



THE FUTURE OF THE HYMNBOOK DIE ZUKUNFT DES GESANGBUCHS

26th BIENNIAL IAH CONFERENCE
26. IAH-STUDIEN TAGUNG

Timișoara/Temeswar (Romania)
July 24th - 29th, 2011

Graz-Opole 2012

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 40/2012

THE FUTURE OF THE HYMNAL DIE ZUKUNFT DES GESANGBUCHS

26th Biennial IAH Conference
26. IAH-Studientagung
July 24th – 29th (July 31st), 2011

Timișoara/Temesvar (Romania)

Herausgegeben von / Edited by
Franz Karl Praßl und Piotr Tarlinski

Graz–Opole 2012

Wissenschaftliche Kommission / Scholarly Committee

- Prof. Dr. Peter Ebenbauer (Univ. of Graz, Austria)
Dr. Elisabeth Fillmann (FH Trier, Germany)
Prof. Dr. Ansgar Franz (Univ. of Mainz, Germany)
Prof. adj. Jørgen Kjærgaard (Univ. of Aarhus, Denmark)
Prof. Dr. Andreas Marti (Univ. of Bern and Zürich, Switzerland)
Prof. Dr. Franz Karl Praßl (Univ. of Music, Graz, Austria)
Prof. Dr. Anthony Ruff (St. John's Univ., MN, USA)
Dr. Piotr Tarlinski (Univ. of Opole, Poland)

Redaktion / Editorial staff

Dr. Piotr Tarlinski
Uniwersytet Opolski Wydział Teologiczny
Instytut Liturgii Muzyki i Sztuki Sakralnej
ul. Kard. B. Kominka 1a; PL – 45-032 Opole (Poland)
E-mail: p.tarlinski@opole.home.pl

IAH Sekretariat / IAH-Office

Barbara Lange
Schildkamp 1 B; D-17252 Mirow (Germany)
E-mail: barbara.lange06@gmail.com

Beiträge für das Bulletin sind an das Sekretariat der IAH zu senden und werden von der Wissenschaftlichen Kommission einem Peer Review unterzogen.

Contributions for the *Bulletin* are to be sent to the IAH office, and then they will be submitted to the scholarly commission for peer review.

ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-350-3

Graphische Gestaltung / Graphic design by
❖ Studio IMPRESO Przemysław Biliczak

Druck / Printed by
Drukarnia Wydawnictwa św. Krzyża w Opolu

Inhalt – Contents

Editorial	7
Editorial	9
HAUPTVORTRÄGE / MAIN PRESENTATIONS	11
Rastislav ADAMKO	
The reception of new singings in the Catholic Church in Slovakia	13
Die Rezeption der neuen Gesänge in der katholischen Kirche in der Slowakei	21
Ansgar FRANZ	
Die Idee des Einheitsgesangbuches. Theologie, Geschichte, Aktualität, Zukunft	29
The Idea of a Unified Hymnal. Theology, History, the Present Day, the Future	47
Vasile GRĂJDIAN	
Die Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche	65
Hymnals of the Romanian Orthodox Church	95
David Scott Hamnes	
A common heritage? Aspects of unified hymnody and the hymn tune in Scandinavia	123
Ein gemeinsames Erbe? Aspekte des Einheitslieds und der Kirchenliedmelodie in Skandinavien	145

Jørgen KJÆRGAARD

- Congregational Hymnal - Is There Any Sense in Speaking of its Future?*
Some Considerations in a Scandinavian Perspective 171
- Das Gemeindegesangbuch – Macht es überhaupt Sinn, über seine
Zukunft zu sprechen? Einige Überlegungen aus einer skandinavischen
Perspektive 189*

Alan LUFF

- Renewing the Song. The Editors' contribution 209
- Die Erneuerung des Kirchenliedes. Der Beitrag der Herausgeber 217

Richard MAILÄNDER

- Zur Entstehung des Liedteiles für das *Gebet- und Gesangbuch* (GGB) . . 225
- On the Creation of the Hymn Section for the *Gebet- und Gesangbuch*
(GGB – „Prayer Book and Hymnal”) 235

Franz METZ

- Das katholische Kirchenlied der Deutschen im Banat 245
- Catholic Church Hymn of the Germans in the Banat 259

Elisabeth Posthumus MEYJES

- Lauda relauda*. Bouquet of sound from Deventer. 273
- Lauda relauda*. Ein Blumenstrauß von Klängen aus Deventer. 279

BEITRÄGE / PAPERS 285**Dana-Sorina CHIFU, Ion-Alexandru ARDEREANU**

- Aspects of the Orthodox Church music, liturgical books and music books
in Banat in the Twentieth Century and the first decade of the Twenty First
Century 287

Ani-Rafaela CARABENCIOV, Arthur FUNK

- Die Kirchenchöre der Griechisch-Katholischen Gemeinden des Banats
und ihre Gesangbücher 293

Elisabeth FILLMANN

- Das Projekt „Erfassung deutschsprachiger Gesangbücher in
Siebenbürgen“, seine spezifischen Ergebnisse und übertragbaren
Befunde zum Bezug von Gesangbuch und Lebenswelt 303

Werner HORN

- Evangelische Gesangbücher in Österreich seit
dem Toleranzpatent (1781) 325

Siegmar KEIL

- „Now thank we all our God“. Zur Rezeption von Martin Rinckarts Lied
„Nun danket alle Gott“ im englischen Sprachraum 335

Daleen KRUGER

- The e-hymnbook project of the Dutch Reformed Church
in South Africa. 351

Martti LAITINEN

- The Gregorian-based psalm tones in the Psalter composed
by Ilmari Krohn 365

Réka MIKLÓS

- Das römisch-katholische Gemeindegesangbuch mit liturgischen
Gesängen in ungarischer Sprache und siebenbürgischen Varianten 381

Felician ROȘCA

- Geschichtliche Bezugspunkte betreffend die Gesangbücher
der rumänischen protestantischen Kirchen 391

Elena Maria ȘORBAN

- Transylvanian medieval plainchant poetry. Some aspects 421

Erkki TUPPURAINEN

- Piae cantiones* (1582/1625) in Finnish and Swedish hymnals. 433

Andreas WITTENBERG

Die Türken im deutschen Kirchenlied. 445

Ks. Franciszek KOENIG

Rev. Professor Karol Mrowiec C.M. (1919-2011), prominent Polish
musicologist and I.A.H. board member in the years 1975-1981. 461

Editorial

In den Tagen vom 24. Juli bis zum 29. Juli hat in Timișoara/Temesvar (Rumänien) die 26. Internationale Studientagung der IAH stattgefunden. Die Hauptvorträge drehten sich um das Thema „Die Zukunft des Gesangbuchs“. Auch wenn 2013 mit dem niederländischen „Liedboek voor de Kerken“ und dem deutschsprachigen „Gotteslob“ zwei prominente europäische Gesangbücher in neuen und stark veränderten Auflagen erscheinen, ist die Zukunft des Gesangbuchs in seiner traditionellen Form doch immer wieder durch vielfältige gesellschaftliche Entwicklungen in Frage gestellt, von denen die elektronischen Medien und Übermittlungsmöglichkeiten nur einen Aspekt darstellen. Mit der Zukunft des Gesangbuches aufs Engste verbunden ist die Frage nach der Zukunft des Gemeindegesangs. Wie und was werden in 20 Jahren unsere Gemeinden noch singen? Welche Wege gehen die Erneuerungsprozesse in Liturgie und liturgischer Musik? Diesen und vielen anderen Fragen gingen die Hauptvorträge dieser Tagung nach, welche wiederum der Struktur unserer Gesellschaft entsprechend zweisprachig publiziert werden.

Neben diesem Hauptthema konnten die Teilnehmenden an dieser Konferenz vielfältige Einblicke in die hymnologische Landschaft Rumäniens bekommen. Die ethnische, kulturelle, sprachliche und konfessionelle Vielfalt des Landes spiegelt sich in vielen Referaten, die neben den Hauptbeiträgen zur Hymnologie des Landes hier ebenfalls publiziert werden. Rumänen, Deutsche, Ungarn, Katholiken, Orthodoxe, Protestanten, Mitglieder von Freikirchen: sie alle haben einen historisch gewachsenen und aktuellen Kirchengesang, der sich immer weiter entwickelt und in seinen vielfältigen Verflechtungen immer wieder Anlass zu interessanten Reflexionen gibt.

Das Bulletin erscheint leider wiederum mit etwas Verspätung. Die Herausgeber von Publikationen, wie Kongressberichte es darstellen, stehen immer wieder vor der Frage: ziehen wir den Zeitplan durch und verzichten wir auf nicht oder unvollständig abgelieferte Beiträge, oder: warten wir, bis die Tagung einigermaßen vollständig dokumentiert ist und nehmen dafür den Unmut der Leserschaft in Kauf, die selbstverständlich ein Recht auf zeitgerechte Auslieferung ihrer Bulletins hat? Wir haben uns um der interessanten Inhalte willen für die zweite Variante entschieden. Im Bedarfsfall haben wir auch die Papers abgedruckt, wie sie

auf der Tagung selber vorgelegen sind, wenn keine Korrekturen mehr zu erwarten waren. Für die sprachliche Gestaltung der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren selbst verantwortlich. Eine diesbezügliche Redaktion würde die Möglichkeiten der Herausgeber restlos überfordern.

Aufgrund von zahlreichen Anregungen und Wünschen seitens der Autorinnen und Autoren hat sich der Vorstand der IAH entschlossen, das Bulletin auf ein „peer reviewed journal“, also eine rezensierte Zeitschrift umzustellen, in der die Beiträge vor Erscheinen von Mitgliedern einer wissenschaftlichen Kommission begutachtet werden. Dies soll sowohl für die Beitragenden als auch für die Leserschaft das Bulletin noch interessanter machen und den Nachweis seriöser wissenschaftlicher Publikation für die Beitragenden erleichtern. Die Mitglieder der Kommission sind bei den bibliographischen Nachweisen des Buches angeführt.

Wir hoffen, dass wir mit diesem Bulletin wiederum interessante Beiträge vorlegen können, welche die wissenschaftliche Diskussion anstoßen und befruchten.

Wir wünschen Ihnen allen eine ertragreiche Lektüre.

Dr. Franz Karl Praßl

Dr. Piotr Tarlinski

Editorial

In the days July 24-29, the 26th international conference of the IAH took place in Timișoara/Temesvar (Romania). The main presentations circled round the topic “The future of the hymnal.” Even as two prominent European hymnals, the Dutch “Liedboek voor de Kerken” and the German-language “Gotteslob”, will appear in new and heavily revised editions in 2013, the future of the hymnal in its traditional form is in fact repeatedly called into question by various societal developments. Electronic media and means of transmission represent but one aspect of this. Tightly bound to the future of the hymnal is the question of the future of congregational singing. How and what will our congregations still sing in 20 years? Which paths will the processes of renewal in liturgy and liturgical music take? The main presentations of this conference took up these and many other questions. In accord with the structure of our Society, the papers are published in two languages as is customary.

Alongside these principal topics, the participants in this conference were able to gain manifold insights into the hymnological landscape of Romania. The ethnic, cultural, linguistic, and confessional diversity of the country is mirrored in the many papers which are published here alongside the main papers on the hymnology of the country. Romanians, Germans, Hungarians, Catholics, Orthodox, Protestants, members of the free churches: all these have their congregational singing in its historical development and present state. It continues to develop further, and in its manifold interweaving it continues to arouse interesting reflection.

Unfortunately, the *Bulletin* is again appearing with some delay. Editors of publications such as congress reports repeatedly must face the question: do we hold to our timetable and make do without the papers that are incomplete or not submitted? Or do we wait until the conference is pretty much completely documented, and put up with the displeasure of our readers, who of course have a right to the timely delivery of their *Bulletin*? For the sake of the interesting content, we have decided for the latter. When necessary, if no more corrections were to be expected, we have reprinted the papers as they appeared at the conference itself. The authors themselves are responsible for the form of language in the papers. Editing of this would completely overburden the editors' capabilities.

Because of the numerous proposals and wishes from the authors, the Leadership Council has decided to convert the *Bulletin* into a “peer reviewed journal.” This means that the papers will be appraised by members of a scholarly commission before publication. This will make the *Bulletin* more interesting for the contributors and the readership alike, and it will facilitate giving proof of serious scholarly publication for the contributors. The members of the commission are listed with the bibliographic notes.

We hope that with this *Bulletin* we once again present interesting papers which will provoke scholarly discussion and render it fruitful.

We wish all of you rewarding reading.

Dr. Franz Karl Praßl

Dr. Piotr Tarlinski

Hauptvorträge / Main Presentations

The reception of new singings in the Catholic Church in Slovakia

The new liturgical hymnbook in Slovakia that ought to be composed in accordance with the renewed liturgy after Vaticanum II is being created rather slowly and in parts. Paradoxically, the largest part of the hymnbook was constituted in totalitarianism and lack of freedom when it was difficult to be organized and had a character of secret work in so-called underground. In this way three parts of the hymnbook emerged: the first part, including the *Ordinarium missae* singings (Liturgical hymnbook I, 1987 – as a samizdat, 1991 in Vatican Polyglottis); the second part with responsorial psalms and Alleluia singings before the Gospel for Sundays and feasts of the whole liturgical year (Liturgical hymnbook II, 1990 – as a samizdat, 1999, 2000) and the third part for the Ash Wednesday, the Holy Week and Easter (Liturgical hymnbook III, 1993). All of them were edited by Juraj Lexmann, an author of many singings included in them. Juraj Lexmann also stands behind the project of the last – the most extensive part of the new liturgical hymnbook – the part including processional singings and singings at administering the sacraments and sacramentals. This was done at the instance of the Slovak Conference of Bishops on 28th July 1998¹ and the work was left on the Institute of Musical Science of the Slovak Academy of Sciences, at that time led by Juraj Lexmann.

As the publications mentioned above have not covered even in their own area the whole range of the needed liturgical repertoire in Slovak language and the official work did not produce the effects, there appeared other initiatives to produce new singings leading to publications of hymnbooks of, we can say, a private character. Here we find the supplements to the LH II with responsorial psalms

¹ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Bratislava (Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied) 2000, p. 5, ISBN 80-968279-1-X.

on common days of particular liturgical seasons (LH II/b; LH II/c),² Musicalized vespers on Sundays and feasts³ and Antiphons and hymns.⁴

After a promising start the work came to a deadlock of doubts about the correctness of the rules and conceptions admitted. The outcomes of the composers' zealous poetical and musical production are accessible to public on a special website.⁵ Some of them have also been published in a magazine for Slovak church musicians titled *Adoramus Te*. There are several reasons that slowed down this creative process, but the most important, in my opinion, was the fear of the final product form, that means of new singings being completely different from those traditional hymnal songs. It was a logical consequence of the way the editor of the new upcoming hymnbook set out for. In his theoretical study on the preparation of the new liturgical hymnbook, referring to *Instructio generalis Missali Romani* (p. 26), he labeled the strophic hymns as rather a stand-alone but "substitutive and secondary" form. Further, in his study he states: "It follows, logically, that there is an obligation and a need to prepare for singing in native languages a primary prescribed form of singings in the manner of *Graduale Romanum* or *Graduale simplex* which would preferentially arise from needs of the liturgy and would serve as a model and value norm for derived and alternative solutions."⁶ The fact that he was concerned not only with the content side of processional singings and the whole idea richness found in Gregorian introits, offertories and communions, but also with using the traditional open form, can be proved by some of his formulations, such as: "Musical solutions should reflect contemporary musical cognizance and demands of church choirs consisting of musical amateurs, what should be used are the well-tried forms of alternate singings supporting the whole congregation in singing."⁷ In this spirit the lyric writers used Latin Mass antiphons which they not only translated into Slovak, but also poeticized them. However, from the form point of view in the majority of cases they did not use the traditional strophic and rhymed form, typical for the hymn or song. As a consequence, even the authors of melodies did not compose songs, but new, so-called open forms. Maybe it was a reaction to a long-time dominant status of song in

² *Liturgický spevník II/b: Medzispevy na adventné obdobie: liturgická príručka*, Hrg. von P. Franzen, A. Akimjak, R. Adamko, Spišská Kapitula – Spišské podhradie (Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka) 1995; *Liturgický spevník II/c: Medzispevy na pôstne a veľkonočné obdobie: liturgická príručka*. Hrg. von P. Franzen, A. Akimjak, R. Adamko, Spišská Kapitula – Spišské podhradie (Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka) 1996.

³ Amantius AKIMJAK, Rastislav ADAMKO, *Zhudobnené večery na nedele a sviatky so sprievodom pre organ*, Spišská Kapitula 1997, ISBN 80-7142-053-0.

⁴ Stanislav ŠURIN, *Antifóny a duchovné piesne*, Trnava (Spolok sv. Vojtecha) 2011, ISBN 978-80-7162-864-4.

⁵ www.spevník.sk

⁶ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník*, op. cit., p. 87.

⁷ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník*, op. cit., p. 88.

Mass liturgy in Slovakia as well as an expression of seeking new forms. In this way, not only singings with biblical text were composed – as we know it in majority of Gregorian processional singings, but also singings with poetical text for the antiphon combined with psalm verses or other prosodic texts.

After publishing first such singings a debate on the authenticity and legitimacy of this style was set off, trying to discuss the issue whether it is allowed to poeticize the Holy Scripture texts, to combine them with biblical texts of psalms using the antiphonal form. Some named the resulting product of such a fashion a quasi-antiphon. Besides that, a problem concerning the similarity of these singings to already existing responsorial psalms arose. According to some such a similarity is undesirable. What should distinguish the responsorial psalm refrain from the antiphon in processional singing and what should distinguish the verses in both of them? The length, melody or musical style, when the form is so similar? These and other questions have caused a crisis and complete discontinuance of work on the new liturgical hymnbook. At present some attempts to wake up the competent and finish the work can be observed. The final form of the process, however, remains clearly undefined. Will it serve as a replacement of the still used pre-council hymnbook consisting of traditional songs, or as its supplement? Many aspects should be taken into consideration here: from economic, through social to psychological.

The way of putting the new singings into practice

Many of prepared singings have been already made public as they were approved *ad experimentum* by the competent church authorities. Hunger of church musicians and the faithful for new singings became a mainspring for spreading musical scores and putting them into liturgical practice. Besides the two official sources mentioned before – the website and the *Adoramus Te* magazine – there are also courses for organists and cantors organized by some diocesan liturgical commissions⁸ or Catholic University, and common exchange of material among the organists and cantors.

In connection with that it is necessary to draw attention to one unusualness. Even though the titles of Slovak musical-liturgical publications include the term hymnbook which in professional terminology is considered to serve as an aid for congregational singing, in all here mentioned cases we speak about the score for organists and cantors. These singings have still not been published in the form of a hymnbook for people. Thus, the faithful have to memorize the new singings

⁸ Such courses are regularly organized only in two out of seven Roman Catholic dioceses – the Spiš and Košice dioceses. Sporadically, such courses appeared in Rožňava, Žilina and Banská Bystrica dioceses.

what has its impact on an overall perception of them in positive as well as in negative way. The negative consequence is the fact that the new singings get into liturgical practice slowly and just at those places where zealous church musicians are active with inner power and courage firstly to persuade the priest about the need of introducing new singings, and then, for example, before the Sunday Mass to step up before the liturgical congregation and train these pieces with them. We can speak about the positives of this status just in connection with the fact that can be called “popularity” of the singing. If such a laboriously trained singing becomes established in practice, then it becomes favoured and finds its stable place in the repertoire used.

The nature of new singings

On the basis of musical demands the new production could be divided into two groups. The first one consisting of majority of singings is intended to be performed by the whole liturgical congregation. The second one is rather for *scholastic* as the singings are more difficult to perform.

From the one musical element dominance point of view these singings can also be divided into two groups. In the first one the melodic element has a primary position, in the second the harmonic. In the former case the composers get back to the ideal of “an absolute melody”, typical by its developed cantilena. The harmonic side is not absolutely important and the melody is sovereign even without it, or the accompaniment can have several solutions. In these singings the accompaniment often makes use of so-called modal harmony, that means a style of harmonization typical for Gregorian melodies.⁹

The second group of the singings can be distinguished by form-creative function of the harmonic element using modern progressions for weakening tonally functional relations, fluctuation between parallel keys or tonification of non-tonal harmonies. The composers even make use of non-triadic chords or chordal or other parallelisms sometimes having a tendency to produce an archaic impression.¹⁰

The process of the new singings reception

The reception of the new musical repertoire is significantly influenced by the level of musical literacy of Slovak society. This is demonstrated in musical taste of contemporary Slovaks, especially of clergy at all hierarchical levels. It is also influenced by the position of church musicians in society and in church community.

⁹ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník*, op. cit., p. 94.

¹⁰ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník*, op. cit., p. 95.

7. DOBRÝ PASTIER
antifóna

Text antífóny: Breviár mssol. 2001 s. 277; ľudová odgryha
Krit. verzia: Zám 24
Hudba: Stanislav Šamr

Dob - rý pas - tier, kto - rý ži - vot sám za svo - je ov - ce dal a pod - stú - pit' smrt' na kri - ži

za ne ne - vá - hal, vstal z mŕtvych, a - le - lu - ja, vstal z mŕtvych, a - le - lu - ja.

1. Pán je môj pas - tier, nič mi ne - chýba: pasie ma na ze - - - le - ných pašienkach.

Music example 1. The Hymn: *Dobry Pastier* (Good Shepherd).

19. MUŽOVIA GALILEJSKÍ
antifóna
In memoriam Petr Eben

Text antífóny: M. J. H. Breviár mssol. 2001 s. 276;
Krit. verzia: Zám 24, 6
Hudba: Stanislav Šamr

Mužovia ga - li - lej - ski, čo hľa - di - te s ú - ža - nom do ne - ba? Jak ste ho vi - de - li vy - stú - pit' do ne - ba,

tak pri - de, a - le - lu - ja.

1. Tlieskaj - te rukami, vŕet - ky ná - ro - dy, ja - saj - te Bohu hlasom ra - dost - ným. — Ant.
2. Za - ja - sote vy - stu - pu - je Boh, Pán vystupuje za hľa - bo - lu poľ - ni - ce. — Ant.

Music example 2. The Hymn: *Mužovia galilejski* (The Man of Galiläa).

The Slovaks probably do not differ from other European nations in their musicality. However, if we compare them, for example, to West-European people, they differ in the level of their musical knowledge. This area has not been scientifically analyzed in Slovakia, but the experience show that the difference in musical knowledge of Slovak and, let's say, German people is considerable. Just compare the level of musical knowledge and skills, such as reading musical notes by Slovak and German children who finished elementary school. That's the consequence of the fact that contemporary Slovak society bears the fruit of exclusive system of musical education that won its way in the socialism period. The part of population that became interested got the musical education – often on rather a high level – in special music schools, however, the majority was not musically educated because on elementary level the musical education was neglected. There was lack of qualified teachers, lack of musical instruments or singing ensembles, so at music education lessons teachers taught what they did not manage to do at mathematics or Slovak. Simply, the music education was underestimated and belittled. For decades Slovakia was educating musical elite of performers, but have not educated the musical audience. Concert halls are completely or half empty. The status lasts up to now, and what is worse, new view of music and its function in life appeared. Majority of the population takes music as a decoration element. Nowadays, music holds the ornamental or entertaining function. Contemporary consumer does not make big demands on its content, expressive value or compositional level of its treatment.¹¹

Unfortunately, this narrow-mindedly view crept in liturgical congregation, too, including celebrants or church hierarchy representatives. For them music is the last thing they should consider when preparing the Sunday liturgy. No wonder, there are just two bishoprics in Slovakia which created a working position for a professional organist, not to speak about a great deal of parishes, even in bigger towns and cities, not knowing such a position. Slovak organists, in many cases amateur musicians, serve for occasional little financial reward, or do that for free, just from enthusiasm and zeal. These conditions are very demotivating for potential new adepts for the position of a church musician. Recently established church music study programmes on high school and university level of education, after a promising start, go through a crisis for lack of student candidates.

These facts together with many other factors influence the reception of new liturgical repertoire of singings rather complicated from content and performance side.

Surveys of the new singings reception that we started to do at Catholic University in Ružomberok show several interesting phenomena:

¹¹ Rastislav PODPERA, *Quo vadis musica? Premeny sociálnych funkcií hudby*, Bratislava (Veda – vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied) 2006, p. 152. ISBN 80-224-0901-4.

- a) the perception level of new singings in particular liturgical congregation depends on their acceptance by the priest – the celebrant.
- b) In general, mainly younger priests approve introducing new singings in liturgy. However, many times it is just a stating that they do not obstruct their organists and cantors, so the whole initiative and responsibility for the process is put on church musicians.
- c) In general, participants at liturgical celebration agree with the opinion that it is necessary to renew the Mass repertoire even by common trainings of the new singings.
- d) New singings are more accepted by middle and younger generation.
- e) An open form is more popular also thanks to the fact that the faithful have increasingly stronger tendency not to use the hymnbook in a book form at liturgy.

Conclusion

In the process of introducing new liturgical singings liturgical education aimed at laymen as well as at clergy is necessary. It is often the case of clergy that we meet with ignorance and unknowingness that are not systematically eliminated. Even though permanent formation of priests has already started in all Slovak dioceses, liturgical or liturgical-musical topics are absent. Animators of these courses for priests, many times bishops themselves, do not consider these areas to be problematic or important. However, what is valid here is the direct proportion law. The deeper and broader musical-liturgical knowledge the celebrant gets, the better and liturgically more correctly he leads and forms his liturgical congregation.

In the frame of liturgical education it is necessary to persuade all members of church community about the need of new musical repertoire and about its value. Almost 50-year long practice of using pro-council hymnbook supported general opinion that “in the Mass one can sing almost everything”.¹² For that reason the new liturgical singings have their “dogs in the manger”, mainly older generation priests and laymen as well as the youth that got used to sing their modern popular songs at Masses. Just by patient explanation, positive attitude and with the support of the highest church hierarchy authorities it is possible gradually to get rid of accumulated prejudices and incorrect dogmas or habits.

¹² Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník*, op. cit., p. 24.



Die Rezeption der neuen Gesänge in der katholischen Kirche in der Slowakei

Das neue liturgische Gesangsbuch, das nach der erneuerten Liturgie Vaticanum II konzipiert sein könnte, entwickelt sich sehr langsam und etappenweise. Der größte Teil des Gesangsbuches wurde paradoxerweise während der Totalität und Unfreiheit konstituiert, in der Zeit, als es anspruchsvoll von der Organisation her war und einen heimlichen Charakter sog. heimlicher unterirdischer Arbeitstätigkeit war.

In dieser Weise sind drei Teile des Gesangsbuches entstanden: I. Teil, der die Gesänge *Ordinarium missae* (liturgisches Gesangsbuch I, 1987 - in Form von selbst angefertigten Kopien, 1991 im Vatikanpolyglott) enthält; II. Teil mit responsorischen Psalmen und Gesängen, die vor dem Evangelium für die Sonntage und Festtage des ganzen liturgischen Jahres gesungen wird (liturgisches Gesangsbuch II, 1990 – in Form von selbst angefertigten Kopien, 1999, 2000) und III. Teil, der für den Aschermittwoch, die Osterwoche und Ostern angesetzt ist (liturgische Gesangsbuch III, 1993). Alle drei Teile hat Juraj Lexmann redigiert, der auch Autor mehrerer Gesänge ist, die sich in den genannten Gesangsbüchern befinden. Juraj Lexmann steht auch hinter der Vorbereitung vom letzten und am umfangreichsten Teil des neuen liturgischen Gesangsbuches – der Teil, der die Prozessionsgesänge, Gesänge zu der Sakramentenzelebration und den heiligen Merkmalen enthält. Die Anregung wurde durch die Konferenz der Bischöfe gegeben, die am 28. Juli 1998¹ stattgefunden hat und durch die Leistungen der Musikwissenschaftlichen Institution der Slowakischen AdW zu betrauen war, wo in der Zeit Juraj Lexmann als Direktor tätig war.

Dadurch, dass erwähnte Publikationen in seinem Bereich nicht ausführlich genug waren, was die Breite des notwendigen liturgischen Repertoires in der Nationalsprache betrifft und die offiziellen Leistungen nicht die gewünschte Effektivität gebracht haben, entstanden auch andere Initiativen zur Entstehung der neuen

¹ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Bratislava (Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied) 2000, S. 5.

Gesänge. Diese Initiativen haben zu den Herausgaben der Gesangsbücher mit dem sogenannten privaten Charakter geführt. In diesem Sinne sind die Nachsätze zum LG II mit responsorialen Psalmen für den Alltag privilegierter liturgischer Perioden (LG II/b, LGII/c)², vertonte Vespere für die Sonntage und Festtage³, Antiphone und geistige Lieder⁴ entstanden.

Die Leistungen, die am Anfang sehr positiv begannen, sind später durch die Zweifel über die Richtigkeit angenommener Basen und Auslegungen stehengeblieben. Ergebnis der begeisterten poetischen und musikalischen Schöpfung des breiteren Kreises der Hersteller, sind für die Öffentlichkeit per Webseite⁵ bekannt gegeben. Ein Teil der Leistungen war auch in der Zeitschrift für die Kirchenmusiker *Adoramus Te* publiziert. Die Gründe, warum der schöpferische Prozess stehengeblieben war, sind mehrere, aber als wichtigste würde ich Schreckhaftigkeit vor dem Endprodukt, der neuen Gesänge bezeichnen, die ganz anders als die bisherigen sind. Es war die logische Konsequenz dessen, in wessen Richtung der Zusammensteller des vorbereiteten Gesangsbuches es führen wollte. In der theoretischen Studie über die Vorbereitung des neuen liturgischen Gesangsbuchs hat er die traditionellen Strophenlieder als vollwertige, aber „ersetzbare und minderwertige“ Form bezeichnet, die sich auf das *Instructio generalis Missali Romani* (p.26) beruft. In der Studie schreibt er weiter: „Logisch ergibt sich daraus die Pflicht und der Bedarf, bereiten für den Gesang in den Nationalsprachen vorgeschriebene Prioritätsform der Gesänge nach der *Graduale Romanum* oder *Graduale simplex* Vorlage vor, die sich vorzüglich aus den Bedürfnissen der Liturgie ergeben würde und die als Vorbild und Wertennorm für ähnliche und Ersatzlösungen gelten würde“⁶. Seine verschiedenen Ausdrücke zeugen davon, dass ihm nicht nur der Inhalt der Prozessionsgesänge, mentaler Reichtum in den gregorianischen Introitus, Offertorium und Kommunion, aber andererseits auch die Ausnutzung der traditionellen offenen Form wichtig war. Zum Beispiel: „Musiklösungen sollten dem heutigen Musikbewusstsein und Forderungen der Chöre, von den Musiklaien zusammengestellt, entsprechen. Es sollten erprobte Formen der wechselnden Gesänge und auch Gesang aller Anwesenden genutzt

² *Liturgický spevník II/b: Medzispevy na adventné obdobie: liturgická príručka*, Hrg. von P. Franzen, A. Akimjak, R. Adamko, Spišská Kapitula – Spišské podhradie (Kňažský seminár biskupa J. Vojtaššáka) 1995; *Liturgický spevník II/c: Medzispevy na pôstne a veľkonočné obdobie: liturgická príručka*. Hrg. von P. Franzen, A. Akimjak, R. Adamko, Spišská Kapitula – Spišské podhradie (Kňažský seminár biskupa J. Vojtaššáka) 1996.

³ Amantius AKIMJAK, Rastislav ADAMKO, *Zhudoobnené večery na nedele a sviatky so sprievodom pre organ*, Spišská Kapitula 1997.

⁴ Stanislav ŠURIN, *Antifóny a duchovné piesne*, Trnava (Spolok sv. Vojtecha) 2011.

⁵ www.spevník.sk

⁶ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník*, op. cit., S. 87.

werden⁴⁷. In diesem Sinne haben die Texter auf die lateinischen Messeantiphonen geschaut, die die Texte in die slowakische Sprache übersetzt und auch umgedichtet haben. Was die Formseite betrifft, wurde in den meisten Fällen nicht die traditionelle Strophen- und Reimform genutzt, die typisch für Hymnus oder Lied war. Dadurch haben die Schöpfer der Melodien keine Lieder, sondern neue sog. offene Formen geschaffen. Vielleicht war das eine Reaktion auf die langjährige, sehr dominante Funktion des Liedes in der Messeliturgie in der Slowakei und gleichzeitig ein Zeichen nach der Suche nach neuen Formen. So sind neue Gesänge nicht nur mit dem Bibeltext – wie das in den meisten römisch-gregorianischen Prozessionsgesängen ist, sondern auch die Gesänge mit dem poetischen Text für die Antiphone in der Kombination mit den Versen aus den Psalmen, bzw. mit anderen prosodischen Texten entstanden.

Nach der Publikation der ersten solcher Gesänge wurde in den Fachkreisen eine Diskussion über Authentizität und Legitimität des Ablaufs geführt, also ob es zulässig ist, die Texte aus der Bibel umzudichten, zusammenzufassen mit den Bibeltexten der Psalmen, in welchen die Antiphonform genutzt wird. Manche haben dieses Produkt, Quasi-Antiphon⁴⁸ genannt. Außerdem ist noch ein Problem entstanden. Die Ähnlichkeit dieser Gesänge zu den schon existierenden responsorialen Psalmen, was nach der Meinung einiger als nicht geeignet ist. Wie soll sich Refrain in dem responsorialen Psalm von Antiphon im Prozessionsgesang und wie sich die Verse der beiden Gesänge unterscheiden? Mit der Länge, Melodie, oder mit dem Stil, falls die Ähnlichkeit so auffällig ist? Diese und andere Fragen haben die Krise gebracht und im Endeffekt wurde die Herstellung des neuen liturgischen Gesangsbuches stillgelegt. Heutzutage sind Versuche, die kompetenten Menschen wachzurütteln, um die Leistungen bis zu Ende bringen, noch nicht genau definiert. Wird es zum Ersatz für das bis jetzt existierende Gesangsbuch der traditionellen Kantionallieder, oder nur seine Ergänzung? An dieser Stelle muss man viele Aspekte berücksichtigen - von ökonomischen über soziale bis hin zu psychologischen Aspekten.

Art und Weise der Einführung der neuen Gesänge in die Praxis

Viele der geschaffenen Gesänge befinden sich schon in der Öffentlichkeit, weil sie von der Kirchenautorität bewilligt wurden *ad experimentum*. Es wurden zwischen den Kirchenmusikern und Gläubigen neue Gesänge vermisst, die als bewegendere Aspekte gedient hätten für die Verbreitung des Notenmaterials und seine Einführung in die liturgische Praxis. Außer zwei offiziellen Quellen, die wir erwähnt haben – Webseite und Zeitschrift *Adoramus Te* – gibt es noch die Meister-

⁴⁷ Juraj LEXMANN, *Liturgický spevník*, op. cit., S. 88.

kurse für die Organisten und Kantoren, die von manchen diözesan-liturgischen Kommissionen⁸ oder von der Katholische Universität organisiert wurden oder auch ein Austausch der Materialien unter den Organisten.

In diesem Zusammenhang muss man noch auf eine bestimmte Besonderheit aufmerksam machen. Auch wenn in den Titeln der slowakischen musikalisch-liturgischen Publikationen der Terminus «Gesangsbuch» sich anbietet, der sich in der Fachterminologie als Hilfe für den Gesang der Gemeinde versteht, in allen hier erwähnten Fällen handelt sich um die Partituren für die Organisten und Kantoren. Diese Gesänge wurden bis heute nicht als Gesangsbuch für die Bevölkerung publiziert. Deswegen muss das Volk es auswendig lernen, was die Annahme der Gesänge im positiven als auch negativen Sinne beeinflusst. Die negative Konsequenz besteht darin, dass die neuen Gesänge nur sehr langsam eingeführt wurden und nur dort, wo eifrige und mutige Kirchenmusiker sind, die genug Kraft haben, den Pfarrer zu überzeugen über die Notwendigkeit der neuen Gesänge und dann z.B. vor der Sonntagsliturgie vorzutreten und nach und nach der Gemeinde diese Gesänge zu lehren. Von der positiven Seite kann man nur in dem Zusammenhang mit der Tatsache sprechen, die wir als „Beliebtheit“ des Gesangs nennen können. Wenn so aufwendig gelernter Gesang in der Praxis angenommen wird, dann wird es beliebt sein und findet seine dauerhafte Stelle in dem verwendete Repertoire.

Charakter der neuen Gesänge

Neue Schaffung konnten wir aufgrund von den Ansprüchen in zwei Gruppen teilen. Erste enthält meisten Anzahl der Gesänge, geeignet für die Interpretation der ganzen liturgischen Gemeinde. Die zweite Gruppe ist für die *Scholen* geeignet, weil es sich um anspruchsvollere Gesänge handelt.

Aus der Perspektive der Dominanz des bestimmten musikalischen Elements, kann man diese Gesänge auch in zwei Gruppen teilen. In der erste Gruppe ist melodisches und in der zweite Gruppe harmonisches Element wichtig. In dem ersten Fall kehren die Schöpfer zurück zum Ideal sog. „Absolutmelodie“, für die eine entwickelte Kantilene typisch ist. Harmonische Seite der Gesänge ist nicht anfänglich und die Melodie ist autonom auch ohne sie, eventuell, die Begleitung könnte mehrere Lösungen haben. Bei diesen Gesängen wird oft die Modalharmonie genutzt, eine Art der Harmonisierung, die für gregorianische Melodien typisch war.⁹

Zweite Gruppe der Gesänge ist mit form-schöpferische Funktion des harmonischen Elements typisch, wo moderne Methoden verwendet sind, um eine tona-

⁸ Diese Veranstaltungen werden aus sieben römisch-katholischen Diözesen nur von zweien regelmäßig organisiert - den Diözesen von Spiš und Košice. Sporadisch finden die Kurse auch in der Diözese von Rožňava, Žilina und Banská Bystrica statt.

⁹ Juraj LEXMAN, *Liturgický spevník*, op. cit., S. 94.

7. DOBRÝ PASTIER
antifóna

Text: antífóny, Rimsky ni sal' 2001 a 2002, volno odobrené
Tiskovnica: Žilina 23
Hudba: Slovenský ústav

Dob-ry pas-tier, kto-ry ži-vot sám za svo-je uv-ce dal a pod-stú-piť smrť na kri-ži

za ne-ne-vá-hal, vstal z mŕtvych, a-le-lu-ja, vstal z mŕtvych, a-le-lu-ja.

1. Pán je môj pas-tier, nič mi ne-chýba, pasie ma na ze-le-ných pasienkoch.

Notenbeispiel 1. Der Gesang: *Dobry Pastier* (Guter Hirt).

19. MUŽOVIA GALILEJSKÍ
antifóna
In memoriam Petr Eben

Text: antífóny, M. J. H. (Himnicky mesiac) 2001 a 2002
Tiskovnica: Žilina 23
Hudba: Slovenský ústav

Mužovia ga-li-lej-ski, čo hľa-di-te s ú-ja-som do ne-ba? Jak ste ho vi-de-li vy-stú-piť do ne-ba.

tak pri-de, a-le-lu-ja.

1. Tlieskaj - te rukami, všet-ky ná-ro-dy, ja - saj - te Bohu hla-som ra-dost-ným. — Ant.
2. Za ja - sotu vy - stu - pu - je Boh. Pán vystupuje za hla - lo - lu - pol - ni - ce. — Ant.

Notenbeispiel 2. Der Gesang: *Mužovia galilejski* (Männer von Galiläa).

le Funktionsbezüge geschwächt zu machen, hin und her Pendeln zwischen den Paralleltonarten und Tonifikation der nicht tonartigen Harmonien. Die Komponisten nützen auch die Akkorden anders als Terzbau oder akkordische oder andere Parallelizmen, die ab und zu archaische Funktion haben.¹⁰

Prozess der Annahme der neuen Gesänge

Die Annahme des neuen Repertoires hat einen großen Einfluss auf das Gesamtniveau der musikalischen Bildung der slowakischen Gesellschaft, was wir an dem musikalischen Geschmack der Slowaken sehen können, besonders der Priester auf allen Hierarchiestufen als auch an der Position der Kirchenmusiker in der Gesellschaft und in der Gemeinde.

Die Slowaken unterscheiden sich mit ihrer Musikalität nicht besonders von anderen Nationen Europas, aber der Unterschied gegenüber der Bevölkerung Westeuropas liegt im Niveau der musikalischen Bildung. Diese Sicht wurde in der Slowakei noch nicht analysiert, aber die Erfahrungen zeigen den Unterschied der musikalischen Bildung der Bevölkerung z.B. in Deutschland und in der Slowakei. Es genügt, wenn wir das Niveau des Wissens und Könnens vergleichen z.B. Noten lesen bei den Absolventen der Musikschulen in der Slowakei gegenüber Deutschland. Heutige Slowaken profitieren vom exklusiven System der Musikausbildung, der in sozialistischen Zeiten durchgesetzt worden war. Ein Teil der Bevölkerung, die Interesse gezeigt haben, hat eine Ausbildung – oft auf sehr gutem Niveau – in den Spezialschulen bekommen, aber die Mehrheit hat die Musikausbildung nicht bekommen, weil es in der Grundstufe übersehen wurde. Es waren nicht genügend qualifizierte Pädagogen, keine Instrumente zu Verfügung, keine Gesangskörper, deswegen wurde während des Musikunterrichtes Mathematik oder die Slowakische Sprache als Nachhilfe gegeben. Musikunterricht war unterschätzt oder nicht genügend geschätzt. Die Slowakei hat Jahrzehnte eine Elite von Interpreten der Musik, aber kein Publikum ausgebildet. Die Konzertsäle sind leer oder halbleer. Dieser Zustand dauert bis heute an, und was noch schlimmer ist, dazu wurde noch eine andere Sicht auf die Funktion der Musik für die Menschen angenommen. Die meisten der Bevölkerung nehmen die Musik nur als Dekoration wahr. Musik erfüllt die Verzierungs- oder Vergnügungsfunktion, da die heutige Konsumgesellschaft keine höheren Ansprüche, was den Inhalt, Aussagewert oder Kompositionsniveau betrifft hat.¹¹

Leider, auch in den liturgischen Versammlungen können wir diese enge Sicht so bei den gewöhnlichen Gläubigen wie auch bei den Vorsitzenden der gläubi-

¹⁰ Juraj LEXMAN, *Liturgický spevník*, op. cit., S. 95.

¹¹ Rastislav PODPERA, *Quo vadis musica? Premeny sociálnych funkcií hudby*, Bratislava (Veda – vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied) 2006, S. 152.

gen Hierarchie sehen. Musik ist für sie auf der letzten Position, womit sie sich bei der Vorbereitung der Sonntagsliturgie befassen. Deswegen wundern wir uns nicht, dass es in der Slowakei nur zwei Bistums gibt, die eine feste Stelle geschaffen haben für einen professionellen Organisten, geschweige über vielen Pfarreien, auch in den größeren Städten, die diese Stellen (Organistfunktion) nicht kennen. Slowakische Organisten, meistens Amateure, leisten diese Arbeit für ein kleines oder kein Honorar, also aus Begeisterungs- und Eifrigkeitsgründen. Diese Situation wirkt als sehr reizlos für die neuen Interessenten für den Beruf Kirchenmusiker. Die vor kurzem neu eingerichtete Studienrichtung der Kirchenmusik auf der mittleren und höheren Stufe erlebt eine Existenzkrise wegen geringer Interessenten.

Diese genannten und noch andere Faktoren wirken auf die Annahme des neuen Repertoires der Gesänge, die relativ anspruchsvoll sind, was den Inhalt und die Interpretation betrifft.

Die Umfrage der Annahme der neuen Gesänge, die wir an der Katholischen Universität in Ružomberok (Rosenberg) gemacht haben, zeigt uns:

- a) Der Grad der Wahrnehmung der neuen Gesänge in der liturgischen Gemeinde, abhängig von der Approbation des Gottesdieners – Vorsitzenders der Liturgie.
- b) Allgemein, die jungen Priester sind offener und führen die neue Gesänge in die Liturgie ein. Es handelt sich letztendlich um eine Feststellung, dass sie es den Organisten und Kantoren nicht verbieten, d.h. die ganze Initiative und Haftbarkeit überlassen sie den Kirchenmusikern.
- c) Alle Beteiligten der Liturgie stimmen zu, dass es nötig ist, das Messerepertoire zu erneuern, auch durch die gemeinsame Einübung der neuen Gesänge.
- d) Neue Gesänge sind mehr von der mittleren und jüngeren Generation akzeptiert.
- e) Die offene Form wird immer mehr angenommen, dadurch, dass die Gläubigen immer weniger die Gesangsbücher benutzen.

Epilog

Im Prozess der Einführung der neuen Gesänge ist die liturgische Ausbildung sowohl für die Laien als auch für die Gottesdiener nötig. Bei den Priestern sehen wir oft nie Unwissenheit und Unkenntnis, die nicht systematisch eliminiert wurde. Auch wenn es mit einer Formation der Priester in allen Diözesen angefangen hat, die liturgischen oder musikalisch-liturgischen Themen beinhalten es nicht. Diejenigen, die sich an der geistlichen Bildung beteiligen, sind meistens Bischöfe, die diese Themen als unwichtig und unproblematisch finden. An dieser Stel-

le gilt, je tiefer und breiter die musikalisch-liturgischen Kenntnisse des Priesters sind, desto besser kann derjenige die liturgische Versammlung führen und prägen.

In Rahmen der liturgischen Erziehung ist es wichtig, alle Mitglieder der Kirchengemeinde zu überzeugen über die Notwendigkeit des neuen Repertoires und seinen Wert. Die fast 50-jährige Erfahrung mit dem Gesangbuch aus der vorkonziliaren Zeit hat die Meinung gebildet, dass „bei der Messe irgend etwas zu singen möglich ist“.¹² Aus diesen Gründen haben die neuen Gesänge viele „Neider“, besonders in der älteren Generation der Priester oder Laien als auch bei der Jugend, die moderne, populäre Lieder in der Liturgie zu singen gewohnt sind. Mit der geduldigen Aufklärung, einem positiven Zugang und mit der Unterstützung der Vorsitzenden der Kirchenhierarchie kann man gegen die Vorurteile und unrichtigen Dogmen kämpfen.

¹² Juraj LEXMAN, *Liturgický spevník*, op. cit., S. 24.

Die Idee des Einheitsgesangbuches. Theologie, Geschichte, Aktualität, Zukunft

Als im Jahr 2001 die katholische Deutsche Bischofskonferenz mitteilte, man wolle sich nun auf den Weg machen, in der Nachfolge des *Gotteslob* von 1975 ein neues Einheitsgesangbuch zu konzipieren, da erhoben sich gegen das Konzept „Einheitsgesangbuch“ kaum Einwände. Lediglich ein süddeutscher Diözesankirchenmusikdirektor schlug vor, statt eines Einheitsgesangbuchs besser im Internet einen virtuellen Pool an Liedern und Gesängen einzurichten, aus dem sich die einzelnen Gemeinden jeweils *die* Stücke herunterladen könnten, die sie zum einen tatsächlich benötigten und die sie zum anderen auch gerne singen würden. Je nach Bedarf der Gemeinde und der Vorliebe der Haupt- und Ehrenamtlichen könnte so eine immer wieder zu revidierende handliche Blattsammlung entstehen, die frei sei von unnötigem Ballast: Kein starres Buch, sondern eine flexible Auswahl, keine verfügte Einheitlichkeit, sondern lokale Eigenständigkeit. - Soweit ich sehen kann, wurde dieser Vorschlag wenn überhaupt, dann nur sehr kurz diskutiert. Für die überwältigende Mehrheit der Verantwortlichen scheint ein „Einheitsgesangbuch“ die angemessene Weise, die Anforderungen der gegenwärtigen Zeit zu erfüllen.

Zumindest der Historiker könnte angesichts dieser großen Einmütigkeit der Verantwortlichen ins Grübeln geraten über den gegenwärtigen Zustand der katholischen Kirche, denn geschichtlich gesehen waren in Deutschland Forderungen nach einem Einheitsgesangbuch meist Ausdruck tiefer Krisen in Kirche und Gesellschaft. Wir werden das gleich noch genauer sehen.

Ich möchte im Folgenden der Idee des Einheitsgesangbuchs besonders unter einem historischen Aspekt und mit Blick auf die Gegenwart nachgehen, also die im Untertitel genannten Aspekte „Geschichte“ und „Aktualität“ deutlich machen: ob sich dabei auch etwas für die „Zukunft“ des Einheitsgesangbuchs oder gar dessen „Theologie“ austragen lässt, wird sich zeigen.

Ich werde dies in zwei Teilen tun. Ein erster Teil wird auf die Entwicklung innerhalb der katholischen Kirche Deutschlands, Österreichs und der Schweiz

eingehen, da sich hier, wie mir scheint, drei unterschiedliche Konzeptionen von „Einheitsgesangbuch“ ausmachen lassen. Die parallele Entwicklung im evangelischen Bereich ist durch die Arbeiten von Ulrich Wüstenberg¹, Cornelia Kück² und Christa Reich³ gut dokumentiert und aufgearbeitet – ich kann hier getrost auf diese und weitere Studien verweisen.

Ein zweiter Teil wird den deutschsprachigen Raum verlassen und sich auf ausdrücklichen Wunsch unseres Präsidenten Franz Karl Praßl mit Italien beschäftigen, wo derzeit der Versuch unternommen wird, eine von der gesamten Bischofskonferenz approbierte Sammlung von Kirchenliedern, den „Repertorio Nazionale“, einzuführen.

I. Das Einheitsgesangbuch im katholischen deutschsprachigen Bereich

1. Deutschland

Auch wenn das 1975 erschienene und gegenwärtig noch in Geltung stehende Gebet- und Gesangbuch *Gotteslob* das „erste katholische Einheitsgesangbuch der Geschichte“⁴ ist, so reicht die Forderung nach einem Einheitsgesangbuch schon in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Heinrich Bone hatte 1847 im Vorwort des von ihm auf eigene Initiative geschaffenen Gesangbuchs *Cantate* der Hoffnung Ausdruck gegeben, mit diesem Buch den Grundstock für ein deutsches Einheitsgesangbuch gelegt zu haben.⁵ Bereits ein Jahr später ist der Wunsch nach einem

¹ Ulrich WÜSTENBERG, *Die Gesangbuchrestauration im Protestantismus und die Entstehung des deutschen Evangelischen Einheitsgesangbuches*, in: Irntraud SCHEITLER (Hrsg.), *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert*, (Mainzer Hymnologische Studien 2), Tübingen 2002, 139-157. DERS., *Karl Bähr (1801-1874). Ein badischer Wegbereiter für die Erneuerung und die Einheit des evangelischen Gottesdienstes*, (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 30), Göttingen 1996.

² Cornelia KÜCK, *Das Evangelische Kirchengesangbuch 81950). Vorgeschichte, Problematik, Programm, Kritik*, in: Hermann KURZKE, Andrea NEUHAUS (Hrsg.), *Gotteslobrevision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform*, (Mainzer Hymnologische Studien 9), Tübingen 2003, S. 67-77; DIES., *Kirchenlied im Nationalsozialismus. Die Gesangbuchreform unter dem Einfluss von Christian Mahrenholz und Oskar Söhnngen*, (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 10), Leipzig 2003.

³ Christa REICH, *Das Evangelische Gesangbuch (1993). Vorgeschichte, Problematik, Programm, Kritik*, in: *Gotteslobrevision*, S. 93-110.

⁴ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob (1975-2008) und seine Vorgeschichte*, in: Dominik FUGGER, Andreas SCHEIDGEN (Hrsg.), *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, (Mainzer Hymnologische Studien 21), Tübingen 2008, S. 51-64, hier S. 51.

⁵ „Solle es ein deutsches Gesangbuch geben, wer wünscht da nicht, daß dieselben deutschen Lieder bei denselben Gelegenheiten überall ertönen, wo deutsche Zunge redet, daß der deutsche Rheinbewohner auch in den Tempeln der Donau sich heimisch fühle und mit einstimmen könne in die Gesänge, die dort erschallen aus demselben Glauben und Hoffen“; vgl. Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender*

Einheitsgesangbuch nun kirchenoffiziell bekundet. Aus dem Protokoll der Würzburger Bischofsversammlung zum 14. November 1848, dem Jahr der deutschen Revolution, geht hervor, dass der Münsteraner Bischof Müller nach dem Ende der eigentlichen Sitzung einen ausführlichen Vortrag über den seiner Meinung nach desolaten Zustand der Kirchenmusik hielt. Er forderte u.a. die „Wiedereinführung des gregorianischen Chorals, des Urtypus alles wahren, katholischen Kirchengesangs“⁶⁶, eine „besondere Ausbildung von Geistlichen in der Kirchenmusik zu guten Kirchenmusikdirectoren“⁶⁷, um endlich den Einfluss der Laien auf diesem Feld zurückzudrängen, und schließlich die „Herausgabe eines deutschen Kirchengesangbuchs zur Hebung des Volksgesangs“⁶⁸. Auf einem einzuberufenden deutschen National-Konzil sollten diese Forderungen umgesetzt werden. Der Vortrag des Münsteraner Bischofs muss gesehen werden auf dem Hintergrund einer allgemeinen Krisenstimmung der deutschen Katholiken, die sich auf dem Gebiet der Kirchenmusik und des Kirchengesangs besonders lautstark äußerte.⁹ Die Französische Revolution mit der nachfolgenden Napoleonischen Herrschaft, die Säkularisation und der Untergang des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation hatten nicht nur zu einer geistigen Erschütterung und Traumatisierung geführt, sondern zwangen auch ganz praktisch zu einer Neuorganisation der Bistümer und ihrer Verwaltungen. Angesichts des Zusammenbruchs der alten Ordnungen und der Neustrukturierung der Bistümer, die nun Gebiete mit teilweise sehr unterschiedlichen kirchenmusikalischen Traditionen umfassten, scheinen die Forderungen von Bischof Müller nach einem deutschen Einheitsgesangbuch ein durchaus plausibles Mittel, der Krise zu begegnen. Es lag sozusagen in der Luft des Revolutionsjahres 1848. Müller selbst war in jenem Jahr Abgeordneter der Frankfurter Nationalversammlung und hatte „die dortigen Bemühungen um eine Einigung der deutschen Länder wenigstens zeitweise mitverfolgt“¹⁰. Innerhalb des deutschen Episkopats gehörte er zu denen, die sich generell für eine stärkere Einheit und Eigenständigkeit der katholischen Kirche Deutschlands einsetzte. Dass dies von der römischen Zentrale eher mit Misstrauen gesehen wurde, lässt sich denken. Das geplante deutsche National-Konzil kam dann auch auf-

⁹ *zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, Untersuchungen zur Praktischen Theologie 3), Freiburg u.a. 1974, S. 374.

¹⁰ Protokoll der Würzburger Bischofskonferenz zum 14. November 1948, ediert bei Bernhard SCHNEIDER, *Spätaufklärung, Ultramontanismus und Kirchengesang. Eine katholische Debatte des 19. Jahrhunderts und ihr historischer Kontext*, in: *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert*, S. 37-86, hier S. 86.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. den im Ganzen sehr lesenswerten Beitrag von B. SCHNEIDER, *Spätaufklärung*, hier S. 41-44.

Ebd., S. 78.

grund der Widerstände Roms und ultramontaner Kreise im Episkopat nicht zustande und die Forderung nach einem deutschen Einheitsgesangbuch musste erst einmal ad acta gelegt werden. Zwar wurde der Gedanke am Ende des Jahrhunderts wieder aufgegriffen und es gab dann zwischen 1909 und 1911 verschiedene konkurrierende Vorschläge zu einem Grundstock von Liedern für ein Einheitsgesangbuch¹¹, doch führten die Diskussionen um diese Vorschläge nicht zu einer Annäherung, sondern vielmehr zur Erkenntnis, wie divergierend die Meinungen in dieser Sache waren.

Der erste praktische, wenn auch noch bescheidenen Schritt hin zu einem Einheitsgesangbuch ist wieder durch eine Krisensituation ausgelöst. Im I. Weltkrieg wurde unter den Soldaten, die aus verschiedenen Diözesen stammten und sich nun zu Andachten, Feldmessen und Begräbnisfeiern versammelten, das Bedürfnis nach gemeinsamen Kirchenliedern besonders deutlich. In einem Beitrag für die Zeitschrift *Musica Sacra* berichtet 1915 ein Divisionshilfspfarrer: „Der Krieg hat gezeigt, daß wir nicht ein einziges Kirchenlied besitzen, welches von allen katholischen Soldaten gemeinsam gesungen werden kann.“ Seine Vorstellung, wie diesem Missstand abzuhelpen sei, spiegelt deutlich die Kommandostruktur der kaiserlichen Armee und der katholischen Kirche wieder. Er fährt fort: „Was also ist zu tun? (...) Die Bischofskonferenz in Fulda bestimmt einfach, und die Sache ist erledigt.“¹²

Tatsächlich stellte man dann sehr schnell aus den vorliegenden Entwürfen ein Repertoire von 23 Liedern zusammen, das schon 1916 von der Fuldaer Bischofskonferenz als sog. „Einheitslieder“ verabschiedet wurde. Die Sammlung erschien zunächst als Anhang, der einigen älteren Gesangbücher beigegeben wurde, und sollte in der Folgezeit in neu entstehende Gesangbücher integriert werden. Doch versandete diese Initiative mit dem Ende der unmittelbaren Kriegssituation. „Die einzelnen Diözesangesangbücher übernehmen in den 20er und frühen 30er Jahre zwar eine unterschiedlich zusammengesetzte Mehrzahl dieser Lieder, halten sich aber oft nicht an die von Fulda 1916 approbierten Fassungen (...)“¹³

Rezeptionsgeschichtlich ungleich wichtiger als die Einheitslieder von 1916 ist für die Entstehung eines Einheitsgesangbuchs die 1938 erschienene Sammlung *Kirchenlied. Eine Auslese geistlicher Lieder für die Jugend*, die im Verlag des Jugendhauses Düsseldorf erschien. Das Jugendhaus Düsseldorf war eine Dachorganisation katholischer Jugendbewegungen; sie vereinte 1927 unter ihrem Leiter Ludwig Wolker 28 selbständige Verbände und Bünde zur „Katholischen Jugend Deutschlands“. Dabei gelang es Wolker nicht nur, die teilweise sehr unterschiedlichen Strömungen zu integrieren, sondern diese auch mit den

¹¹ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 379-390.

¹² Zit. bei ebd., S. 383, Anm. 38.

¹³ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., S. 52.

Ideen der Liturgischen Bewegung in Verbindung zu bringen. 1930 erschien sein Büchlein *Kirchengebet*, das in Form von Gemeinschaftsmessen zu einer tätigen Teilnahme an der Liturgie hinführen wollte und eine Auflage von fast einer Million erreichte.¹⁴ Die Sammlung *Kirchenlied* entsteht auf diesem geistigen Fundament und ist in gewisser Weise die Ergänzung zum *Kirchengebet*. Nach nur zweijähriger intensiver Arbeit unter Beteiligung von Wolker und anderen wurde die Liedsammlung von Josef Diewald, Georg Thurmair und Adolf Lohmann herausgegeben. Das Buch wurde ein grandioser Erfolg im katholischen Deutschland. Noch in Kriegszeiten erlebte es zehn Auflagen, von 1945 bis 1972 mindestens zwanzig weitere, so dass es insgesamt eine geschätzte Auflagenhöhe von über 2 Millionen¹⁵ erzielte. Das schmale Bändchen enthielt 140 Lieder¹⁶ von denen noch 79 im gegenwärtigen *Gotteslob* stehen. – Bezeichnenderweise ist auch bei der Zusammenstellung und Herausgabe der Sammlung *Kirchenlied* eine deutliche Krisenstimmung im deutschen Katholizismus zu bemerken. Schon 1935 wurde das Jugendhaus Düsseldorf für einige Wochen von der Gestapo besetzt und dessen Leiter Wolker zusammen mit 57 Mitarbeitern unter dem Vorwand kommunistischer Kollaboration zeitweise in Haft genommen. 1938, im Jahr des Erscheinens der Sammlung, wurde das Jugendhaus ganz aufgelöst, die Sammlung selbst konnte erst nach langwierigen Verhandlungen des Herder-Verlags mit Gestapo und Reichspropagandaministerium weiter erscheinen.¹⁷

Die nächste große Krise, die die Realisierung eines Einheitsgesangbuchs stark vorantrieb, ist gekennzeichnet durch die mit dem Ende des II. Weltkrieges einsetzenden Massenfluchten, Vertreibungen und Binnenwanderungen, die zu einer starken Bevölkerungsdurchmischung führten. So erscheinen schon 1947 die *Einheitslieder der deutschen Bistümer*, eine Zusammenstellung von 74 Stücken, von denen 40 aus der Sammlung *Kirchenlied* übernommen wurde, aber nur 15 aus den Einheitsliedern von 1916, und diese alle in einer neuen Bearbeitung. Die Diözesen waren verpflichtet, bei allen künftigen Gesangbüchern diesen neuen Einheitsliederkanon zu integrieren und mit einem E zu kennzeichnen. Die Gesang-

¹⁴ Vgl. Thomas LABONTÉ, *Die Sammlung „Kirchenlied“ (1938). Entstehung, Corpusanalyse, Rezeption*, (Mainzer Hymnologische Studien 20), Tübingen 2008, S. 11.

¹⁵ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., S. 53.

¹⁶ Gesangbuchgeschichtlich war es „drei großen Traditionen verpflichtet: einer restaurativen, einer ökumenischen und einer modernen“ (KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob* 53). Die restaurative Tendenz zeigt sich darin, dass bevorzugt Lieder aus dem Mittelalter und dem 17. Jh., dagegen nur wenige aus dem 18. und 19. Jh. aufgenommen wurden. Die Sammlung hat eine hohe ökumenische Bedeutung, denn ihr gelingt ihr, „über dreißig evangelische Lieder in die katholische Tradition einzuspiesen, und zwar so überzeugend, dass ein Bewusstsein von der evangelischen Herkunft bei den allermeisten Sängern nicht mehr vorhanden ist“ (ebd.). Modern ist die Sammlung insofern, als sie auch zeitgenössische Lieder der Herausgeber Thurmair und Lohmann mit aufnimmt, von denen allerdings nur Thurmairs „Wir sind nur Gast auf Erden“ heute noch gesungen wird.

¹⁷ Thomas LABONTÉ, *Die Sammlung „Kirchenlied“*, op. cit., S. 11.

buchgeneration, die zwischen 1949 und 1960 erschienen, nahmen mit viel größerer Entschiedenheit diese Lieder auf als es nach 1916 der Fall war. Der Kanon findet sich meist komplett und unverändert in den einzelnen Diözesangesangbüchern.

Eine grundlegend neue Situation ergab sich durch die Einberufung des II. Vatikanischen Konzils. Schon auf der ersten Session im Herbst 1962 wurde deutlich, dass dem Plan für eine durchgreifende Liturgiereform von einer großen Mehrheit der Konzilsväter zugestimmt würde. Es war damit vorauszusehen, dass es in absehbarer Zukunft in allen deutschen Diözesen etwa gleichzeitig zu einer grundlegenden Überarbeitung der Gebet- und Gesangbücher kommen würde. Man sah darin eine günstige und unwiederholbare Gelegenheit, die seit über 100 Jahren immer wieder gescheiterten Bemühungen um ein Einheitsgesangbuch zum Durchbruch zu verhelfen.¹⁸ Die Bischofskonferenz beschloss deshalb im August 1963 die Herausgabe eines einheitlichen Gebet- und Gesangbuchs für alle Bistümer der Bundesrepublik und der DDR, also zu einer Zeit, „als die meisten der Diözesangesangbücher noch so gut wie neu waren“.¹⁹ Das nun geplante Gebet- und Gesangbuch sollte ein einheitliches Buch sein, dem jede Diözese ihre eigene Tradition als Eigenteil hinzufügen konnte.

Das Konzil gab aber nicht nur den formalen Anlass, sondern beeinflusste in hohem Maß auch die inhaltliche Arbeit an dem neuen Buch. Die grundlegende Erkenntnis des Konzils war, dass die tätige Teilnahme aller Gemeindemitglieder an der Liturgie nicht nur ein Recht, sondern auch eine Pflicht sei, die aus der Taufe resultiere;²⁰ eine wichtige Ausdrucksgestalt dieser Teilnahme wurde in dem volkssprachlichen Gesang gesehen. Dieser wurde durch das Konzil jedenfalls explizit aufgewertet, insofern Musik und Gesang nicht mehr allein als ein schöner Dekor zur heiligen Handlung des Priesters oder als fromme Beschäftigung der Gottesdienstbesucher angesehen wurden, sondern, wie es ausdrücklich heißt, als notwendige und integrale Bestandteile der Liturgie selbst.²¹ Das volkssprachliche Kirchenlied bekam damit den Rang liturgischer Texte und das Gesangbuch

¹⁸ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 412.

¹⁹ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., p. 54.

²⁰ Vgl. die Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ 14: „Die Mutter Kirche wünscht sehr, dass alle Gläubigen zu jener vollen, bewussten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern geführt werden, die vom Wesen der Liturgie selbst erfordert wird und zu der das christliche Volk, ‚das auserwählte Geschlecht, das königliche Priestertum, der heilige Stamm, das Eigentumsvolk‘ (1 Petr 2,9; vgl. 2,4 f), kraft der Taufe das Recht und die Pflicht hat.“

²¹ Vgl. „Sacrosanctum Concilium“ 112: „Die musikalische Überlieferung der gesamten Kirche stellt einen Schatz von unschätzbarem Wert dar, der sich unter den übrigen Ausdrucksformen der Kunst vor allem dadurch auszeichnet, dass er als heiliger Gesang, der mit Worten verbunden ist, einen notwendigen und wesentlichen Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht.“ In Bezug auf die volkssprachigen Kirchenlieder heißt es in Art. 118: „Der religiöse Volksgesang soll klug gefördert werden, so dass die Stimmen der Gläubigen bei frommen und heiligen Übungen und bei den liturgischen Handlungen selbst gemäß den Richtlinien und Geboten der Rubriken erklingen können.“

den Rang eines liturgischen Buches. Sehr pointiert hieß es in der Zeitschrift *gottesdienst*: „So wie das Lektionar das Rollenbuch des Lektors ist und das Altarmeßbuch das Rollenbuch des Priesters, so ist das Gesangbuch das Rollenbuch der Gemeinde.“²²

Neben diesem spezifisch liturgischen Aspekt führte die Arbeit am Einheitsgesangbuch auch zu einer verstärkten ökumenischen Zusammenarbeit; auf Drängen der für die Lieder verantwortlichen Kommission nach ökumenischer Zusammenarbeit²³ wurde im Sommer 1969 die Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) gegründet. Sie sollte für möglichst viele derjenigen Lieder, die damals schon zum Repertoire mehrerer Kirchen gehörten, Fassungen erarbeiten, die man gemeinsam singen konnte. Auch wenn man aus hymnologischer Sicht nicht alle der erarbeiteten Liedfassungen als angemessen bezeichnen will, war und ist die Arbeit der AÖL doch sehr erfolgreich. Zu ihren ersten Publikationen gehörte die Sammlung *Gemeinsame Kirchenlieder* von 1973. Von den 102 Liedern sind rund 90 in das katholische Einheitsgesangbuch *Gotteslob* übernommen worden.

Dies erschien nach 13 jähriger Bearbeitungszeit im März 1975. Es liegt in 37 verschiedenen Diözesanausgaben vor, davon 9 österreichischen. Einige Diözesen haben über ihre spezifischen Eigenteile hinaus noch Regionalteile entwickelt, die mehrere Diözesen verbinden, so die Bistümer auf dem Gebiet der DDR bzw. der sog. neuen Bundesländer, die Bistümer Österreichs sowie die Bistümer Aachen und Lüttich, Freiburg und Rottenburg. Andere Diözesen einigten sich auf gemeinsame Fassungen für einige der Eigenteil-Lieder, nämlich Fulda, Limburg, Mainz, Speyer und Trier. Hier entstanden also sozusagen „Einheits-Eigenteile“ und „Regional-Einheitslieder“.

Dieser durchaus wahrnehmbare Zug zur Einheitlichkeit scheint aber aufs Ganze gesehen eher zurückzutreten. Denn in den 90er Jahren brachten viele Diözesen weitere Ergänzungshefte zu den Eigenteilen heraus²⁴, die neben traditionellen, bis dahin vermissten oder nun wiederentdeckten Liedern vor allem Stücke aus dem sog. Neuen Geistlichen Lied und aus Taizé in das liturgische Repertoire einspeisen. Hier scheint es kaum Abstimmungen gegeben zu haben, jedenfalls ist eine deutlich zunehmende Regionalisierung zu verzeichnen. Insgesamt stehen heute den 300 Liedern des *Gotteslob*-Stammteils etwa 2000 verschiedene Lieder in den Eigenteilen und deren Anhängen gegenüber.²⁵

²² Josef SEUFFERT, *Das Rollenbuch der Gemeinde. Grundkonzept des künftigen Einheitsgesangbuches*, in: *Gottesdienst* 20/21 (1970), S. 1.

²³ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 430.

²⁴ Eine genaue Auflistung bei Heinrich RIEHM, *Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs. Eine Dokumentation*, (Mainzer Hymnologische Studien 12), Tübingen 2004, S. 233.

²⁵ Eine detaillierte alphabetische Auflistung der Lieder bei Heinrich RIEHM, *Kirchenlied*, op. cit., S. 341-392.

2. Österreich

Unter dem Blickwinkel der Entstehung eines Einheitsgesangbuchs wirkte sich in Österreich wesentlich stärker als in dem territorial zergliederten Deutschen Reich die Tendenz der Aufklärung aus, auf einen einheitlichen Gesang bei den Gottesdiensten hinzuwirken. „Die Aufklärung suchte nach Vereinheitlichung, weil sie den ‚vernünftigen Gottesdienst‘ nach klaren und allgemeingültigen Regeln wollte. Am durchgreifendsten wirkte in dieser Hinsicht die josephinischen Reformen (...). Ihr Extrem bildete der zum allgemeinen Gebrauch vorgeschriebene *Normalmeßgesang* (1783), mit einer für jeden Sonntag gleichen Meßliedreihe, die für ihre neun Lieder mit einer einzigen Melodie auskam.“²⁶ Das im Zuge der Aufklärung eingeführte Liedrepertoire, das oft gegen den Willen der Gläubigen zwangsweise verordnet wurde, zählt bis heute zu den Charakteristika des Österreichischen Kirchengesanges, was Franz-Karl Praßl zu den munteren Feststellung verleitet, dass sich „bei entsprechender Gewöhnung und langer Dauer (...) offenbar doch so etwas wie Liebe einstellen (kann). Der harte Kern dieser etwa 200 Jahre alten Lieder war in allen Diözesangesangbüchern bis 1975 selbstverständlich erhalten.“²⁷ Österreich hatte also günstigere Startbedingungen auf dem Weg zu einem Einheitsgesangbuch als Deutschland.²⁸ Als nach dem Ende des II. Weltkriegs die deutschen Bischöfe 1947 den zweiten Einheitsliederkanon herausbrachten, zogen die österreichischen Bischöfe nur ein Jahr später nach. 1948 stellte in ihrem Auftrag eine Kommission einen Einheitsliederkanon, der neben verschiedenen Ordinarien und Meßliedreihen 119 Lieder umfasste.²⁹ Das Hauptauswahlkriterium war die Verbreitung in den österreichischen Diözesen, lediglich 38 Nummern stimmten mit dem deutschen Kanon überein.

Vor diesem Hintergrund war es zunächst nicht erstaunlich, dass die Österreichische Bischofskonferenz sich lange nicht dazu entschließen konnte, der Kommission zum Einheitsgesangbuch *Gotteslob* offiziell beizutreten; noch im Oktober

²⁶ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., p. 52.

²⁷ Franz Karl PRASSL, *Der Österreichanhang zum "Gotteslob" und die österreichischen Diözesananhänge*, in: *Gotteslobrevision*, S. 111-127, hier S. 111 f.

²⁸ Weitere wichtige Schritte waren das 1880 erschienene *Gesangbuch für die österreichische Kirchenprovinz*, das zunächst von den drei Diözesen Wien, Linz und St. Pölten approbiert wurde, dann zwischen 1904 und 1911 auch von Salzburg und Gurk. Eine ähnlich weite Verbreitung hatte *Ehre sei Gott in der Höhe. Katholisches Gesang- und Gebetbuch für Groß und Klein* des Zisterziensers Coloman Assem. Es war in Wien, Budweis, Klagenfurt, Linz, St. Pölten, Regensburg, Salzburg und Teschen approbiert; die Erstauflage datiert aus dem Jahr 1867, eine 21. Auflage lässt sich 1939 nachweisen (vgl. Sonja ORTNER, *Österreich*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, op. cit., S. 163-219, hier S. 189).

²⁹ Franz Karl PRASSL, *Der Österreichanhang*, op. cit., S. 112 f; Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 396 f; Sonja ORTNER, *Österreich*, op. cit., S. 208.

1965 sprach sie sich gegen eine Übernahme des deutschen Einheitsgesangbuchs aus und optierte stattdessen für die Beibehaltung der Diözesangesangbücher, denen die österreichischen Einheitslieder beigegeben werden sollten. Aufgrund der hartnäckigen Intervention einiger Fachleute, unter denen der vormalige Sekretär der IAH Philipp Harnoncourt zu den einflussreichsten gehörte, kam es zu einer bemerkenswerten Kehrtwende. Die Argumentation für ein Einheitsgesangbuch stützte sich im Kern auf die Anforderungen, die die Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils mit sich bringen würde. „Die bevorstehende, umfassende Liturgiereform, besonders die endgültige Reform des Meßordo, wird alle Diözesen gleichzeitig in dieselbe Situation bringen, daß die alten Diözesangesangbücher unbrauchbar und neue erforderlich sein werden. Dieser bevorstehende ‚Tag Null‘ legt es besonders nahe, überall gleichzeitig den Schritt zur Einheit zu tun.“³⁰ 1966 entschloss sich die Österreichische Bischofskonferenz offiziell zur Mitarbeit am deutschen Einheitsgesangbuch, nachdem schon seit 1964 ein Vertreter Österreichs als Gast in der betreffenden Kommission mitgearbeitet hatte.³¹ Ob es die Erfahrungen bei der konkreten Arbeit am Einheitsgesangbuch waren oder ob man von Anfang an der Überzeugung war, dass sich die unterschiedlichen Gesangstraditionen Österreichs und Deutschlands kaum flächendeckend vereinheitlichen ließen, jedenfalls begannen im Juli 1971 die Arbeiten an einem eigenen Österreich-Teil, der auf der Basis der österreichischen Einheitslieder-Liste von 1948 „und weiterer Wünsche“³² der gemeinsamen Tradition aller österreichischen Bistümer Rechnung tragen sollte. Nach nur dreijähriger Bearbeitungszeit wurde er 1974 verabschiedet und enthält neben 18 Kehrversen 37 Lieder, wovon 22 aus der österreichischen Einheitsliederliste stammen; die übrigen sind, wie Franz Karl Praßl formuliert, „allseits bekannte Lieder (...) und josephinische Kernlieder“³³; neueres Liedgut aus dem Bereich des sog. Neuen Geistlichen Liedes fehlt dagegen. Zusammen mit den Diözesan-Anhängen der einzelnen Bistümer sorgte der Österreich-Teil dafür, dass sich das Repertoire des Kirchengesangs „gegenüber den vorhergehenden Diözesangesangbüchern nur minimal verändert hat. Die Tatsache,

³⁰ Philipp HARNONCOURT, *Stellungnahme zum Plan eines EGB für das deutsche Sprachgebiet, hektographiertes 5seitiges Memorandum (Februar 1966) an die LKÖ und mit Autorisierung durch die LKÖ an die Bischöfe Österreichs*, abgedruckt bei: DERS., *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 415 f., Anm. 110.

³¹ Franz Karl PRASSL, *Liturgiereform in Österreich nach dem II. Vatikanum*, in: Martin KLÖCKENER, Benedikt KRANEMANN (Hrsg.), *Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes. Teil II: Liturgiereformen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 88; FS Häußling), Münster 2002, S. 861-894, hier S. 883.

³² Franz Karl PRASSL, *Der Österreichanhang*, op. cit., S. 113.

³³ Ebd., S. 115 f.

dass alle das Gewohnte und Althergebrachte nahezu vollständig im neuen Buch wiederfanden, trug wesentlich zur Akzeptanz des ‚Gotteslob‘ in Österreich bei.“³⁴

Vereinzelt Ende der 80er und flächendeckend dann in den 90er Jahren kommt es auch in Österreich zur Schaffung einer ‚2. Generation‘ von Diözesan-Anhängen, die zwar von den einzelnen Diözesen sehr unterschiedlich konzipiert sind, aber doch durchaus landestypische Merkmale erkennen lassen. Neben einigen älteren Liedern, die bis dahin sozusagen im Untergrund weitergelebt hatten, bildet das Neue Geistliche Lied einen Schwerpunkt, aber auch „Gesänge, die nicht der Liedform folgen, sondern psalmodisch, responsorial oder akklamatorisch sind“³⁵. Praßl sieht in diesen Anhangs-Anhängen die eigentlich regionale Weiterschreibung des *Gotteslob*: „Die Anhänge dokumentieren das Hauptspektrum des Ist-Standes im jeweiligen diözesanen Gemeindegesang bzw. bei dessen Entwicklung in den letzten Jahrzehnten, die in Österreich in manchen Details völlig andere Wege gegangen ist als in Deutschland.“³⁶

3. Schweiz

Im Hinblick auf die Schaffung eines Einheitsgesangbuchs waren die Schweizer Diözesen den Bistümern in Deutschland und Österreich anscheinend immer einen Schritt voraus. Das hat sicherlich auch historische und geographische Gründe. Zu Beginn des 19. Jh. wurden im Gefolge der Säkularisation und des Wiener Kongresses die Grenzen von drei der vier Schweizer Bistümer neu gezogen.³⁷ Die Schweizer Teile des zerschlagenen Bistums Konstanz fielen etwa im Wesentlichen an die Bistümer Basel, Chur und Sankt Gallen. Die dadurch bedingte Durchmischung unterschiedlicher Gesangstraditionen hatte zur Folge, dass sich hier im Vergleich zu den deutschen und österreichischen Bistümern erst sehr spät Diözesangesangbücher etablieren konnten und der Gedanke an eine Stärkung des bistumsübergreifenden Repertoires nahe lag. 1923 erschien im Bistum St. Gallen ein Diözesangesangbuch, das laut Vorrede insgesamt 69 Lieder und Marianische Antiphonen enthielt, die in allen deutschsprachigen Diözesen der Schweiz gemeinsam gesungen wurden, außerdem „noch 89 Lieder und Marianische Antiphonen, die mit Chur, sowie 90, die mit solchen aus Basel übereinstimmten. Damit war im Bistum St. Gallen der erste Schritt in Richtung auf ein schweizerisches Einheitsgesangbuch getan.“³⁸ In den 30er Jahren gab es Bemühungen, für die Bistümer

³⁴ Ebd., S. 118.

³⁵ Ebd., S. 123.

³⁶ Ebd., S. 127.

³⁷ Eine Ausnahme bildete nur die älteste Diözese Sitten; vgl. hier und im folgenden Christiane SCHÄFER, *Konstanz bis Speyer. Das 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, S. 117-139, hier S. 117-134.

³⁸ Ebd., S. 128.

St. Gallen und Basel ein gemeinsames Gesangbuch zu erarbeiten – zwar scheiterte der Versuch, doch einigte man sich immerhin auf eine gemeinsame Gestalt von 80 Liedern, von denen die allermeisten in der Folgezeit als eine Art ‚Einheitslieder‘ in die Gesangbücher übernommen wurden.³⁹ 1957 entschlossen sich die Bischöfe, eine interdiözesane Kommission zur Erarbeitung eines einheitlichen deutsch-schweizerischen Kirchengesangbuchs einzusetzen, die ab 1958 mit ihrer Arbeit begann. Als 1963 bekannt wurde, dass die deutschen Bischöfe ebenfalls die Schaffung eines Einheitsgesangbuchs planten und es absehbar wurde, dass auch Österreich diesem Unternehmen beitreten würde, hielt man zwar auf Expertenebene engen Kontakt zwischen den Kommissionen – man wollte von gemeinsam genutzten Liedern möglichst gemeinsame Fassungen erstellen -, doch konnte man sich zu einer offiziellen Zusammenarbeit nicht entschließen. „Da die Arbeit in der Schweiz bereits weit vorangeschritten war, wollte man sie unbedingt rasch zu Ende führen und nicht das Begonnene abrechnen, um sich auf eine ungewisse Zusammenarbeit mit Deutschland und Österreich einzulassen, zumal man wegen der bevorstehenden (durch das Konzil angestoßenen liturgischen) Reformen ohnehin nur ein *Interims-Gesangbuch* für möglich hielt.“⁴⁰ Als 1966 schließlich das *Kirchengesangbuch. Katholisches Gesang- und Gebetbuch der Schweiz* erschien, war es also als eine Art Zwischenschritt gedacht für ein Einheitsgesangbuch, das für alle katholischen Diözesen im gesamten deutschsprachigen Raum gelten sollte.⁴¹ Und tatsächlich fügte man der Neuauflage des Gesangbuchs von 1978 einen Anhang bei, der etwa 100 Lieder aus dem *Gotteslob* enthielt. Doch lief dann die tatsächliche Entwicklung in eine ganz andere Richtung. Als 1998 der Nachfolger zum *Kirchengesangbuch*, das *Katholische Gesangbuch* erschien, enthielt es zwar viele Lieder aus dem *Gotteslob*, aber nicht weniger als 238 Gesänge, darunter 153 Strophenlieder, hatte es gemeinsam mit dem zeitgleich erschienenen reformierten Gesangbuch der Schweiz. Es ist damit sozusagen eine ‚Einheitsliederliste‘ entstanden, die die Einheit nicht nur innerhalb einer Konfession, sondern in der Ökumene sucht.

Wenn wir an dieser Stelle innehalten und den bisher dargestellten Verlauf überblicken, dann scheint es in der deutschsprachigen Katholizität drei verschiedene oder zumindest unterschiedlich akzentuierte Typen einer Idee von Einheitsgesangbuch zu geben, die auf unterschiedliche „Identitäten“ verweisen. Denn die Frage nach der „Einheit“ ist ja letztlich immer auch die Frage nach der „Identität“:

³⁹ Ebd. S. 134; Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 399.

⁴⁰ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 402.

⁴¹ Vgl. P. SCHWALLER, *Wann kommt das neue Kirchengesangbuch*, in: *Katholische Kirchenmusik* 89 (1964), S. 136-138.

– *Deutschland* ist zu Beginn der Entwicklung im 19. Jh. territorial zergliedert; die Idee eines Einheitsgesangbuchs entsteht wohl nicht zufällig zeitgleich mit dem Streben nach nationaler Einheit und damit nach Identität. Doch bedarf es mehrerer schwerwiegender Krisen und schließlich des Anstoßes des II. Vatikanischen Konzils, also eines übernationalen Ereignisses, bis das Projekt 1975 mit dem *Gotteslob* verwirklicht werden kann. Die Identität, die in diesem Einheitsgesangbuch zum Ausdruck kommt, scheint zwei Aspekte zu haben: Nach außen dokumentiert es eine alte, national gedachte Einheit, insofern allen politischen Entwicklung nach 1945 zum Trotz an einer gemeinsamen Identität der Katholiken in der Bundesrepublik, der DDR und in Österreich festgehalten wird. Was politisch als Folge des Weltkrieges längst zu drei autonomen Gebilden getrennt ist, wird kirchlich durch ein gemeinsames Gesangbuch geeint. Die zweite, sicherlich stärkere Aspekt ist nicht nach außen, sondern nach innen gewendet: Das *Gotteslob* ist Ausdruck der Bemühungen einer starken Bischofskonferenz, die Reformen des II. Vatikanischen Konzils in den Gemeinden vor Ort zu verwirklichen. Das Einheitsgesangbuch drückt die Identität derer aus, die nun die Liturgie weitgehend in der Muttersprache feiern. – Die in ihrem Repertoire sehr stark divergierenden Anhänge der 2. Generation zeigen, dass beide Aspekte der Identität, die nationale und die konziliare, heute schwächer geworden sind, womit die regionalen Unterschiede wieder deutlicher hervortreten.

– *Österreich* hatte durch seine territoriale Einheit einen anderen Ausgangspunkt. Hier konnte sich seit der Aufklärung ein Repertoire entwickeln, das bis heute für die österreichischen Diözesen charakteristisch ist. Dass man sich nach langem Zögern doch dem deutschen Unternehmen „Einheitsgesangbuch“ anschließt, dürfte seinen Grund in den Reformen des II. Vatikanums haben: Man ist zusammen mit Deutschland vor die gemeinsame Aufgabe gestellt, eine muttersprachliche Liturgie zu entwickeln. Dass man sich trotzdem seiner eigenen Identität bewusst bleibt, zeigt der Österreihanhang. Auch dieser Aspekt wird mit zunehmendem zeitlichem (und theologischem?) Abstand zu Konzil wieder stärker. Die Anhangs-Anhänge dokumentieren, dass man „in manchen Details völlig andere Wege gegangen (ist) als in Deutschland.“⁴²

– Die *Schweiz* hatte es auf dem Weg zu einem Einheitsgesangbuch am einfachsten: es mussten sich nur vier Diözesen einigen, die alle kein jahrhundertaltes, fest etabliertes Repertoire hatten. Trotz einiger Annäherungen an das deutsch-österreichische Einheitsgesangbuch entschließt man sich hier, statt der übernationalen, konfessionellen Ökumene mit Deutschland und Österreich die nationale, überkonfessionelle Ökumene mit den reformierten Kirchen der Schweiz zu stärken.

⁴² Ebd., S. 127.

Was bedeutet das für die Zukunft der Idee eines Einheitsgesangbuchs?

Nun, aller Voraussicht nach wird es noch einen Nachfolger des katholischen Einheitsgesangbuchs geben, das *Gotteslob II*, aber das ist objektiv gesehen nur noch zu einem kleinen Teil ein Gesangbuch. Neben Hilfen zum persönlichen Gebet, familiären und gemeindlichen Andachtsformen, katechetischen Einführungen, Modellen der Tagzeitenliturgie und Vorbereitungen auf die Feier der Sakramente ist der Liederteil nur ein Teil neben anderen. Die Identität, auf den diese Einheit gebaut ist, ist in starkem Maße die der liturgischen Sprachgemeinschaft. Ob dieser Aspekt der Identität reichen wird, auf längere Zeit die unterschiedlichen Gesangstraditionen von Flensburg bis Graz zu umfassen und zusammenzuhalten, ist fraglich. Wahrscheinlich wird es diesmal schneller zu Anhangs-Anhängen kommen als beim *Gotteslob* von 1975. Dafür spricht auch die allgemeine gesellschaftliche und politische Entwicklung: Im Zeitalter der Europäischen Union werden immer mehr politische und ökonomische Entscheidungen zentral oder einheitlich (unter den Regierungen abgestimmt) getroffen; auf kulturellem Gebiet soll deshalb eine Vielfalt gefördert werden: man zielt in einem „Europa der Regionen“ deutlich auf eine Stärkung der Regionalkulturen ab. Ob ein Gesangbuch sich dieser Entwicklung entziehen kann? Vielleicht wäre es bei der Konzeption von *Gotteslob II* sinnvoller gewesen, sich auf einen kleineren Stammteil zu beschränken und im Vertrauen auf die Kompetenz der einzelnen Diözesen mehr Raum für die Regionalteile zu lassen.

Aber möglicherweise liegt die Zukunft ja auch eher in dem Modell, das derzeit in Italien erprobt wird. Und damit komme ich zum zweiten Teil meines Vortrags.

II. Der Repertorio Nazionale *Canti per la Liturgia*

Wer Italien von Norden nach Süden durchquert und dabei auf die regionalen Eigenheiten der Landesteile achtet, dem werden nicht nur die gewaltigen Unterschiede in Kochkunst und Sprachfärbung auffallen, sondern auch die hinsichtlich des liturgischen Gemeindegesangs. Ist im Norden der Gemeindegesang relativ gut entwickelt, was sich buchtechnisch in der Bereitstellung meist gut gepflegter Gesangbücher niederschlägt, ist im Süden dagegen der Gesang größtenteils noch das Anliegen der gemeindeansässigen Jugendgruppen, die sich mit hektographierten Heftchen begnügen müssen. Auch das hat natürlich historische Gründe. Das Gesangbuch ist eine reformatorische Erfindung und hatte es in überwiegend katholischen Ländern, wo eine befruchtende Konkurrenz zu reformatorischen Gemeinden fehlte, grundsätzlich schwer. In der Nordhälfte Italiens wurde dieses Fehlen zum Teil ausgeglichen durch den französischen und besonders den österreichischen Einfluss, der sich seit dem Ende des Spanischen Erbfolgekriegs zu Beginn des 18. Jh. immer deutlicher auswirkte. So wurde etwa im Zuge der unter österreichischem Schutz gedeihenden norditalienischen Aufklärung wohl auch

der bereits erwähnte josephinische „Normalmeßgesang“ unter dem Titel „Inni per la Messa. Litanie ed Orazioni giusta la normale di Vienna“ (1783) eingeführt. Im Süden der Halbinsel kannte man so etwas nicht.

Man kann es also durch aus als eine Art „Kopernikanische Wende“ für den italienischsprachigen Gemeindegesang bezeichnen⁴³, dass im Mai 2009 der Repertorio Nazionale *Canti per la Liturgia* veröffentlicht wurde, der 384 Gesänge für die Liturgie umfasst und ausdrücklich mit dem Status eines offiziellen liturgischen Buches ausgestattet wurde.

Nachdem bereits 1979 ein erster und nicht sehr erfolgreicher Versuch unternommen wurde, eine knapp hundert Stücke umfassende Sammlung auf überdiözesaner Ebene zu verbreiten und damit das qualitativ notorisch niedrige Niveau des Gemeindegesangs zu heben, wurde 1994 vom Nationalen Liturgischen Büro der italienischen Bischofskonferenz ein neuer Anlauf gestartet. Man berief eine kleine Gruppe von 9 Sachverständigen aus den Bereichen Liturgie, Kirchenmusik und Pastoral, die ein überdiözesanes und überregionales, also nationales Repertorium an Gesängen schaffen sollte, die einem gewissen Qualitätsstandard gerecht würden. Das Hauptkriterium für die Auswahl der Gesänge sollte die „pertinenzza rituale“ sein, also die Eignung eines Gesanges hinsichtlich des von ihm getragenen oder begleiteten liturgischen Vollzugs.⁴⁴ Aus diesem Kriterium werden alle anderen abgeleitet: die Kohärenz der Inhalte des Gesungenen mit dem gelebten Glauben der Kirche, wie er speziell in der Liturgie zum Ausdruck komme; die Qualität der sprachlichen und musikalischen Gestalt; die Möglichkeit, dass eine ‚mittlere‘ Gemeinde die Stücke singen könne und dass die Gemeinden im Laufe der Zeit die Gesänge als Ausdruck ihrer eigenen Kultur annehmen könnten. Die Sammlung solle vor allem zwei Erfordernissen gerecht werden:

- sie sollte zum einen ein Repertorium bilden, in dem für die Liturgie geeignete traditionelle und neuere Gesänge gesammelt und damit für alle Interessierten auffindbar seien;
- zum anderen sollte durch die konkrete Auswahl auch die Kriterienlogik vermittelt werden, die grundsätzlich die Liedauswahl vor Ort leiten solle.⁴⁵

⁴³ So Antonio PARISI in einem Interview der Zeitschrift *Psallite!* (<http://www.psallite.net/print.php?news.387> [Zugriff am 1.6.2011])

⁴⁴ Repertorio Nazionale, Premessa 6: „Il criterio prioritato che ha guidato la selezione è quello della pertinenza rituale. È indispensabile che ogni intervento cantato possa divenire elemento integrante e autentico dell’azione liturgica in corso. Questo stesso criterio dovrebbe essere, per tutti ed in ogni occasione, il primo e principale punto di riferimento.“

⁴⁵ Repertorio Nazionale, Premessa 2: “Il ‘repertorio nazionale’ intende rispondere a una duplice esigenza: - segnalare e rendere reperibili canti adatti alle celebrazioni liturgiche, partendo dalla produzione tradizionale e da quella degli ultimi decenni (canti con testi e melodie nuovi, canti con testi nuovi su melodie preesistenti); - diffondere, mediante le scelte operate, alcuni criteri di individuazione e selezione dei canti, che aiutino a scegliere in modo più attento a livello locale.“

Die Arbeitsgruppe konnte schon nach 5 Jahren der Bischofskonferenz eine Sammlung übergeben, die im Frühjahr 2000 zunächst nur als Incipit-Liste gedruckt und elektronisch veröffentlicht wurde. Danach setzte erst einmal eine Phase ein, die von außen betrachtet wie Stillstand aussieht, die aber wohl intern durch Diskussion und Lobbyarbeit geprägt war, was sich aber aus den mir zur Verfügung stehenden offiziellen Quellen nicht nachweisen lässt. Als jedenfalls ganze 7 Jahre später die Sammlung der Italienischen Bischofskonferenz vorgelegt wird, sind im Vergleich zu der Liste aus dem Jahr 2000 einige Lieder verschwunden, aber mindestens 50 neu hinzugekommen.

Um der Sammlung die Verbindlichkeit eines offiziellen liturgischen Buches zu geben, musste der administrative Weg eingeschlagen werden, die die katholische Verwaltung seit der Instruktion „Liturgiam authenticam“ aus dem Jahre 2001 vorschreibt: Zunächst erhielt sie im Mai 2007 die Approbation durch die Vollversammlung der italienischen Bischofskonferenz, danach wurde sie noch der vatikanischen Gottesdienstkongregation übergeben, die sie im Mai 2008 re-kognisierte. 2009 erschien die Sammlung dann als Buch im Druck. Flankiert wird das Gesangbuch durch ein Orgelbuch, durch CD-Einspielungen der Lieder und durch Fortbildungsangebote für Kirchenmusiker. Eine Publikation mit mehrstimmigen Sätzen für Chöre ist geplant, aber derzeit wohl noch in weiter Ferne.

Wer den Repertorio Nazionale aufschlägt, erkennt einige deutliche Unterschiede zu deutschsprachigen Gesangbüchern.

Als erstes fällt auf, dass die Rubrizierung der Gesänge deutlich nach einer strikten liturgischen Hermeneutik erfolgt. Es werden die großen Stationen des Kirchenjahres abgeschrieben, hinzu kommen ein Ordinarium Missae, Gesänge zur Begräbnisfeier und eucharistische Gesänge. Die im deutschen Sprachraum klassischen thematischen Rubriken wie etwa „Lob und Dank“, „Vertrauen und Bitte“, „Rechtfertigung und Zuversicht“, „Umkehr und Nachfolge“, „Erhaltung der Schöpfung“ u.ä. finden sich überhaupt nicht.

	Rubrik	Nummer	Anzahl
1.	Ordinarium Missae	1-40	40
2.	Advent	41-64	23
3.	Christmas	65-76	11
4.	Lent	77-101	25
5.	Palm Sunday	102-110	9
6.	Holy Thursday	111-113	3
7.	Triduum and Easter Season	114-206	92
8.	Marian Feasts	207-226	19

	Rubrik	Nummer	Anzahl
9.	Feasts of Saints	227-250	23
10.	Ordinary Time	251-313	62
11.	Burial	314-343	29
12.	Eucharistic Hymns	344-384	40

Blickt man in die einzelnen Abteilungen, so sind auch hier die Unterschiede zu Einheitsgesangbüchern des deutschen Sprachraums offensichtlich. Ich wähle als Beispiel die Quadragesima, die ja im deutschsprachigen katholischen Bereich ein besonders neuralgischer Punkt ist, da spätestens seit der vatikanischen Reform der Leseordnung, die in der Fastenzeit die altkirchlichen Taufperikopen wieder zur Geltung gebracht hat, ein deutlicher Mangel an traditionellen Liedern zu diesen biblischen Lesungen besteht.

Quaresima

77	Antifone delle Domeniche di Quaresima (Anno A)	Antifone	T.: MissRom M.: D. Machetta	20 th c.
78	Attende, Domine	Inno con ritornello	T./ M.: Liber cantualis (Solesmes)	
79	Chi mi seguirà	Strofe e ritornello	T.: A. M. Galliano M.: A. Parisi.	20 th c. 20 th c.
80	Dolce Signore	Corale	T.: G. Stefani M.: J.S. Bach	20 th c. 18th c.
81	Donaci, Signore, un cuore nuovo.	Antifona e versetti	T.: Ez. 36: 24-27 M.: L. Deiss	- 20 th c.
82	Dono di grazia	Corale	T.: S. Albisetti M.: J. Crüger.	20 th c. 17th c.
83	Ecco il Signore.	Tropario	T./ M.: F. Rainoldi	20 th c.
84	Grandi e mirabili le tue opere.	Antifona e versetti	T.: MissAmbr M.: F. Rainoldi	- 20 th c.
85	Il Padre ci ha chiamati	Corale	T.: M. Palombella M.: D. De Risi	20 th c. 20 th c.
86	Il Signore ci ha salvati	Canzone	T.: A. Roncari M.: L. Capello	20 th c. 20 th c.
87	Miserere	Antifona e salmo	T.: Ps 50 (51) M.: M. Frisina	- 20 th c.

88	M'invocherà e io lo esaudirò	Inno	T.: L. Di Simone M.: G. Liberto	20 th c. 20 th c.
89	O dio, tu sei il mio Dio	Strofe e ritornello	T./M.: M. Frisina	20 th c.
90	O Gesù redentore	Inno	T.: LitHor M.: G. M. Rossi	- 20 th c.
91	Parce, Domine	Acclamazioni penitenziali	T./M.: Liber cantualis (Solesmes)	
92	Purificami, o Signore	Antifona e salmo	T.: Ps 50 (51) M.: A. Martorell, J. Gelineau	- 20 th c.
93	Ricorda, Signore	Tropario	T.: Wis. 11: 24-25 M.: V. Donella	- 20 th c.
94	Se Dio è con noi	Versetti con ritornello	T.: Rom. 8: 31ff. M.: D. Machetta	- 20 th c.
95	Se tu conoscesti il dono di Dio.	Inno	T.: L. Di Simone M.: G. Liberto	20 th c. 20 th c.
96	Se tu mi accogli	Corale	T.: G. Stefani M.: G. Neumark	20 th c. 17th c.
97	Signore, non son degno	Corale	T.: F. Rainoldi; M.: N. Decius (1541)	20 th c. 16th c.
98	Soccorri i tuoi figli	Antifona con versetti	T.: Liturgy M.: F. Rainoldi	- 20 th c.
99	Sole tu sei di giustizia	Inno	T.: D. M. Turoldo M.: A. Zorzi	20 th c. 20 th c.
100	Ti seguirò	Versetti con ritornello	T./M.: M. Frisina	20 th c.
101	Tu ami tutte le tue creature	Antifona e salmo	T.: Liturgy M.: F. Rainoldi	- 20 th c.

Ich möchte nur auf drei Punkte aufmerksam machen:

- von den 25 Stücken sind fast die Hälfte, nämlich 12, Vertonungen biblischer oder liturgischer Texte, die ihren festen Ort in den Gottesdiensten der Quadragesima haben;
- neben den zwei Stücken aus Solesmes beruhen nur 4 Gesänge auf älteren Melodien, nämlich von Bach, Crüger, Neumark und Decius; alle übrigen sind Vertonungen aus dem 20. Jh.; dies ist nicht unbedingt das Zeichen einer besonderen Aufgeschlossenheit dem Neuen gegenüber, sondern ein deutlicher Hinweis darauf, dass in Italien eine über mehrere Jahrhunderte gewachsene Tradition des Gemeindegesangs schlicht nicht vorhanden ist;

- auffällig ist schließlich die Gattungsvielfalt der Gesänge: Antiphone, Hymnen, Troparien, Kehrverslieder, Strophenlieder; auch dies spiegelt deutlich die differenzierte liturgische Ausrichtung des Repertoires.

In ihrem Vorwort zum Repertorio Nazionale erläutern die Bischöfe, dass sie sich eine Übernahme der Sammlung in den einzelnen Diözesen auf verschiedene Weisen vorstellen können:

- wenn eine Diözese bereits ein eigenes Gesangbuch hat, dann sollte sie so bald als möglich den Repertorio Nazionale ganz oder zum Teil in ihr eigenes Repertoire integrieren und auf diese Weise für eine Verbreitung in den einzelnen Gemeinden beitragen;
- hat eine Diözese dagegen noch kein eigenes Gesangbuch, dann sollte der Repertorio Nazionale einen ersten Kern bilden, um den sich schrittweise dann diejenigen Gesänge gruppieren könnten, die für die Bedürfnisse vor Ort notwendig seien.⁴⁶

Ausdrücklich wird betont, dass der vorgelegte Repertorio Nazionale nicht die Absicht habe, regionale Gesangstraditionen zu verdrängen oder die Produktion neuer Lieder zu behindern, jedenfalls soweit diese den liturgischen Kriterien entsprechen. Man sei sich bewusst, dass auch das beste Einheitsgesangbuch längst nicht alle örtlichen Bedürfnisse erfüllen könne.⁴⁷

Als deutscher Katholik ist man gewohnt, dass ein von Bischöfen approbiertes und in Rom rekognosziertes liturgisches Buch eine verbindliche Geltung hat. In Italien ist das offenbar anders. Hier geht man einerseits den Weg der offiziellen Anerkennung und bringt damit ganz im Sinne des letzten Konzils zum Ausdruck, dass dem Gemeindegesang höchster liturgischer Rang zukommt; andererseits aber ist dieses mit allen Ehren inaugurierte liturgische Buch keine bindende Verordnung, sondern es will Angebot und Hilfestellung sein.

Man hat augenscheinlich begriffen, dass auf dem Gebiet des Gemeindegesangs Sensibilität gefragt ist, die nicht durch Vorschriften ersetzt werden kann. Der Repertorio Nazionale muss sich aufgrund seiner Qualität durchsetzen, nicht aufgrund eines verordneten Einheitsgedankens.

⁴⁶ Ebd. 13: „L'adozione di questo 'repertorio nazionale' da parte delle diocesi, e quindi di tutti coloro che in esse sono incaricati del canto e della musica nella liturgia, può avvenire in vari modi: - se la diocesi (o la regione ecclesiastica) ha già un suo repertorio, con verrà, appena possibile, integrarlo con tutto o parte del 'repertorio nazionale', contribuendo in tal modo a diffonderlo nelle singole parrocchie e comunità; - se invece la diocesi (o la regione ecclesiastica) non ha ancora elaborato un proprio repertorio, il presente potrebbe diventare un primo nucleo, attorno a cui costruire gradatamente una raccolta, adatta alle esigenze diocesane o regionali.“

⁴⁷ Ebd. 5: „I redattori sono consapevoli che questa selezione non è in grado di venire incontro a tutte le esigenze locali: essa non intende quindi soppiantare i canti già in uso e neppure impedire che vengano prodotti e messi in circolazione nuovi canti, nel rispetto delle norme liturgiche.“

The Idea of a Unified Hymnal. Theology, History, the Present Day, the Future

When the German Catholic bishops announced in 2001 their desire to begin planning a new hymnal as a successor to *Gotteslob*, there were hardly any objections raised against the idea of a “unified hymnal” [*a standardized hymnal common to German-speaking Catholics in Germany and Austria – tr.*]. Only one south German diocesan church music director suggested the establishment of a virtual pool of hymns and songs in internet instead of a unified hymnal. From this pool, individual congregations could download *the* pieces which they actually needed and which, furthermore, they would like to sing. According to the demands of the congregation and the preferences of the full-time and part-time employees, a handheld pamphlet could be produced and repeatedly revised, free from unnecessary burdens: not a rigid book, but a flexible collection; no mandated uniformity, but local independence. As far as I know, if this suggestion was even discussed, it was very brief. For the overwhelming majority of those responsible, a “unified hymnal” seemed to be the most appropriate way to fulfill the demands of the present day.

The historian, at least, could well ponder the present state of the Catholic Church in the face of this unanimity among those responsible, since calls for a unified hymnal historically were mostly the expression of a deep crisis in church and society in Germany. We will examine this matter more closely here.

In what follows, I wish to take pursue the idea of a unified hymnal especially from a historical point of view and with a view toward today – the topics “history” and “the present day” in my subtitle. It remains to be seen whether something for the “future” of the unified hymnal or even its “theology” can be also be derived from this.

I will do this in two parts. The first part will take up developments within the Catholic Church in Germany, Austria, and Switzerland, because it seems to me that three distinct conceptions of “unified hymnal” can be found there. Parallel developments on the Protestant side have been well documented and studied in

the works of Ulrich Wüstenberg¹, Cornelia Kück² and Christa Reich³ – I can refer to these and further studies with confidence.

The second part will depart from German-speaking regions and, at the express wish of our president, concern itself with Italy, where the attempt is now being made to introduce a collection of congregational hymns approved by the entire bishops' conference, the "Repertorio Nazionale,"

I. The unified hymnal in the German-speaking Catholic realm

1. Germany

Even though the prayer book and hymnal *Gotteslob*, which appeared in 1975 and remains officially in use, is the "first unified Catholic hymnal in history,"⁴ calls for a unified hymnal extend all the way back to the middle of the 19th century. In the foreword to his hymnal *Cantate*, created on his own initiative, Heinrich Bone gave expression to the hope that he had offered the basis for a German unified hymnal with his book.⁵ Already a year later, the desire for a unified hymnal was officially announced by the Church. From the minutes of the bishops' as-

¹ Ulrich WÜSTENBERG, *Die Gesangbuchrestauration im Protestantismus und die Entstehung des deutschen Evangelischen Einheitsgesangbuches*, in: Irmtraud SCHEITLER (Hg.), *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert*, (Mainzer Hymnologische Studien 2), Tübingen 2002, pp. 139-157. DERS., *Karl Bähr (1801-1874). Ein badischer Wegbereiter für die Erneuerung und die Einheit des evangelischen Gottesdienstes*, (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 30), Göttingen 1996.

² Cornelia KÜCK, *Das Evangelische Kirchengesangbuch 81950. Vorgeschichte, Problematik, Programm, Kritik*, in: Hermann KURZKE / Andrea NEUHAUS (Hgg.), *Gotteslobrevision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform*, (Mainzer Hymnologische Studien 9), Tübingen 2003, pp. 67-77. DIES., *Kirchenlied im Nationalsozialismus. Die Gesangbuchreform unter dem Einfluss von Christian Mahrenholz und Oskar Söhngen*, (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 10), Leipzig 2003.

³ Christa REICH, *Das Evangelische Gesangbuch (1993). Vorgeschichte, Problematik, Programm, Kritik*, in: *Gotteslobrevision*, pp. 93-110.

⁴ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob (1975-2008) und seine Vorgeschichte*, in: Dominik FUGGER, Andreas SCHEIDGEN (Hrsg.), *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, (Mainzer Hymnologische Studien 21), Tübingen 2008, pp. 51-64, here p. 51.

⁵ „Solle es ein deutsches Gesangbuch geben, wer wünscht da nicht, daß dieselben deutschen Lieder bei denselben Gelegenheiten überall ertönen, wo deutsche Zunge redet, daß der deutsche Rheinbewohner auch in den Tempeln der Donau sich heimisch fühle und mit einstimmen könne in die Gesänge, die dort erschallen aus demselben Glauben und Hoffen“; vgl. Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, (Untersuchungen zur Praktischen Theologie 3), Freiburg u.a. 1974, p. 374. "If there is to be a German hymnal, who would not wish that the same German hymns..."; cf. Harnoncourt, 374.

sembly in Würzburg of November 14, 1848, the year of the German revolution, it is stated that the bishop of Munster, Bishop Müller, delivered a detailed address at the end of the actual meeting on what he considered to be the desolate state of church music. Among other things, he called for the "reintroduction of Gregorian chant, the original form of all authentic, Catholic church music,"⁶ special training of clergy in church music in order to be good church music directors,⁷ an also to restrict once and for all the influence of laity in this field, and lastly, "the publication of a German congregational hymnal for the advancement of congregational singing."⁸ These demands were to be put into practice at a national council to be convened. The address of the Bishop of Munster must be seen against the backdrop of a general mood of crisis among German Catholics which was expressed particularly loudly in the area of church music and congregational singing.⁹ The French Revolution and the subsequent Napoleonic rulership, secularization, and the downfall of the Holy Roman Empire of the German Nation led not only to spiritual shock and trauma, but in effect demanded a new organization and administration of dioceses. In view of the collapse of the old order and the restructuring of dioceses, which now comprised regions with widely differing church music traditions, the call of Bishop Müller for a unified German hymnal seemed to be an entirely plausible means to meet the crisis. It was in the air, so to speak, of the year of revolution, 1848. Müller himself was a delegate to the Frankfurt National Assembly and had "at least for a time followed the efforts there for the unification of the German countries."¹⁰ Within the German episcopate, he belonged to those who called for stronger unity and independence in general of the Catholic Church in Germany. One can imagine how the central administration in Rome looked upon this with mistrust. The planned national council never took place because of the opposition of Rome and of ultramontanist groups within the episcopate. The call for a unified German hymnal had to be tabled for the time being. The idea was in fact taken up again at the end of the century, and there were various competing proposals between 1909 and 1911 for a core repertoire of hymns for a unified hymnal.¹¹ However, these discussions and proposals did not lead to consensus, but on the contrary, to the acknowledgment of how divergent opinions were about the matter.

⁶ Minutes of the Würzburg Bishops Conference of November 14, 1948, ed. in: Bernhard SCHNEIDER, *Spätaufklärung, Ultramontanismus und Kirchengesang. Eine katholische Debatte des 19. Jahrhunderts und ihr historischer Kontext* (Late Enlightenment, Ultramontanism, and Congregational Singing. A Catholic Debate of the 19th Century and its Historical Context"), pp. 37-86, here p. 86.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Cf. the very informative contribution of B. Schneider, *Spätaufklärung*, p. 41 ff.

¹⁰ Ibid., p. 78.

¹¹ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., pp. 379-390.

The first practical steps, however small, toward a unified hymnal were once again provoked by a situation of crisis. Among soldiers in the First World War from various dioceses who gathered for devotions, field Masses, and funerals, the need for commonly-known congregational hymns became clear. In an article in the journal *Musica Sacra* in 1915, the chaplain to a military division reported: "The war has shown that we do not possess a single hymn that can be sung together by all Catholic soldiers." His conception of how to improve this unfortunate situation clearly reflects the command structure of the imperial army and of the Catholic Church. He continued, "So what is to be done? (...) The bishops' conference in Fulda simple makes the decision, and the matter is taken care of."¹²

In fact, a repertoire of 23 hymns was very quickly assembled from the plan that had already been approved by the bishops' conference in Fulda in 1916 as so-called "unified hymns." At first the collection appeared as an appendix which was bound into older hymnals. It was to be integrated into future new hymnals. Yet this initiative stalled out as the immediate situation of war came to an end. "Individual diocesan hymnal in the 1920s and early 1930s incorporated a variously-selected majority of these hymns, but oftentimes did not hold to the version approved in Fulda in 1916 (...)"¹³ – Much more important for the creation of a unified hymnal than the 1916 unified hymns in terms of the history of reception is the collection *Kirchenlied. Eine Auslese geistlicher Lieder für die Jugend* ("Congregational Hymns: A Selection of Sacred Hymns for Youth"), that appeared in 1938 from the publishing house of the House for Youth in Düsseldorf. This so-called House for Youth in Düsseldorf was an umbrella organization of Catholic youth movements. In 1927 it brought together, under its leader Ludwig Wolker, 28 independent organizations and clubs as the "Catholic Youth of Germany." Wolker succeeded not only in integrating at times very diverse currents, but also in connecting these currents with the ideas of the Liturgical Movement. His booklet *Kirchengebet* ("Church Prayer") appeared in 1930. It was intended to encourage active participation in the liturgy in the form of a "community Mass." It reached a print run of nearly one million copies.¹⁴ The collection *Kirchenlied* grew out of this spiritual foundation and is, in a certain sense, the supplement to *Kirchengebet*. After only two years of intensive work with the collaboration of Wolker and others, this hymn collection was published by Josef Diewald, Georg Thurmair, and Adolf Lohmann. The book was a grand success in Catholic Germany. Even in war times it underwent ten reprints, and from 1945 to 1972 at least twenty further

¹² Quoted in *Ibid.*, p. 383, note 38.

¹³ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., p. 52.

¹⁴ Cf. Thomas LABONTÉ, *Die Sammlung „Kirchenlied“ (1938). Entstehung, Corpusanalyse, Rezeption*, (Mainzer Hymnologische Studien 20), Tübingen 2008, p. 11.

reprints, so that it achieved an estimated press run of over 2 million all told.¹⁵ The small booklet contained 140 hymns,¹⁶ of which 79 are in the current *Gotteslob*. – Interestingly, there was also a certain attitude of crisis in German Catholicism to be noted in the assembling and publishing of the collection *Kirchenlied*. (When exactly was there conformity?) Already in 1935 the House of Youth in Düsseldorf was occupied by the Gestapo, and its leader Wolker, together with 57 collaborators, were imprisoned for a time under the pretense of communist collaboration. In 1938, the year the collection appeared, the House of Youth was closed entirely, and the collection itself could only appear again after protracted negotiations of Herder Verlag with the Gestapo and the Propaganda Ministry of the Reich.¹⁷ The next severe crisis which strongly impelled the realization of a unified hymnal was marked by mass flights, expulsions, and relocation within the country at the end of the Second World War. This led to a strong intermixing of the population. Already in 1947 the *Einheitslieder der deutschen Bistümer* (“Unified Hymns of the German Dioceses”) appeared, a collection of 74 pieces, of which 40 were taken over from the collection *Kirchenlied*, but only 15 from the unified hymns of 1916, and these all in a new arrangement. The dioceses were obligated to integrate this new canon of unified hymns into all future hymnals and designate them with an “E” (“Einheit” = unified). The generation of hymnals that appeared between 1949 and 1960 intentionally included these hymns, more than had been the case since 1916. The canon is found in the individual diocesan hymnals, for the most part found complete and unaltered.

A fundamentally new situation resulted through the calling of the Second Vatican Council. Already at the first session in Fall, 1962, it became clear that the plan for a sweeping reform of the liturgy would be approved by a large majority of the council fathers. It was thus to be expected that a fundamental reworking of the prayer book and hymnal in all German dioceses would be coming in the foreseeable future. This was seen as a good once-only opportunity to facilitate a breakthrough in the efforts for a unified hymnal that had repeatedly failed for over 100 years.¹⁸ The bishops’ conference thus approved in August, 1963 the

¹⁵ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., p. 53.

¹⁶ In terms of the history of hymnals, it was “indebted to three great traditions: one restorative, one ecumenical, and one modern” (Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., p. 53). The restorative tendency is seen in the preference for hymns from the Middle Ages and the 17th century, but the acceptance of only a few from the 18th and 19th century. The collection has great ecumenical importance because it succeeds in “bringing over thirty Protestant hymns into the Catholic tradition so convincingly, that most singers have no awareness that they are of Protestant origin.” (idem.). The collection is modern insofar as it took up contemporary hymns of the publishers Thurmair and Lohmann, of which only Thurmair’s “Wir sind nur Gast auf Erden” (“We Are But Guests on Earth”) is still sung today, however.

¹⁷ Thomas LABONTÉ, *Die Sammlung „Kirchenlied“*, op. cit., p. 11.

¹⁸ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., p. 412.

publication of a unified prayer book and hymnal for all dioceses of the federal republic and the GDR, and this at a time “when most of the diocesan hymnals were still as good as new.”¹⁹ The planned prayer book and hymnal was to be a unified book to which each diocese could add its own tradition in a diocesan section. The council provided not only the formal pretext, but it also influenced to a large extent the actual work on the content of the new book. The foundational insight of the council was that active participation of all the members of the congregation in the liturgy is not only a right, but also an obligation arising from baptism.²⁰ An important manner of expressing this participation was seen in vernacular singing. This singing was explicitly given higher value by the council, insofar as music and song are no longer seen as pretty ornamentation for the sacred action of the priest or as pious occupation of the church attendees, but rather, as it explicitly says, a necessary and integral element of the liturgy itself.²¹ The vernacular congregation hymn thereby acquired the status of liturgical text, and the hymnal the status of a liturgical book. As was said pointedly in the journal *gottesdienst*: “Just as the lectionary is the book proper to the role of the lector, and the missal is the book proper to the role of the priest, the hymnal is the book proper to the role of the congregation.”²²

Alongside this specifically liturgical aspect, work on the unified hymnal led to strengthened ecumenical collaboration. At the urging of the commission responsible for hymns for ecumenical collaboration,²³ in Summer, 1969 the Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL – “Working Group for Ecumenical Hymn Repertoire”) was founded. Its task was to develop versions for as many hymns as possible that already belonged to the repertoire of several churches so that they could be sung together. Even if one would not consider as appropriate from a hymnological standpoint all the versions it developed,

¹⁹ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., p. 54.

²⁰ Vgl. die Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ 14: „Die Mutter Kirche wünscht sehr, dass alle Gläubigen zu jener vollen, bewussten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern geführt werden, die vom Wesen der Liturgie selbst erfordert wird und zu der das christliche Volk, ‚das auserwählte Geschlecht, das königliche Priestertum, der heilige Stamm, das Eigentumsvolk‘ (1 Petr 2,9; vgl. 2,4 f), kraft der Taufe das Recht und die Pflicht hat.“

²¹ Vgl. „Sacrosanctum Concilium“ 112: „Die musikalische Überlieferung der gesamten Kirche stellt einen Schatz von unschätzbarem Wert dar, der sich unter den übrigen Ausdrucksformen der Kunst vor allem dadurch auszeichnet, dass er als heiliger Gesang, der mit Worten verbunden ist, einen notwendigen und wesentlichen Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht.“ In Bezug auf die volkssprachigen Kirchenlieder heißt es in Art. 118: „Der religiöse Volksgesang soll klug gefördert werden, so dass die Stimmen der Gläubigen bei frommen und heiligen Übungen und bei den liturgischen Handlungen selbst gemäß den Richtlinien und Geboten der Rubriken erklingen können.“

²² Josef Seuffert, „Das Rollenbuch der Gemeinde. Grundkonzept des künftigen Einheitsgesangsbuchs“ (“The Book for the Congregation’s Role. The Foundational Concept of the Future Unified Hymnal”), in: *Gottesdienst* 20/21 (1970), p. 1.

²³ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., p. 430.

yet the work of the AÖL was and is very successful. The collection *Gemeinsame Kirchenlieder* (“Congregational Hymns in Common”) of 1973 is among the first of its publications. Of 102 hymns, 90 were taken into the Catholic unified hymnal *Gotteslob*.

After 13 years of work, this hymnal appeared in March, 1975. It is available in 37 different diocesan editions, 9 of which are Austrian. Some dioceses have developed regional sections going beyond their specifically diocesan section, uniting several dioceses – e.g. the diocese in the region of the GDR, the so-called new *bundesländer*; the dioceses of Austria; the dioceses of Aachen and Liège; and the dioceses of Freiburg and Rottenburg. Other dioceses came to agreement on a common version for some of the hymns in their own sections – namely, Fulda, Limburg, Mainz, Speyer, and Trier. There came into being, so to speak, “unified specific sections” and “unified regional hymns.”

But this perceptible movement toward unity, seen as a whole, seems to be in retreat now. In the 90s, many dioceses published supplement booklets in addition to their own hymnal section.²⁴ Alongside traditional hymns previously omitted or rediscovered, these booklets brought in popular/contemporary songs and Taizé pieces above all. There certainly was little consultation or collaboration; in any event, one notes a clearly increasing regionalization. As a whole today, the 300 (???) hymns of the *Gotteslob* core section stand alongside about 2,000 various hymns in the unique sections and their appendices.²⁵

2. Austria

From the perspective of the production of a unified hymnal, Enlightenment tendencies had an essentially stronger effect in promoting a unified hymnal in worship services in Austria than in the territorially divided German Reich. “The Enlightenment sought uniformity because it desired ‘rational worship’ according to clear and universal rules. The Josephinian reforms had the most radical effect in this regard (...). The most extreme case was the *Normalmeßgesang* (‘Standardized Mass Hymns’) prescribed for universal use in 1783. It had a *Meßliedreihe* (‘series of Mass hymns’) which remained constant for every Sunday, with only one melody provided for each of its nine hymns.”²⁶ This repertoire, introduced in the wake of the Enlightenment and often prescribed by force against the will of the faithful, is numbered among the most characteristic of Austrian congregational

²⁴ A more exact listing in Heinrich RIEHM, *Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs. Eine Dokumentation*, (Mainzer Hymnologische Studien 12), Tübingen 2004, p. 233.

²⁵ A detailed alphabetical listing of the hymns Heinrich RIEHM, *Kirchenlied*, op. cit., pp. 341-392.

²⁶ Hermann KURZKE, *Das Einheitsgesangbuch Gotteslob*, op. cit., p. 52.

hymnody to this day. It even provoked Franz-Karl Praßl to the feisty statement that “with proper familiarization and sufficient time (...), obviously something rather like love can set in. The main core of these hymns, about 200 years old, were included without question in all diocesan hymnals until 1975.”²⁷ Thus, Austria had more favorable starting conditions than Germany in the path to a unified hymnal.²⁸ After the Second World War, as the German bishops brought forth the second canon of unified hymns in 1947, the Austrians followed within only one year. In 1948, at their behest, a commission established a canon of unified hymns which comprised 119 hymns alongside various Mass ordinaries and series of Mass hymns.²⁹ The criterion for selection was dissemination in Austrian dioceses. Only 38 pieces overlapped with the German canon.

Against this background, it was at first amazing that the Austrian bishops’ conference for a long time could not agree officially to join the commission for the unified hymnal *Gotteslob*. As late as October, 1965 they spoke against adoption of the German unified hymnal and opted instead for the retention of diocesan hymnals, to which the Austrian unified hymns were to be added. Through the persistent intervention of some experts, among whom former IAH president Philipp Harnoncourt was one of the most influential, it came to a notable change of course. The argumentation for a unified hymnal essentially based itself upon the demands brought about by the liturgy reform of the Second Vatican Council. “The impending comprehensive liturgy reform, especially the definitive reform of the Ordo of Mass, will put all dioceses in the same situation – that the old diocesan books are unusable and new ones will be needed. The approaching ‘Day Zero’ especially suggests taking the same steps everywhere toward unity.”³⁰ In 1966 the Austrian bishops’ conference officially decided to collaborate with the German unified hymnal, after an Austrian representative had already collabo-

²⁷ Franz Karl PRASSL, *Der Österreihanhang zum “Gotteslob” und die österreichischen Diözesananhänge*, in: *Gotteslobrevision* (“Revision of *Gotteslob*”), p. 111-127, here p. 111 f.

²⁸ Further important steps were the *Gesangbuch für die österreichische Kirchenprovinz*, (“Hymnal for the Ecclesiastical Province of Austria”) which appeared in 1880, which at first was approved by the three dioceses of Vienna, Linz, and St. Pölten, then also by Salzburg and Burk between 1904 and 1911. *Ehre sei Gott in der Höhe. Katholisches Gesang- und Gebetbuch für Groß und Klein* (“Glory to God in the Highest. Catholics Hymnal and Prayer Book For Young and Old”) of the Cistercian Coloman Assem has a similarly wide dissemination. It was approved in Vienna, Budweis, Klagenfurt, Linz, St. Pölten, Regensburg, Salzburg, and Teschen; the first edition dates to the year 1867, and a 21st edition of 1939 is witnessed (cf. S. ORTNER, *Geschichte*, op. cit., p. 189).

²⁹ Franz Karl PRASSL, *Der Österreihanhang*, op. cit., pp. 112 f; Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., pp. 396 f; Sonja ORTNER, *Österreich*, op. cit., p. 208.

³⁰ Philipp HARNONCOURT, *Stellungnahme zum Plan eines EGB für das deutsche Sprachgebiet, hektographiertes Sseitiges Memorandum (Februar 1966) an die LKÖ und mit Autorisierung durch die LKÖ an die Bischöfe Österreichs*, abgedruckt bei: IBID., *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (Liturgy of the Universal Church and of the Local Church), pp. 415 f, note 110.

rated since 1964 as a guest in the relevant commission.³¹ Whether it was the concrete work on the unified hymnal, or whether the conviction was there from the outset that the different hymn traditions of Austria and Germany could hardly be unified entirely, in any event, work began in July, 1971 on a specifically Austrian section. This section was to take account of the Austrian unified hymn list of 1948 “and further wishes”³² stemming from the tradition common to all Austrian dioceses. After a work period of three years, it was approved in 1974 and contained, along with 18 refrains, 37 hymns, of which 22 derived from the Austrian unified hymn list. As Franz Karl Praßl formulated it, the remainder were “hymns known by all (...) and Josephinian core hymns”;³³ by contrast, hymns from the category “popular/contemporary songs” were entirely lacking. Along with the diocesan appendices of the individual diocese, the Austrian section ensured that the repertoire of congregational song “had changed only minimally in comparison to the predecessor diocesan hymnals. The fact that everything familiar and time-honored was nearly entirely retained contributed mightily to the acceptance of ‘Gotteslob’ in Austria.”³⁴

A ‘second generation’ of diocesan appendices came about in part at the end of the 80s and then entirely in the 90s. These appendices were, to be sure, conceived very differently in the individual diocese, but yet they clearly showed the signs of typical national characteristics. Alongside a few older hymns that up until then had survived underground, so to speak, a point of emphasis was contemporary/popular songs, but also “pieces that do not follow the form of a hymn, but rather are psalmodic, responsorial, or acclamatory.”³⁵ Praßl sees in these appendices to the appendix the actual regional continuation of *Gotteslob*: “The appendices document the main spectrum of the current state of congregational singing in each diocese and its development in the last decades. In many details, this has gone in an entirely different direction in Austria than in Germany.”³⁶

³¹ Franz Karl PRASSL, *Liturgiereform in Österreich nach dem II. Vatikanum* (Liturgical Reform in Austria Since the Second Vatican Council), in: Martin KLÖCKENER, Benedikt KRANEMANN (Hrsg.), *Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes. Teil II: Liturgiereformen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 88; FS Häußling), Münster 2002, pp. 861-894, here p. 883.

³² Franz Karl PRASSL, *Der Österreichanhang*, op. cit., p. 113.

³³ *Ibid.*, pp. 115 f.

³⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁵ *Ibid.*, p. 123.

³⁶ *Ibid.*, p. 127

3. Switzerland

In the matter of creating a unified hymnal, the Swiss dioceses were seemingly always a step ahead of Germany and Austria. Certainly there are historical and geographical reasons for this. At the beginning of the 19th century, in the aftermath of secularization and the Vienna Congress, the borders of three of the four Swiss dioceses were newly drawn.³⁷ The Swiss portions of the destroyed diocese of Constance, for example, predominantly fell in the dioceses of Basel, Chur, and Saint Gallen. The resulting intermixing of various singing traditions had as a consequence that, in comparison to German and Austrian diocese, diocesan hymnal developed only quite late, and the idea of strengthening interdiocesan repertoire made sense. A diocesan hymnal appeared in the diocese of St. Gallen in 1923 that contained, according to the foreword, a total of 69 hymns and Marian antiphons that could be sung in common in all the German-speaking dioceses of Switzerland, and a further “89 hymns and Marian antiphons that agree with Chur, and 90 that agree with Basel. With this, the first step was taken in the St. Gallen diocese in the direction of a Swiss unified hymnal.”³⁸

In the 1930s there were efforts to create a common hymnal for the dioceses of St. Gall and Basel. The attempted failed, but agreement was able to be reached on a common version of 80 hymns, most of which were consequently taken into hymnals as a kind of “unified hymns.”³⁹ In 1957 the bishops decided to set up an interdiocesan commission for the creation of a unified German-Swiss hymnal, and work began in 1958. As it was made known in 1963 that the German bishops were also planning the creation of a unified hymnal, and as it was to be foreseen that Austria would also be a part of this endeavor, the experts of the commissions remained in close contact. There was the desire for a common version of hymns in common use, but an official decision for collaboration was not reached. “Because the work was already quite advanced in Switzerland, they very much wanted to conclude it rapidly.

They didn’t want to interrupt what they had already begun in order to be a part of still-uncertain collaboration with German and Austrian, not least because an *Interims-Gesangbuch* was held to be entirely possible because of the impending reforms (liturgical reforms prompted by the Council).⁴⁰ When *Kirchengesangbuch. Katholisches Gesang- und Gebetbuch der Schweiz* (“Congregational

³⁷ Only the oldest diocesan customs are an exception; cf. here and in what follows, Christiane SCHÄFER, *Konstanz bis Speyer. Das 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs* (History of Catholic Hymnals), pp. 117-139, here pp. 117-134.

³⁸ *Ibid.*, p. 128.

³⁹ *Ibid.*, p. 134.; Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., p. 399.

⁴⁰ Philipp HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, op. cit., S. 402.

Hymnal. Catholic Hymnal and Prayer Book of Switzerland”) appeared in 1966, it was a sort of interim step intended to be a unified hymnal that would be suited for all Catholic dioceses in the entire German-speaking region.⁴¹ And in fact the new edition of 1978 had added to it an appendix containing about 100 hymns from *Gotteslob*. But then, things went in an entirely different direction. When the successor to *Kirchengesangbuch* appeared in 1998, *Katholische Gesangbuch* (“Catholic Hymnal”), it certainly contained many hymns from *Gotteslob*, but it also had no fewer than 238 songs, of which 153 are strophic hymns, in common with the hymnal of the Reformed church that appeared at the same time. (Also Christian Catholic?) A ‘list of unified hymns,’ so to speak, came about with this. But this was unity not only with the confession, but also ecumenical unity.

If we stop to pause here to gain an overview of the course of events presented so far, it seems that there are at least three different types, or at least different emphases, of the idea of a unified hymnal which refer to different “identities.” The question of “unity” is, ultimately, also the question of “identity.”

– Germany was territorially divided up at the beginning of these developments in the 19th century; it is hardly coincidental that the idea of a unified hymnal arose precisely at the time of striving for nationality unity, and with it, national identity. But there had to be several serious crises, and ultimately the motivation of the Second Vatican Council, i.e. an international event, until the project could be realized in 1975 with *Gotteslob*. The identity that came to expression in this unified hymnal seems to have two aspects: *ad extra* it documents an old, nationally conceived unity, insofar as a common Catholic identity was maintained in West Germany, East German, and Austria despite all the political developments after 1945. That which long since had split politically into three autonomous structures was unified ecclesially by a common hymnal. The second and surely stronger aspect is not directed *ad extra*, but *ad intra*: *Gotteslob* is the expression of the efforts of a stronger bishops’ conference to implement the reforms of the Second Vatican Council in the local congregations. The unified hymnal expresses the identity of those who now celebrate the liturgy largely in the mother tongue. – The appendices of the 2nd generation, strongly diverging in their repertoire, show that both aspects of identity, national and conciliar, have become weakened today, whereby the regional differences have again emerged more prominently.

– Austria had a different starting point because of its territorial unity. A repertoire was able to develop since the Enlightenment here that to this day is characteristic for Austrian dioceses. That Austria did indeed join up with the German undertaking after long hesitation most likely has its reason in the reforms of the Second Vatican Council: the task of developing a vernacular liturgy was shared

⁴¹ Cf. P. SCHWALLER, *Wann kommt das neue Kirchengesangbuch* (When is the New Congregation Hymnal Coming), in: *Katholische Kirchenmusik* (Catholic Church Music) 89 (1964), pp. 136-138.

in common with Germany. That the Austrians still remained conscious of their own identity is shown in the Austrian appendix. And this aspect is again becoming stronger with increased distance in time (and also theological distance?) from the council. The appendices to the appendix document that “in many details an entirely different path was selected than in Germany.”⁴²

– *Switzerland* had it the easiest on the journey to a unified hymnal: it had but to unite four dioceses, none of which had a centuries-old, strongly established repertoire. Despite some initial conversations about the German-Austrian unified hymnal, the decision was made to strengthen national, interconfessional ecumenism with the Swiss Reformed Church rather than to strengthen international, confessional ecumenism with Germany and Austria.

What does this mean for the future of the idea of a unified hymnal? Everyone expects that there will be a successor to the unified Catholic hymnal, *Gotteslob II*, but objectively seen, this is only in part a hymnal. The hymn section is only one section among many, alongside resources for personal prayer, forms of devotion in the family and community, catechetical introductions, models for the Liturgy of the Hours, and preparatory materials for the celebration of the sacraments. The identity upon which this unity is built is to a large extent that of the liturgical linguistic community. Whether this aspect of identity will suffice long-term to hold together distinctive singing traditions from Flensburg to Graz is questionable. It is likely that there will be appendices to the appendix more quickly than with the current *Gotteslob*. Broader societal and political developments also suggest this: in an era of the European Union, more and more political and economic decisions are made centrally or uniformly (coordinated by the governments); in the cultural realm, diversity is to be encouraged; the goal of a “Europe of regions” clearly means a strengthening of regional cultures. Whether a hymnal can remove itself from these developments? Perhaps it would have made more sense to conceive *Gotteslob II* with a smaller core section and leave room for regional sections, trusting in the competence of the individual dioceses.

Or perhaps the future is rather in the model now being tried in Italy. And with that, I arrive at the second part of my lecture.

II. The Repertorio Nazionale *Canti per la Liturgia*

Anyone who travels through Italy from north to south and takes notice of the regional particularities of the geographic regions will be struck not only by the enormous culinary differences and language differences, but also the differences with respect to congregational singing in the liturgy. While congregational sing-

⁴² *Ibid.*, p. 127.

ing is rather well-developed in the north, which is reflected in the high-quality printing of good hymnals, in the south, by contrast, singing is done for the most part by local youth groups which make do with photocopied pamphlets. And of course there are historical reasons for this. The hymnal is an invention of the Reformation. It had rough going in Catholic countries lacking fruitful competition with Protestant communities. In the northern half of Italy this lack was compensated by French and especially Austrian influence, influence which became notably stronger after the end of the War of Spanish Succession at the beginning of the 18th century. In the wake of the spreading north Italian Enlightenment under Austrian patronage, the already-mentioned Josephinian “Normalmeßgesang” (“Standardized Mass Hymns”) was introduced in 1783 with the title “Inni per la Messa. Litanie ed Orazioni giusta la normale di Vienna.” This was unknown in the southern part of the country.

It can certainly be considered a sort of “Copernican Revolution” for Italian-language congregational singing⁴³ that the *Repertorio Nazionale Canti per la Liturgia* was published in May, 2009. It comprises 384 hymns for the liturgy and was expressly granted the status of an official liturgical book.

After an initial, not very successful attempt had been made in 1979 to distribute a collection of barely 100 pieces at the interdiocesan level, and thereby elevate the notoriously low level of congregational singing, a new run at it was begun in 1994 by the National Liturgical Office of the Italian Bishops’ Conference. A small group of 9 experts from the areas of liturgy, church music, and pastoral ministry was convoked to create an interdiocesan and interregional – i.e., national – repertoire of hymns with at least some standard of quality. The main criterion for the selection of songs was to be the “*pertinenza rituale*,” i.e., the appropriateness of a hymn in view of the liturgical action which it carries or accompanies.⁴⁴ All other criteria were derived from this one: the coherence of the content of the song with the lived faith of the Church as it comes to particular expression in the liturgy; the quality of textual and musical form; the possibility that the piece could be sung by an ‘average’ congregation and that the congregation would accept the piece as an expression of its own culture in the course of time. The collection was to do justice to two requirements above all:

⁴³ So Antonio Parisi in an Interview in the journal *Psallite!* (<http://www.psallite.net/print.php?news.387> [accessed 6.1.2011]).

⁴⁴ *Repertorio Nazionale*, Premessa Nr. 6: „I criterio prioritato che ha guidato la selezione è quello della pertinenza rituale. È indispensabile che ogni intervento cantato possa divenire elemento integrante e autentico dell’azione liturgica in corso. Questo stesso criterio dovrebbe essere, per tutti ed in ogni occasione, il primo e principale punto di riferimento.”

- on the one hand it was to comprise a repertoire in which more traditional and more contemporary hymns appropriate for the liturgy would be brought together and thereby be accessible for everyone interested;
- on the other hand the selections made were to convey the set of criteria which would direct hymn selection at the local level.⁴⁵

Already after 5 years the working group was able to submit to the bishops' conference a collection which was printed and electronically published simply as an incipit list. Then began the first phase, which looked like downtime to the outsider, but internally was certainly marked by discussion and lobbying. I am not able to track this from the sources available to me. In any event, when the collection was presented to the Italian bishops' conference 7 whole years later, some hymns had disappeared compared to the year 2000, but at least 50 were newly added.

In order to give the collection the mandatory statues of an official liturgical book, the administrative path prescribed by the Catholic central management since the instruction *Liturgiam authenticam* of 2001 had to be taken: first it received approbation by the plenary assembly of the Italian bishops' conference, then it was submitted to the Congregation for Divine Worship in the Vatican. The Congregation gave its *recognitio* (approval) in May 2007. The collection appeared in print as a book in 2009. The hymnal was accompanied by an organ book, a CD recording of the hymns, and a program of training for church musicians. A publication with multi-voiced settings for choirs is planned, but this will be some time in the distant future.

Examination of the Repertorio Nazionale reveals some clear differences to the German hymnals.

The first striking aspect is that the hymns are categorized according to a strictly liturgical hermeneutic. The great times of the church year are traversed, then the Ordinarium Missae, hymns for burial, and Eucharistic hymns. Classical thematic topics among German speakers such as "Praise and Thanks," "Trust and Petition," "Justification and Confidence," "Repentance and Discipleship," "Preservation of Creation," and the like are not to be found at all.

1.	Ordinarium Missae	1-40	40
2.	Advent	41-64	23
3.	Christmas	65-76	11
4.	Lent	77-101	25

⁴⁵ Repertorio Nazionale, Premessa 2: "Il 'repertorio nazionale' intende rispondere a una duplice esigenza: - segnalare e rendere reperibili canti adatti alle celebrazioni liturgiche, partendo dalla produzione tradizionale e da quella degli ultimi decenni (canti con testi e melodie nuovi, canti con testi nuovi su melodie preesistenti); - diffondere, mediante le scelte operate, alcuni criteri di individuazione e selezione dei canti, che aiutino a scegliere in modo più attento a livello locale."

5.	Palm Sunday	102-110	9
6.	Holy Thursday	111-113	3
7.	Triduum and Easter Season	114-206	92
8.	Marian Feasts	207-226	19
9.	Feasts of Saints	227-250	23
10.	Ordinary Time	251-313	62
11.	Burial	314-343	29
12.	Eucharistic Hymns	344-384	40

If one looks at the individual sections, the differences are obvious in comparison to the unified hymnals of the German speakers. As an example I have selected Lent. Lent is a particularly neuralgic point among German-speaking Catholics because, since the Vatican reform of the order of readings at the latest, which retrieved the baptismal periscopes of the early church, there has been a clear lack of traditional hymns to fit these Biblical readings.

Lent

77	Antifone delle Domeniche di Quaresima (Anno A)	Antifone	T.: MissRom M.: D. Machetta	20 th c.
78	Attende, Domine	Inno con ritornello	T./ M.: Liber cantualis (Solesmes)	
79	Chi mi seguirà	Strofe e ritornello	T.: A. M. Galliano M.: A. Parisi.	20 th c. 20 th c.
80	Dolce Signore	Corale	T.: G. Stefani M.: J.S. Bach	20 th c. 18th c.
81	Donaci, Signore, un cuore nuovo.	Antifona e versetti	T.: Ez. 36: 24-27 M.: L. Deiss	- 20 th c.
82	Dono di grazia	Corale	T.: S. Albisetti M.: J. Crüger.	20 th c. 17th c.
83	Ecco il Signore.	Tropario	T./ M.: F. Rainoldi	20 th c.
84	Grandi e mirabili le tue opere.	Antifona e versetti	T.: MissAmbr M.: F. Rainoldi	- 20 th c.
85	Il Padre ci ha chiamati	Corale	T.: M. Palombella M.: D. De Risi	20 th c. 20 th c.
86	Il Signore ci ha salvati	Canzone	T.: A. Roncari M.: L. Capello	20 th c. 20 th c.

87	Miserere	Antifona e salmo	T.: Ps 50 (51) M.: M. Frisina	- 20 th c.
88	M'invocherà e io lo esaudirò	Inno	T.: L. Di Simone M.: G. Liberto	20 th c. 20 th c.
89	O dio, tu sei il mio Dio	Strofe e ritornello	T./M.: M. Frisina	20 th c.
90	O Gesù redentore	Inno	T.: LitHor M.: G. M. Rossi	- 20 th c.
91	Parce, Domine	Acclamazioni penitenziali	T/ M.: Liber cantualis (Solesmes)	
92	Purificami, o Signore	Antifona e salmo	T.: Ps 50 (51) M.: A. Martorell, J. Gelineau	- 20 th c.
93	Ricorda, Signore	Tropario	T.: Wis. 11: 24-25 M.: V. Donella	- 20 th c.
94	Se Dio è con noi	Versetti con ritornello	T.: Rom. 8: 31ff. M.: D. Machetta	- 20 th c.
95	Se tu conoscessi il dono di Dio.	Inno	T.: L. Di Simone M.: G. Liberto	20 th c. 20 th c.
96	Se tu mi accogli	Corale	T.: G. Stefani M.: G. Neumark	20 th c. 17th c.
97	Signore, non son degno	Corale	T.: F. Rainoldi; M.: N. Decius (1541)	20 th c. 16th c.
98	Soccorri i tuoi figli	Antifona con versetti	T.: Liturgy M.: F. Rainoldi	- 20 th c.
99	Sole tu sei di giustizia	Inno	T.: D. M. Turoldo M.: A. Zorzi	20 th c. 20 th c.
100	Ti seguirò	Versetti con ritornello	T./M.: M. Frisina	20 th c.
101	Tu ami tutte le tue creature	Antifona e salmo	T.: Liturgy M.: F. Rainoldi	- 20 th c.

I wish to underscore just three points:

- of these 25 pieces, almost half – 12 to be precise – are settings of biblical or liturgical texts which have a firm place in the liturgy of Lent;
- alongside the two pieces from Solesmes, only 4 songs are based on older melodies, namely, those of Bach, Crüger, Neumark und Decius; all the others are settings from the 20th century. This is not necessarily a sign of particular openness to new things, but rather, a clear indication that there is no tradition of congregational singing stretching across centuries to draw on;

- finally, the diversity of form of the pieces is striking: antiphons, hymns, troparia, songs with refrains, metrical hymns; this also reflects clearly the differentiated liturgical orientation of the repertoire.

In the foreword to the *Repertorio Nazionale*, the bishops explain that they can imagine different manners of implementing the collection in individual dioceses:

- if a diocese already has a hymnal, then it should integrate part or all of the *Repertorio Nazionale* into its repertoire as soon as possible, so as to make a contribution thereby to its dissemination in individual congregations;
- if a diocese has no hymnal yet, then the *Repertorio Nazionale* should make up the initial core, around which other hymns can be added which are necessary for local needs.⁴⁶

It is expressly emphasized that this *Repertorio Nazionale* does not have the intention of pushing out regional singing traditions or hindering the production of new songs – to be sure, as long as these correspond to liturgical criteria. Even the best unified hymnal, it must be remembered, cannot fulfill by a long shot all the local requirements.⁴⁷

German Catholics are accustomed to having liturgical books approved by bishops and given *recognitio* in Rome so that they possess binding authority. Obviously it is different in Italy. On the one hand, there is the path of official recognition, in order to express the sense of the last council that congregational singing possesses the highest liturgical status. On the other hand, this liturgical book, though inaugurated with all honors, is not a mandatory prescription. It is offered as a helpful resource.

It has obviously been grasped that, in the realm of congregational singing, sensibility is called for, and this cannot be replaced by directives. The *Repertorio Nazionale* must prevail because of its quality, not because it has been prescribed under the notion of unity.

Translated by: *Anthony Ruff, OSB*

⁴⁶ Ibid., 13: „L'adozione di questo 'repertorio nazionale' da parte delle diocesi, e quindi di tutti coloro che in esse sono incaricati del canto e della musica nella liturgia, può avvenire in vari modi: - se la diocesi (o la regione ecclesiastica) ha già un suo repertorio, con verrà, appena possibile, integrarlo con tutto o parte del 'repertorio nazionale', contribuendo in tal modo a diffonderlo nelle singole parrocchie e comunità; - se invece la diocesi (o la regione ecclesiastica) non ha ancora elaborato un proprio repertorio, il presente potrebbe diventare un primo nucleo, attorno a cui costruire gradatamente una raccolta, adatta alle esigenze diocesane o regionali.“

⁴⁷ Ibid., 5: „I redattori sono consapevoli che questa selezione non è in grado di venire incontro a tutte le esigenze locali: essa non intende quindi soppiantare i canti già in uso e neppure impedire che vengano prodotti e messi in circolazione nuovi canti, nel rispetto delle norme liturgiche.“

Die Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche

1. Einige einleitende Anmerkungen

Im Folgenden werde ich versuchen, eine allgemeine Darstellung der *gegenwärtigen Situation der Gesangbücher* in der Rumänischen Orthodoxen Kirche vorzunehmen. Dies wird der Hauptteil des vorliegenden Beitrags einnehmen. Für ein richtiges Verständnis des in den folgenden Momenten Vorzutragenen ist es allerdings zuallererst eine Erklärung der angewandten Terminologie notwendig. An erster Stelle kommt die Frage: Was versteht man unter „Gesangbücher“ in der Rumänischen Orthodoxen Kirche?

Ein mögliches und recht breites Verständnis würde *jedes Buch* miteinbeziehen, *das zum Singen in der Kirche verwendet wird*. Aber bereits an diesem Punkt muss man feststellen, dass in der (Rumänischen) Orthodoxen Kirche „Gesang in der Kirche“ oder „Kirchengesang“ kann (meistens) synonym mit „liturgischem“ Gesang sein – nämlich dem Gesang während der kirchlichen Gottesdienste (anders gesagt, der orthodoxe „Kult-Gesang“). In der Tat ist dies der geläufigste Sinn, was mit einer gewissen Ekklesiologie in Zusammenhang steht, der entsprechend die Kirche durch ihren Kult, durch die heiligen Gottesdienste entsteht und existiert.¹ Daher werde ich mich im Folgenden hauptsächlich mit den Büchern auseinandersetzen, die solche Gesänge enthalten, nämlich dies, was üblicherweise unter *kirchlichen Gesangbüchern* verstanden wird.

Ein weiterer möglicher Sinn, wahrscheinlicher neuartiger und ebenfalls sehr breit aufgefasst, steht ebenfalls im Zusammenhang mit einer gewissen Ekklesiologie (oder einer Vision des Wesens der Kirche) und bezieht sich auf *jegliche Gesänge, die von den orthodoxen Gläubigern gesungen werden*, insofern dieses zu jedem Zeitpunkt die Kirche in ihren Dasein als deren Mitglieder repräsentieren,

¹ Evangelos THEODOROU, *La phénoménologie des relations entre L'Eglise et la liturgie*, in : „L'Eglise dans la liturgie“ (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris 1979), Roma 1980, S. 282 f.

selbst außerhalb des Raumes und der Zeit, der/die dem Kult gewidmet ist. Dies ist ein akzeptables Verständnis, nicht unbedingt geläufig in der Orthodoxen Kirche, auf das ich allerdings zurückgreifen werde, um weitere Kategorien der orthodoxen Gesangbücher vorzustellen – vielleicht weniger „kirchlich“, aber desto mehr „christlich“, allgemein gesprochen. Darunter kann man beispielsweise Weihnachtslieder-Bücher verstehen, die in der Kirche außerhalb des Kultes gesungen werden, sowie diejenigen Bücher, die fromme Lieder wie die der „Die Armee des Herrn“ enthalten, die ebenfalls nicht zu den eigentlichen Kultgesängen gezählt werden können, aber sehr beliebt bei manchen *orthodoxen Gläubigern* sind.

Entsprechend dieser ersten Unterscheidung werde ich mich in den folgenden Momenten zum Einen auf die (eigentlichen) *kirchlichen Gesangbücher* beziehen, und zum Anderen auf die *weiteren Gesangbücher* in der Rumänischen Orthodoxen Kirche. Auch als kleine einleitende Nebenanmerkung muss man erwähnen, dass diese grundlegende Unterscheidung erst einmal zwei große Kategorien zeigt, innerhalb derer weitere Unterscheidungen und Unterkategorien ausdifferenziert werden müssen.

2. Die Gesangbücher in der Kirche (I). Historische Dimensionen

Ebenfalls wichtig für eine richtige, realistische Einschätzung der Gegenwartssituation der Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche ist eine knappe, aber deutliche Darstellung der historischen Entwicklungen – und zwar seit dem Anbeginn der christlichen Ära. Selbst wenn dies als eine sehr weit aufgefasste Annäherung des Vortragsthemas erscheinen mag, sehe ich mich dazu gezwungen, die lateinischen Ursprünge des rumänischen Volkes sowie die Kolonialisierung Dakiens in den ersten zwei Jahrhunderten der christlichen Ära zumindest in groben Zügen zu erwähnen.

Die *uralte Latinität* betrifft gleichzeitig auch *die Sprache und den ursprünglichen christlichen Charakter*, der die Basis des gegenwärtigen linguistischen und kirchlichen Systems konstituiert – und sich auf die Gesänge in der Rumänischen orthodoxen Kirche ausweitet durch das Aufrechterhalten der christlichen grundsätzlichen Begriffe lateinischen Ursprungs in der rumänischen Sprache bis in die Gegenwart: *christianus* – *crestin* (christlich), *basilica* – *biserică* (Kirche), *crux* – *cruce* (Kreuz) usw.² Über diese Anfänge setzten sich mehrere byzantinische (griechische und slawische) Schichten und Einflüsse entlang eines ein-

² Gheorghe CIOBANU, *Muzica bisericească la români (Die Kirchenmusik bei den Rumänen)*, in: *Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 1. Band, Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1974, S. 329 f.

halb Jahrtausends, die heutzutage in der Kult-Struktur und -Terminologie sowie in der kirchlichen Organisation vorhanden sind.³

Beispielsweise kann man interessanterweise manchmal drei Termini – lateinisch, griechisch, slawisch – in der geläufigen Terminologie treffen, um den gleichen Kirchengesang zu bezeichnen: *luminândă* / *exapostilarie* / *svetilnă*.

Aus der byzantinischen Tradition wurden bis in der Gegenwart einige grundlegende Aspekte des Kirchengesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirchen aufrecht erhalten: der *Vokal*-Charakter (das Verzichten auf die Verwendung musikalischer Instrumente – also spreche ich hier ausschließlich vom *Gesang*, von *Vokalmusik* sowie der überwiegend *monodische* und *modale* Charakter (der *Oktoich*, die acht kirchlichen Modi). In Bezug auf die musikalische Kultur byzantinischen Ursprungs, die auf dem gegenwärtigen Territorium Rumäniens gepflegt wurde, kann man darüber hinaus den Verkehr zahlreicher musikalischer Manuskripte in griechischer Sprache sowie der Manuskripte und Veröffentlichungen in slawischer Sprache erwähnen,⁴ noch vor den ersten Übersetzungen in die rumänische Sprache im 16. Jahrhundert.⁵ Die tradierten musikalischen Manuskripte beweisen das Vorhandensein einer «Schule» zur Pflege der kirchlichen Musik in Putna, Kronstadt sowie in anderen Zentren um Klöster und Bistümer.⁶

Noch bevor man die Entstehung der ersten rumänischen «Gesangbücher» analysiert, muss man noch einen wichtigen Aspekt in Betracht ziehen, der im Zusammenhang mit der byzantinischen Erbe steht und die Organisation des Gesangs im orthodoxen Kult betrifft. Es handelt sich dabei um die Verwendung zweier Typen von «Schriften» (handschriftlich oder gedruckt) im Kirchengesang: die Hymnesammlungen mit ausschließlich literarischem Text, aber zum Singen, und die Gesangsammlungen, man könnte sogar sagen, die *eigentlichen*, mit musikalischer Notation.

Die erste Kategorie, die Hymnesammlungen ohne musikalische Notation, findet man heutzutage in den Büchern der beiden liturgischen Jahreszyklen des orthodoxen Kultes. Der Erste darunter, der Ostern-Zyklus, ist etwa unbestimmt in Länge, beginnt jedes Jahr mit dem (beweglichen) Datum der Ostern und benutzt nacheinander folgende Bücher und Hymnesammlungen: das Buch des *Pentiko-*

³ *Ibid.*

⁴ Gheorghe CIOBANU, *Manuscrise muzicale în notație bizantină aflate în România (Musikalische Manuskripte in byzantinischer Notation)*, in: *Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 2. Band, Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1979, S. 245 f.

⁵ IDEM, *Muzica bisericească la români*, op. cit., S. 336.

⁶ Sebastian BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României (Die musikalische Kultur byzantinischer Tradition auf dem rumänischen Territorium)*, Bukarest, (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1989, S. 31-63 (2. Kapitel: *Der psalterische Unterricht bis zur Hrisants Reform*).

star (beginnend mit der Ostern über eine Dauer von über acht Wochen, bis eine Woche nach Pfingsten); das Buch des *Oktoich* (das Buch der acht kirchlichen Modi, ein Modus pro Woche – ein Zyklus also, der sich alle acht Wochen wiederholt); dies wird bis zehn Wochen vor der Ostern im nächsten Jahr durchgeführt, als das Buch des *Triods* begonnen wird (dies ist, praktisch, das Gesangbuch des Zeitraums der großen Fastenzeit, die die nächste Ostern vorbereitet). Der andere jährliche liturgische Zyklus - *den Kalendermonaten nach* - beginnt am 1. September und nutzt die *12 Minäen*, als ein Buch pro Monat.

Die Hymnen in diesen Büchern gehören zu den klassischen hymnographischen Kategorien byzantinischen Ursprungs, die bereits im 5.-7. Jahrhundert festgesetzt wurden: *Troparen* (isolierte eigenständige Strophen), *Kondaken* (gegenwärtig eine einzige Strophe als Überbleibsel der Kette von zahlreichen Strophen im alten byzantinischen Kondak), Reihen von *Stichiren* (Reihen von Strophen) für den Abend- oder Morgengottesdienst, *Kanonen* (eine Reihe von neun Reihen von Gesängen, die entwickeltste byzantinische hymnographische Form). Dadurch, dass keine musikalische Notation vorhanden ist, werden die Wörter der entsprechenden Hymne entsprechend den begleitenden Anweisungen gesungen, die auf die bekannten melodischen Modelle/Beispiele der kirchlichen Modi – die gut auswendig gelernt und geübt wurden – verweisen, denn jeder dieser Modi verfügt über eigene, typische melodische Formeln, musikalische Skalen und Kadenz. Diese Gesangart, die als «praktisch» oder «angewandt» bezeichnet wird – und die eine gesondert musikwissenschaftlich Analyse verdienen würde – fungiert als eine wahrhaft lebendige musikalische Tradition mündlicher, improvisatorischer Natur, mit der gleichzeitigen Funktion einer unaufhörlichen Inspirationsquelle und eines «Motors» der Gesangsentwicklung.⁷

Sämtliche dem orthodoxen Kult nowendigen Hymnebücher/ Hymnesammlungen wurden übersetzt ins Rumänische und gedruckt seit dem 16. Jahrhundert; der gesamte Prozeß wurde gegen Anfang des 18. Jahrhunderts abgeschlossen.⁸ Die rumänische Sprache dieser aus dem Griechischen und/oder dem Slawischen übersetzten Bücher hat sich noch einigermaßen in den letzten drei Jahrhunderten entwickelt, aber erfreute sich im Allgemeinen einer relativen Stabilität, so dass selbst die ältesten Übersetzungen auch in der Gegenwart immer noch verständlich sind. Lediglich die slawische, ursprüngliche Graphie änderte sich, denn sie wurde in

⁷ Vasile GRĂJDIAN, *Oralitate și uniformizare în evoluția cântării bisericești de origine bizantină (Oralität und Uniformisierung in der Entwicklung des Kirchengesang byzantinischen Ursprungs)*, in : "Acta Musicae Byzantinae" (Iassy), 3. Band, April 2001, S. 38-45.

⁸ Gheorghe CIOBANU, *Manuscrise psaltice românești din sec. al XVIII-lea (Psaltische rumänische Manuskripte aus dem 18. Jahrhundert)*, in : "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie" (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie), 1. Band, S. 287 f.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem lateinischen Alphabet ersetzt, auch heutzutage in Verwendung.

Die zweite Kategorie von Büchern, die beim Gesang in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet werden, sind die eigentlichen *Gesangbücher*, die mit musikalischer Notation versehen sind und die die musikalischen/melodischen Modelle/Beispiele für die in den vorher erwähnten Sammlungen ohne musikalische Notation vorhandenen Hymnen enthalten, neben besonderen Gesängen für die Heilige Liturgie und andere gelegentliche Gottesdienste (Sakramente, Riten, Gebete). Für diese zurzeit in der rumänischen Sprache verfassten Gesangbücher ist ebenfalls eine lange, vor allem handgeschriebene und vorwiegend in der griechischen Sprache nachgewiesene Geschichte vorhanden durch die Manuskripte, die auf dem aktuellen Territorium Rumäniens seit dem 11. Jahrhundert verkehrten.⁹

Ich würde an dieser Stelle das älteste Manuskript musikalischer Natur erwähnen, das in Rumänien entdeckt wurde, und zwar ein *evangelischer Lectionar* in der griechischen Sprache (der liturgische Lesungen aus den Heiligen Evangelien enthält) mit ekphonetischer Notation, aus dem 11. Jahrhundert, das sich in Iassy befindet.¹⁰ Ohne dass es sich um ein eigentliches Gesangbuch handelt und mit einer para-musikalischer Notation, heutzutage obsolet, ist dieses Manuskript vom Interesse wegen seines Alters und seiner Dazwischen-Position zwischen den liturgischen Schriften mit ausschließlich literarischem Text und denjenigen mit musikalischer Notation – eine Tatsache, die dazu führt, dass man sich in Erinnerung erneut ruft, dass *in der Orthodoxen Kirche tatsächlich entlang des gesamten Gottesdienstes gesungen wird*, auch die biblischen Lektüren (wie diejenigen aus dem eben erwähnten Lectionar), für die die uralten Modelle der Psalmodie oder des liturgischen Rezitativs verwendet werden, die meistens mündlich tradiert werden und nur selten musikalisch niedergeschrieben werden.¹¹ Die pan-musikalische liturgische Situation in der Orthodoxen Kirche führte dazu, dass manchmal, in alten Zeiten, die orthodoxen Gottesdienste als *gesungene Gottesdienste* generisch bezeichnet wurden.¹²

⁹ Titus MOISESCU, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România* (Die Wertschätzung des kulturellen Thesaurus der byzantinischen Musik in Rumänien), in: "Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească" ("Byzantinische Prolegomena – Die byzantinische Musik in Manuskripten und alten rumänischen Büchern"), Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1985, S. 19 f.

¹⁰ Grigore PANȚIRU, *Lectionarul evanghelic de la Iași: Ms. 160/IV-34, secolul XI* (Der evangelische Lektionar von Iassy: Manuskript 160/IV-34, das 11. Jahrhundert), Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1982.

¹¹ Vergleiche den liturgischen Rezitativ bei Nicolae LUNGU, *Combaterea inovațiilor în recitativul liturgic* (Die Bekämpfung der Innovationen im liturgischen Rezitativ), in: „Studii Teologice” Serie II, VII (1957), Nr. 7-8, S. 566-573.

¹² Alexander SCHMEMANN, *Introduction to Liturgical Theology*, New York 1986, S. 163.

Ohne uns auf die Hunderten von musikalischen kirchlichen Manuskripte – vor allem griechisch – in den darauf folgenden Jahrhunderten aufzuhalten, mit neumaticher, vor-hrisantischer Notation (vor der Reform des psaltischen Gesangs im 1814)¹³, die auf dem Territorium Rumäniens verkehrten und die katalogisiert und manchmal ausführlich analysiert wurden¹⁴, würde ich an dieser Stelle das erste musikalische Kirchenmanuskript erwähnen mit neumatich-byzantinischer Notation in der rumänischen Sprache *Die rumänische Psaltichia* von Filotei sîn Agăi Jipei, aus dem Jahr 1713.¹⁵ Als erste Veröffentlichung eines musikalischen Dokumentes in der rumänischen Sprache ist dieses Manuskript erstaunlich voluminös und enthält die größte Mehrheit der im orthodoxen Kult notwendigen Gesänge. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass sich der Autor des Manuskripts in seiner „Widmung“ dem Herrscher Constantin Brâncoveanu auch als Kenner der Musik westlichen oder russischen Stils preisgibt, und gleichzeitig anmerkt, dass entsprechend einer kulturellen und bewusst kirchlichen Wahl der Gesang byzantinischen Ursprungs dem orthodoxen Glauben geeignet ist.¹⁶

Dieses Manuskript und noch einige weitere im 18. Jahrhundert werden den Prozeß der „Rumänisierung“ des Kirchengesangs anleiten, wie der Prozeß später, im 19. Jahrhundert, von Anton Pann genannt wurde, durch den nicht nur die Übersetzungen in die rumänische Sprache des (literarischen) Textes der Kirchengesänge, sondern auch die Anpassung älterer Melodien byzantinischen Ursprungs zur Spezifität der rumänischen Sprache und sogar die Komposition einiger neuer Melodien mit jedoch byzantinischem Charakter bezeichnet wird.¹⁷

¹³ Gheorghe CIOBANU, *Teorie, practică, tradiție – factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine* (Theorie, Praxis, Tradition – Komplementäre Faktoren, notwendig zur Entzifferung der alten byzantinischen Musik), in: „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie” (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie), 3. Band, Bukarest 1992, S. 130 f.

¹⁴ Nicu MOLDOVEANU, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română – manuscrise muzicale vechi bizantine din România (grecești, românești și româno-grecești) până la începutul secolului al XIX-lea* (Quellen des psaltischen Gesangs in der rumänischen orthodoxen Kirche – Alte musikalische und byzantinische Manuskripte in Rumänien – griechisch, rumänisch und griechisch-rumänisch – bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts), in: „Biserica Ortodoxă Română“ (Die Rumänische Orthodoxe Kirche) XCII (1974), Nr.1-2, S. 131-280; Adriana SIRLI, *Repertoriul tematic și analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec. XIV-XIX). I. Anastasimatarul* (Das thematische und analytische Repertoire der alten psaltischen Manuskripte – 14.-19. Jahrhundert – I. Der Anastasimatar), Bukarest 1986; 4. Band: *Stihirar-Penticostar*, Buzău 1992. (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1985 etc.

¹⁵ In: *Izvoare ale muzicii românești* (Quellen der rumänischen Musik); *Filotei sîn Agăi Jipei. Psaltichie românească* (Filotei sîn Agăi Jipei. Die rumänische Psaltichie), hrsg. von Sebastian Barbu-Bucur, 1. Band: *Catavasier*, Bukarest 1981, 2. Band: *Anastasimatar*, Bukarest 1984, 3. Band: *Stihirariul*, Bukarest 1986; 4. Band: *Stihirar-Penticostar*, Buzău 1992.

¹⁶ Gheorghe CIOBANU, *Muzica bisericească la român*, op. cit., S. 337.

¹⁷ Sebastian BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiție bizantină*, op. cit., S. 92-124.

Zu aller Letzt, um diese kurze historische Zusammenfassung zwecks der Erläuterung einiger Aspekte der gegenwärtigen Situation der Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche abzuschließen, ist es wohl wert die Erwähnung von zwei weiteren historischen Ereignissen, die für den rumänischen Kirchengesang im 19. Jahrhundert von Bedeutung sind. Das erste Ereignis bezieht sich auf die Entstehung des musikalischen Drucks auch für die Gesangbücher mit neumatischer Notation byzantinischen Ursprungs, durch die Bemühungen von Petru Efesiul, der im Jahr 1820 in Bukarest ein *Neon Anastasimatarion* in „neuem System“ der hrisantischen Reform veröffentlicht – das erste gedruckte Buch mit psaltischen Gesängen. Drei Jahre später, in 1823, werden die ersten musikalischen kirchlichen Veröffentlichungen in der rumänischen Sprache, durch drei Bücher, ebenfalls im hrisantisch-neumatischen Notationssystem, die in Wien von Jeromonach Macarie (1770-1836), einem Schüler von Petru Efesiul, gedruckt werden: *Der Neue Anastasimatar*, *Der Theoretikon* und *Der Ir-mologhion*, verfolgt kurz daraufhin von den Veröffentlichungen Anton Panns (1796-1854)¹⁸. Fortgesetzt, die musikalische und typographische Tätigkeit von Dimitrie Suceveanu (1816-1898), Ștefan(ache) Popescu (1824-1911), Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) und von weiteren rumänischen Protopsalten und Musikern wird den Weg zur gegenwärtigen Situation der Gesangbücher und des allgemeinen Gesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirche¹⁹ polstern – insbesondere derjenigen traditioneller Natur, vokal, monodisch, mit direktem Bezug zu „Strana“ („Strana“ ist der Ort neben dem Altar in der Rumänischen Orthodoxen Kirche, an dem üblicherweise der oder die Kirchensänger sitzt/sitzen) und byzantinischen Ursprungs.

Das zweite Ereignis fand gegen Mitte des 19. Jahrhunderts statt durch die Einführung des harmonisch-polyphonischen Chors westlicher Natur unter dem abendländischen Einfluss, selbst wenn dies durch die russisch-orthodoxe Übernahme herüber kam, manchmal durch Staatsgesetze durchgesetzt, wie das Dekret 101 von 1865 des Kaisers Alexandru Ioan Cuza.²⁰ Dies – der harmonisch-poly-

¹⁸ Titus MOISESCU, *Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină: Petru Efesiul-Macarie Jeromonahul-Anton Pann* (Die Anfänge des rumänischen musikalischen Druckes in der byzantinischen Notation: Petru Efesiul-Macarie Jeromonah – Anton Pann), in: „Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească“, op. cit., S. 82 f.

¹⁹ Nicu MOLDOVEANU, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea* (Die Kirchenmusik bei den Rumänern im 19. Jahrhundert), 1. Teil in: „Glasul Bisericii“ (Die Stimme der Kirche) XLI (1982) Nr. 11-12, S. 883-915; 2. Teil in: „Glasul Bisericii“ XLII (1983) Nr. 9-12, S. 594-625; IDEM, *Muzica bisericească la români în sec.XX* (Die Kirchenmusik bei den Rumänern im 20. Jahrhundert), 1. Teil in: „Biserica Ortodoxă Română“ (Die Rumänische Orthodoxe Kirche) CIII (1985) Nr. 7-8, S. 615-636; 2. Teil in: „Biserica Ortodoxă Română“ CIV (1986) Nr. 3-4, S. 117-139.

²⁰ Vasile GRĂJDIAN, *Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr.101 of January 18, 1865 – Its Influence over the Development of Chanting in the Rumanian Church*, in: „IAH Bulletin“ 21 (1993), S. 86-96.

phonische Kirchengesang – widerspiegelt ebenfalls eine zeitlich begrenzte Befreiung von der orientalischen Orientierung und eine Neuorientierung Rumäniens in die Richtung der abendländischen Kultur und Zivilisation. Auf einer politischen Ebene bedeutet dies einige Jahre später die Übergabe der höchsten staatlichen Gewalt im Land einer deutschen Dynastie durch Karl I von Hohenzollern und das Erlangen der staatlichen Unabhängigkeit im Jahr 1877. Auf einer kirchlichen Ebene bedeutet dies die Autokefalie (kirchliche Unabhängigkeit) der Rumänischen Orthodoxen Kirche im Jahr 1885 und die Konstitution der Rumänischen Patriarchie nach dem Ersten Weltkrieg, im Jahr 1925.²¹

Die Einführung des harmonischen Chors bedeutete gleichzeitig die Übernahme der westlichen Notenschrift in den rumänischen orthodoxen Kirchengesang, am Anfang lediglich für den harmonischen Gesang und einigermaßen parallel mit dem allgemeinen Übergang vom kirilischen (slawischen) Alphabet zur lateinischen Schrift.

Unter den zahlreichen Komponisten kirchlicher Chormusik in diesem Zeitraum muss man Gavriil Musicescu (1843-1903) erwähnen, sowohl für den Wert seiner Chorkompositionen, als auch für seine Bemühungen, die westlichen Notenschrift auch für den traditionellen, monodischen „Strana“-Gesang byzantinischer Prägung durch die Transkription neumatischer Notation in das Notensystem mit fünf Linien einzuführen.²² Der Mißerfolg seiner Bemühungen – und der Bemühungen seiner Mitarbeiter – bereitete allerdings die künftigen Erfolge Nicolae Lungus und dessen Mitarbeiter vor, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Letzteren „bedecken“ mit ihren Uniformisierungsbemühungen des Kirchengesangs die kommunistische Ära in Rumänien, ein Zeitraum, in dem sich jedoch die allgemein vorhandenen Tendenzen der Gesangsentwicklung in der Rumänischen Orthodoxen Kirche fortsetzen.²³

Vor dem Hintergrund dieser wenigen historischen Erläuterung wird es wohl wesentlich einfacher sein, die gegenwärtige Situation der Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche zu begreifen, denn diese Bücher verfolgen im Einzelnen die allgemeinen Tendenzen des musikal-liturgischen Lebens in Rumänien.

²¹ Siehe die historische Synthese mit Daten in *Enciclopedia Ortodoxiei Românești* (Die Enzyklopädie der rumänischen Orthodoxie), hrsg. von Mircea Păcurariu, Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission) 2010, S. 720-722.

²² Eine Liste der wichtigsten Werke und musikalischen Veröffentlichungen von Gavriil Musicescu kann angesehen werden in Titus MOISESCU, *Gavriil Musicescu și cele dintâi transcrieri ale Anastasimatarului* (Gavriil Musicescu und die ersten Transkriptionen des Anastasimatar), in: „Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români“ („Die byzantinische Monodie im denken einiger rumänischer Musiker“), Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1999, S. 167 f.

²³ *Ibid.*, S. 173 f.

3. Die Gesangbücher (II): Die Gegenwart

Welche Gesangbücher werden gegenwärtig in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet – und welcher Art sind dies?

Auf einer ersten Ebene und aus einer einigermaßen technischen Perspektive kann man sagen, dass die heutzutage in den Pfarreien und Klöstern der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendeten Gesangbücher seit über eineinhalb Jahrhundert diejenigen sind, die die lateinische Schrift für den literarischen Text anwenden. Dies hängt damit zusammen, dass nur noch sehr wenige Pfarrer oder Sänger in Rumänien die grundlegenden Elemente der slawischen Schrift noch kennen, um die alten rumänischen Bücher mit kirilischem Alphabet zu verwenden.

Was die musikalische Notation der verwendeten Gesangbücher angeht, so wird sowohl die *psaltische Notation* (die neumatische Notation byzantinischen Ursprungs), allerdings nur noch diejenige nach der hrasantischen Reform im 1814, als auch die westlichen Notenschrift, eingeführt gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, ungefähr gleichzeitig mit der lateinischen Schrift. Die neumatische Notation byzantinischen Ursprungs wird vor allem für den traditionellen monodischen «Strana»-Gesang verwendet, selbst wenn in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nach 1950, auch Versionen für den Gebrauch mit beiden Notationen parallel veröffentlicht wurden. In den westlichen Gegenden Rumäniens, die einem historisch längeren und intensiveren westlichen Einfluss unterworfen waren, wurden zahlreichen Gesangbücher für den monodischen «Strana»-Gesang ausschließlich in westlicher Notenschrift veröffentlicht – wie dies weiter unten ausgeführt wird, in einer detaillierten Darstellung der Gesangbücher.

Die älteren Hymne- und Gesangbücher sowie -sammlungen noch vor dem 19. Jahrhundert, die (als Manuskripten oder gedruckte Werke) in Museen oder Archiven aufbewahrt wurden, sind reserviert ausschließlich für die Spezialisten der slawischen Paleographie (in kirilischer Schrift) und/oder der byzantinischen musikalischen Paleographie (für die Epochen der musikalischen Notation byzantinischen Ursprungs vor der hrasantischen Reform). Darüber hinaus tragen sie zur Herausbildung und Aufrechterhaltung eines kirchlichen (und) historischen Bewusstseins der rumänischen Orthodoxie.

3.1. Die hymnographischen Kult-Bücher und -Sammlungen

Wenn man zu den aktuellen Hymne- und Gesangsammlungen in der Rumänischen Orthodoxen Kirche zurückkehrt, wird man noch einige Wörter bezüglich der Hymnesammlungen und -bücher mit ausschließlich literarischem Text sagen, aber mit der Funktion, gesungen zu werden entsprechend den Anweisungen, die die Hymne begleiten. Der Verlag des Biblischen Missionsinstituts der Rumäni-

schen Orthodoxen Kirche veröffentlicht in regelmäßigen Zeitabständen neue Auflagen des *Oktoichs*, des *Pentikostar*, des *Triods* und der *12 Mineen*, die manchmal den aktuellen linguistischen Normen angepasst werden, damit alle Pfarreien und Klöster ausreichend Gesangmaterial zur Verfügung haben.²⁴

Selbst wenn diese Hymnebücher und -sammlungen keine eigentlichen «Gesangbücher» wegen der Abwesenheit der musikalischen Notation sind, so sind sie unentbehrlich für die kirchliche Gesangspraxis, denn sie enthalten zusammen mit den anderen Gottesdienstbüchern (beispielsweise *Der Liturghier*, *Der Molitfelnic* oder der *Ceaslov*, die ebenfalls manche Gesänge enthalten, jedoch weniger), die Gesamtheit der liturgischen Hymnen, die in der Kirche entlang des gesamten liturgischen Jahres gesungen werden – vor allem beim Abend- und Morgengottesdienst und der Heiligen Liturgie, aber auch für die Heiligen Mysterien, Riten und sonstige Stundengebete usw.²⁵ Selbst wenn manche kleinere, ärmere Pfarreien sich keinen eigenen professionellen, studierten Kirchensänger leisten können, der sich mit der Notation auskennt, um die eigentlichen Gesangbücher mit musikalischer Notation zu verwenden, können unter Umstände begabte Sänger auf der Basis einer bereits in der Kindheit angefangenen Praxis mündlicher Natur die Rolle des Kirchensängers mit Kraft und Leidenschaft neben dem älteren und eingeweihten Kirchensänger übernehmen, durch das Auswendiglernen verschiedener melodischer Grundstrukturen, die auf dem literarischen Text passend angewandt werden. Das anerzogene Gedächtnis dieser uralten traditionellen melodischen Modelle ist dasjenige, das die Entstehung und Entfaltung einiger musikalischen kirchlichen «Schriften» (Gesangbücher) in bestimmten historischen Momenten unterstützte und ernährte, die möglichst lebendig und authentisch den Geist der musikalisch-liturgischen Inspiration in der Kirche aufrecht erhalten sollte.²⁶ Als eine Schlußanmerkung bezüglich des Verhältnisses zwischen dem lebendigen Gesang und der musikalischen manchmal zu «Noten-bezogenen» Praxis sollte man an die Wörter des Heiligen Apostels Pavel denken, der besagte dass «der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig» (2 Kor 3,6).

²⁴ Siehe <http://www.editurapatriarhie.ro>

²⁵ Siehe eine vollständige Behandlung der orthodoxen Gottesdienste bei Ene BRANIȘTE, *Liturghica specială* (Die besondere Liturgik), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission) 1985 und Ene BRANIȘTE, *Liturghica generală – cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină* (Die allgemeine Liturgik – mit Begriffen von kirchlicher Kunst, Architektur und christlicher Malerei), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission) ³1993.

²⁶ Vasile GRĂJDIAN, *Oralitate și uniformizare în evoluția cântării bisericești de origine bizantină* (*Oralität und Uniformisierung in der Entwicklung des Kirchengesangs byzantinischen Ursprungs*), in: „Acta Musicae Byzantinae” (Iassy) 3. Band, April 2001.

3.2. Die uniformisierten Gesangbücher

Jetzt werde ich mich den eigentlichen *Gesangbüchern* (mit musikalischer Notation) wenden, die gegenwärtig in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet werden. Der erste Eindruck ist ausgedrückt im Wort «Vielfalt». Denn die zahlreichen Tendenzen und Einflüsse, die im rumänischen orthodoxen Kirchengesang in den letzten zwei Jahrhunderten und vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten vorhanden waren, haben zur Entstehung und Entfaltung unterschiedlicher kirchlicher Gesangbücher geführt. Aus diesem Grund ist es manchmal schwierig, die kirchlich-geistige Einheitlichkeit ersichtlich zu machen. Die in den folgenden Momenten vorgenommene Darstellung und Klassifizierung der Gesangbücher wird gezwungenermaßen die eben erwähnte Vielfalt der jeweiligen Tendenzen in Betracht ziehen müssen.

In den letzten Jahrzehnten – eigentlich seit dem Entschluss am 5. Oktober 1950 des Heiligen Sinods der Rumänischen Patriarchie – konstituierte sich die systematischste Veröffentlichung von Gesangbüchern in der Rumänischen Orthodoxen Kirche als seine lange Serie von uniformisierten Gesangbüchern.²⁷ Das Zusammenstellen dieser Serie wurde vorbereitet durch die Veröffentlichung einer *Grammatik der psaltischen Musik* von Professor Nicolae Lungu und zwei seiner Mitarbeiter (Professor Grigore Costea und Professor Ion Croitoru) im Jahr 1951.²⁸ Dieses theoretische Werk setzte eine fortgeschrittene Korrespondenz zwischen den beiden Systemen musikalischer Notation (neumatisch-byzantin und linear-abendländisch), die bereits in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet wurden, und schlug für künftige Gesangbücher die parallele, graphisch aufeinander gelegte Verwendung von beiden Notationssystemen vor. Diese typographische Initiative sollte eine Lösung für die Uniformisierung des Gesangs in der gesamten Rumänischen Orthodoxen Kirche durch die Vereinfachung der Entzifferung derselben Gesangsvarianten sowohl von den Kennern der neumatisch-byzantinischen («psaltischen») Notation (zahlreicher in der Wallachei und Moldawien) als auch von den Kennern der westlichen Notenschrift aus Siebenbürgen und Banat werden.

Die Mannschaft von Professor Nicolae Lungu, zu der neben den zwei oben genannten Personen noch Protodiakon Anton Uncu, Profesor Ene Braniste und

²⁷ Entsprechend dem Extras aus *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Importante hotărâri luate de Sfântul Sinod în sesiunea din iunie 1952* (Die Werke des Heiligen Sinods der Rumänischen Orthodoxen Kirche: wichtige Entschlüsse des Heiligen Sinods in der Sitzung von Juni 1952), in: „Biserica Ortodoxă Română” („Die Rumänische Orthodoxe Kirche”) LXX (1952) Nr. 9-10, S. 616-617.

²⁸ Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ion CROITORU, *Gramatica muzicii psaltice (Die Grammatik der psaltischen Musik)*, Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1951 (©1969).

Professor Chiril Popescu zählten, veröffentlichte daraufhin mehrere Gesangbücher in der uniformisierten Version, mit den beiden Notationssystemen parallel aufgeschrieben: *Die Gesänge der Heiligen Liturgie und die Podobien*²⁹, *Der uniformisierte Anastasimatar* (in zwei Bänden, *Der Abendgottesdienst*³⁰ und *Der Morgengottesdienst*³¹), *Die Gesänge des Pentikostars*³². Ohne dass sie noch in einem gesonderten Band erschienen, wurden auch die *Gesänge des Heiligen Mysteriums und Riten* in der Zeitschrift "Theologische Studien"³³ und in Faszikeln³⁴ veröffentlicht.

Die Veröffentlichungstätigkeit der uniformisierten Gesangbücher wurde von Professor Nicu Moldoveanu – einem vertrauten Lehrling und Nachfolger des Professors Nicolae Lungu nach dessen Tod in 1993 am Lehrstuhl für Kirchengesang an der Theologischen Fakultät in Bukarest, fortgesetzt. Nicu Moldoveanu bereitete vor und veröffentlichte im neuen, größeren Format (A4) alle den «Strana»-Sängern notwendigen Gesangbücher (wieder), indem er das gleiche System paralleler Notation aufrecht erhielt. Auf diese Weise wurden veröffentlicht *Die Gesänge der Heiligen Liturgie und andere Kirchengesänge*³⁵ (unter Mitarbeit von Erzdiakon Sebastian Barbu-Bucur, Professor Constantin Drăgușin, Professor Marin Velea, Dr. Victor Frangulea, Professor Nicolae Necula)³⁶, *Der neue Idiomelar*³⁷,

²⁹ Nicolae LUNGU, Anton UNCU, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze* (Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Gesänge zur Katechese), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1951; Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ion CROITORU, *Cântările Sfintei Liturghii și podobiile celor opt glasuri* (Die Gesänge der heiligen Liturgie und die Podobien der acht Modi), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1960 (1969).

³⁰ Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ion CROITORU, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul* (Der uniformisierte Anastasimatar. Die Abendgesänge), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1953 (1974).

³¹ Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ene BRANIȘTE, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul* (Der uniformisierte Anastasimatar. Die Morgengesänge), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1954 (1974).

³² Dimitrie CUSMA, Ioan TEODOROVICI, Gheorghe DOBREANU, *Cântări bisericești* (Kirchengesänge), Timișoara (Verlag der Banater Mitropolie) 1980.

³³ *Cântările de la Sfintele Taine și Ierurgii* (Die Gesänge der Heiligen Mysterie und Jerurgien), in: „Studii Teologice” (Theologische Studien) Nr. 1-2 (1964).

³⁴ Entsprechend den *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase* (Gesänge zu den heiligen Sakramente und Jerurgien und andere religiöse Gesänge), hrsg. von Nicu Moldoveanu, Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 2002, S. 5: *Vorwort* des Patriarchs Teoctist, oder S. 6: *Einleitung* von Nicu Moldoveanu.

³⁵ *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești* (Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Kirchengesänge), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1992 (1999).

³⁶ *Ibid.*, S. 8.

³⁷ *Noul Idiomelar* (ce cuprinde cântările din slujba vecerniei și utreniei de la praznicele împărătești și de la sfinții cu polieleu din perioada Octoiului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ș.a.) (Der neue Idiomelar, der die Gesänge der Abend- und Morgengottesdienste

*Die Gesänge des Triods*³⁸, *Die Gesänge der Sakramenten und Riten und andere religiösen Gesänge*³⁹.

Ich habe die Darstellung der eigentlichen, gegenwärtig verwendeten Gesangsbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche mit der Beschreibung der Serie uniformisierter Bücher begonnen, weil in der letzten Jahrhunderthälfte – und vor allem unter dem kommunistischen Regime – diese Bücher Teil der analytischen Pflicht-Curricula der orthodoxen theologischen Schulen (Seminare, Institute oder Fakultäten)⁴⁰ waren und dadurch zur Herausbildung gesamer Generationen von Priestern und Sängern beitrugen.

Abschließend muss man sagen, dass die Uniformisierung der Gesänge in der Rumänischen Orthodoxen Kirche im Zusammenhang mit einer weiteren Tendenz im rumänischen Kirchengesang steht, und zwar mit der Hervorhebung *des gemeinsamen Singens*, dessen pastorale Vorteile mehrmals betont wurden.⁴¹ In diesem Sinn konnten die uniformisierten Gesangsbücher von mehreren Gläubigern mit musikalischer Begabung kennengelernt werden, damit die Gesänge gemeinsam während der Gottesdienste gesungen werden – was tatsächlich auch teilweise in Wirklichkeit umgesetzt wurde, so dass in vielen rumänischen orthodoxen Pfarreien das gemeinsame Singen die übliche Praxis vorwiegend während der Heiligen Liturgie ist – dem Gottesdienst, an dem traditionellerweise die meisten Gläubiger teilnehmen.

enthält, nach Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasarea u.a.), hrsg. von Nicu Moldoveanu, Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 2000 (2007).

³⁸ *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu ș.a., selectate și transcrise pe ambele notații muzicale de Conferențiar univ. Nicolae Lungu și Asistent univ. Chiril Popescu - București 1985)* (Die Gesänge des Triods, nach Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ion Popescu-Pasarea, Anton Uncu u.a., ausgewählt und transkribiert auf den beiden musikalischen Notationen von Nicolae Lungu und Chiril Popescu, Bukarest 1985), hrsg. von Nicu Moldoveanu, Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 2001.

³⁹ *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase*, op. cit.

⁴⁰ Siehe Extras aus *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române sesiunea 1952* (Die Werke des Heiligen Sinods der Rumänischen Orthodoxen Kirche, Sitzung 1952), *Sumarul ședinței din 14 iunie* (Die Zusammenfassung der Sitzung aus dem 14. Juni), in: „Biserica Ortodoxă Română” LXX (1952) Nr. 6-8, S. 433; siehe auch Vorwort zum *Noul Idiomelar (...) 2000/2007*, S. V: „in diesen fast siebenzig Jahren, die vergangen sind, ebenfalls so viele Serien von Schülern und Studenten haben die kirchlichen Gesänge mit beiden Notationen studiert und beide sehr gut und mit großer Freude gelernt”.

⁴¹ Siehe beispielsweise Nicolae LUNGU, *Cântarea în comun a poporului în biserică* (Der gemeinsame Gesang des Volkes in der Kirche), in „Theologische Studien”, Serie II, III (1951) Nr. 1-2, S. 28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înțelegere a dreptei credințe* (Der gemeinsame Gesang als Mittel zum Verstehen des richtigen Glaubens), in: „Die orthodoxe rumänische Kirche“ LXX (1952) Nr. 11-12, S. 890-899.

3.3. Die älteren (wieder-gedruckten) kirchlichen Gesangbücher

Allerdings bedeutete der radikale Versuch in der letzten Jahrhunderthälfte, die uniformisierten Gesangbücher einzuführen, keineswegs das plötzliche und sofortige Verschwinden anderer Bücher kirchlicher Gesänge, die bereits vorher existierten. Dies ist eine natürliche Tatsache, wenn man bedenkt, dass zum Zeitpunkt jenes Entschlusses der Uniformisierung in Tausenden von rumänischen Pfarreien und Klöstern zahlreiche Sänger aktiv waren, die in den vorherigen Jahrzehnten ausgebildet worden waren und die ihre Tätigkeit noch weitere Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem kommunistischen Regime fortsetzten. Für den Übergang dieser alten und respektablen Praktiker der rumänischen «Strana»-Gesänge zu den uniformisierten Gesängen und Büchern gab es keineswegs ausreichend Mittel, insbesondere weil andere dringendere Angelegenheiten – sozial, wirtschaftlich und politisch – in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Krieg Vorrang hatten. Unter solchen Umständen setzten zahlreiche Sänger die Verwendung alter Auflagen ihrer Gesangbücher fort, mit denen sie vertraut waren, vor allem die zahlreichen Veröffentlichungen von Ion Popescu-Pasărea aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die insbesondere in der Wallachei und Moldawien verbreitet waren.⁴² Andererseits waren in Siebenburgen noch Auflagen mit westlicher Notenschrift von *Das Buch der Kirchengesänge* von Dimitrie Cunțanu (1837-1910)⁴³ vorhanden, die ebenfalls noch aktiv in Gebrauch waren, und in Banat diejenigen von Atanasie Lipovan (1874-1947)⁴⁴ und Trifon Lugojan (1874-1948)⁴⁵.

⁴² Eine Liste mit zahlreichen kirchlichen Gesangbüchern veröffentlicht von Ion Popescu-Pasărea in Ion Boștenaru, *Ion Popescu-Pasărea și uniformizarea cântării psaltice (Ion Popescu-Pasărea und die Uniformisierung des psaltischen Gesangs)*, in: „Studii teologice“ (Theologische Studien), Serie II, XXIII (1971) Nr. 9-10, S. 732f.

⁴³ *Cântările bisericesci – după melodii ale celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe* (Die kirchlichen Gesänge – nach den Melodien der acht Modi der heiligen orthodoxen Kirche), gesammelt, notiert und arrangiert von Dimitrie Cunțanu, Professor am [theologischen] Seminar, Sibiu/Hermannstadt (1890), Verlag des Autors, Musikalische Druckerei Jos.Eberle și Co., Wien, VII; 2. Revidierte und erweiterte Auflage herausgegeben von Candid Popa, Aurel Popovici und Timotei Popovici, Sibiu/Hermannstadt, 1925; 3. Auflage herausgegeben von Timotei Popovici; Sibiu/Hermannstadt, 1932; 4. Auflage herausgegeben von Timotei Popovici, Sibiu/Hermannstadt, 1943.

⁴⁴ Eine Liste mit den Gesangbüchern veröffentlicht von Atanasie Lipova kann eingesehen werden bei Constanța CRISTESCU, *Moștenirea muzicală a lui Atanasie Lipovan (Das musikalische Erbe von Atanasie Lipovan)*, in: „Simpozionul Național de Muzicologie «Preotul compozitor Gheorghe Soima (1911-1985)»“ (Nationales Symposium für Musikwissenschaft «Der Pfarrer-Komponist Gheorghe Soima [1911-1985]»), Sibiu/Hermannstadt (Verlag der „Lucian Blaga“-Universität) 2010, S. 202 f.

⁴⁵ Siehe ausführliche Daten über das Leben und die Tätigkeit von Trifon Lugojan bei Gheorghe C. IONESCU, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România* (Lexikon derjenigen, die sich entlang der Jahrhunderte um die Musik byzantinischer Tradition gekümmert haben), Bukarest (Diogene Verlag) 1994, S. 205 f.

Nach der Wende im Jahr 1989 wurden möglicherweise zumindest von manchen Personen die Einschränkungen der uniformisierten Gesänge, deren Anfänge mit den Anfängen des kommunistischen Regimes übereinstimmten, als Auswirkungen der Verbote der diktatorischen Ära empfunden. Dies, genauso wie die Erinnerungen an bessere Zeiten der Freiheit, einschließlich für die Kirchensänger vor dem Zweiten Weltkrieg und vor dem kommunistischen Regime, führten dazu, dass nach 1989 verschiedene «klassische» Bücher psaltischer Gesänge mit ausschließlich neumatischer Notation wieder veröffentlicht wurden, um in der «Strana»-Praxis verwendet zu werden, die bereits vor der Uniformisierungskampagne nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen waren. Jenseits möglicher Nostalgie besteht der Wert dieser Bücher in ihrem Dasein, denn sie haben «Geschichte» im rumänischen Kirchengesang herausgebildet. Dazu zählen beispielsweise *Der Anastasimatar* des Jeromonachs Macarie⁴⁶, *Der Idiomelar* des Dimitrie Suceveanu⁴⁷, *Der Strana-Liturgier* des Ion Popescu-Pasărea⁴⁸ oder *Der Anastasimatarul* des Victor Ojog⁴⁹: Durch die liebevoll betreuten neuen Auflagen erleben diese Bücher eine frische Wiederbelebung in den rumänischen Kirchen.

3.4. Die regionalen (kirchlichen) Gesangbücher

Indem sie einer vermutlich ähnlichen historischen Logik folgten, wurden sowohl in Siebenburgen als auch in Banat in den letzten Jahren zahlreiche kirchliche Gesangbücher im gewöhnlichen Stil der jeweiligen Gegend veröffentlicht. Hatte man bereits im Jahrzehnt vor 1989 einige solcher Wieder-Veröffentlichungen, wie beispielsweise diejenigen von Professor Dimitrie Cusma, Pfarrer Ioan Teodorovici und Professor Gheorghe Dobreanu in Banat (Temeschwar, im Jahr 1980)⁵⁰ und Professor Ioan Brie in Siebenburgen (Klausenburg, im Jahr 1988)⁵¹

⁴⁶ *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Jeromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu (der Anastasimatar des Makarie der Jeromonach mit Ergänzungen von demjenigen des Dimitrie Suceveanu)*, hrsg. von Cornel Coman und Gabriel Duca, Bukarest (Byzantinischer Verlag, Stavropoleos Stiftung) 2002.

⁴⁷ Dimitrie SUCEVEANU, *Idiomelar (Idiomelar)*, hrsg. von Sebastian Barbu-Bucur nach der Auflage von 1856, 1. Band: *September-Dezember*, Verlag des Sinaia-Klosters 1992; 2. Band: *Januar-August*, Iassy (Verlag der Moldauer und Bukowiner Mitropolie "Trinitas") 1996; 3. Band: *Triod und Pentecostar*, 1997.

⁴⁸ Ion POPESCU-PASĂREA, *Liturgier de strană (Strana-Liturgier)*, hrsg. von Sebastian Barbu-Bucur nach der Auflage von 1925, Verlag des Argeş-Erzbistums 1991.

⁴⁹ Victor OJOG, *Anastasimatar*, hrsg. von Sebastian Barbu-Bucur und Alexie Buzera nach der Auflage von 1943, Iassy (Verlag der Moldauer und Bukowiner Mitropolie "Trinitas") 1998.

⁵⁰ Dimitrie CUSMA, Ioan TEODOROVICI, Gheorghe DOBREANU, *Cântări bisericești (Kirchengesänge)*, Temeschwar (Verlag der Banater Mitropolie) 1980.

⁵¹ Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase (Gesänge zur religiösen Diensten)*, hrsg. von dem rumänischen orthodoxen Erzbistum von Vad, Klausenburg und Feleac, Klausenburg 1988.

erlebt, vermehrten sich sensibel nach 1989 die Gesangbücher, die traditionelle, Region-spezifische Varianten des Strana-Gesangs vorschlagen, sowohl in Siebenburgen als auch in Banat, durch die von Professor Vasile Stanciu⁵², Erzdiakon Ioan Brie⁵³, Professor Vasile Grăjdiان⁵⁴, Pfarrer Nicolae Belean⁵⁵ betreuten Veröffentlichungen.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass diese Bücher mit Region-spezifischem Charakter, die meistens (aber nicht ausschließlich) die westliche Notation verwenden, manchmal auch eigentliche psaltische, bereits uniformisierte Gesänge (insbesondere aus der Heiligen Liturgie) enthalten – dies könnte als ein breiteres Verständnis der «Einheit in Vielfalt» im rumänischen orthodoxen Gesang aufgefasst werden. Ebenfalls als ein Beweis der «Permeabilität» verschiedener Gesangstile in unterschiedlichen historischen rumänischen Gegenden gegenüber gegenseitigen Einflüssen können die kirchlichen Gesangbücher verstanden werden, die jüngst von Constanta Cristescu veröffentlicht wurden, die sich um die Transkription jener Kirchengesänge aus Banat und Siebenburgen in die psaltische (neumatische) Notation byzantinischer Prägung bemühte, die üblicherweise ausschließlich in der westlichen Notation bekannt waren.⁵⁶

3.5. Die neuen «orientalen» Gesangbücher

Bislang konnte man bereits die gegenwärtige *Ko-Existenz* neuer *uniformierter* Gesangbücher in der Realität des rumänischen Kirchengesangs neben älteren, *psaltischen oder regionalen* Gesangbüchern vernehmen; die Letzteren wurden ebenfalls wieder-veröffentlicht. Aber diese Bücherkategorien erschöpfen von Weitem die Vielfalt der kirchlichen Gesangbücher nicht, die heutzutage in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet werden.

Erschienen vermutlich als eine Reaktion auf die vergangenen (kommunistischen) Jahrzehnte von Uniformisierungsbemühungen und mit der gleichzeitigen Anwendung einer musikalisch-kirchlichen Erfahrung, vielleicht weniger verbreitet auf dem Territorium Rumäniens, allerdings nicht desto weniger «rumänisch», wurden in den letzten zwei Jahrzehnten einige kirchlichen Gesangbücher mit einem etwa «orientalischerem» Charakter veröffentlicht – um eben den Be-

⁵² Vasile STANCIU, *Slujbele Sfinților români din Transilvania și alte cântări religioase* (Die Gottesdienste der rumänischen Heiligen und andere religiöse Gesänge), Klausenburg 1990.

⁵³ Ioan BRIE, *Cântări liturgice și la diferite servicii religioase* (Liturgische Gesänge und zu verschiedenen religiösen Diensten), Beiuș 1994.

⁵⁴ Vasile GRĂJDIAN, *Cântări bisericești (Kirchengesänge)*, Hermannstadt 1994.

⁵⁵ Nicolae BELEAN, *Cântări bisericești (Kirchengesänge)*, Timișoara (Verlag der Banater Metropole) 1995.

⁵⁶ Constanța CRISTESCU, *Liturgier de strană (Strana-Liturgier)*, Arad (Verlag der Universität; „Aurel Vlaicu“-Verlag des Arad Bistums) 2001; IDEM, *Vecernier*, idem edit., Arad 2001 etc.

griff «exotisch» zu vermeiden – häufig mit «athonitischem» Ursprung (vom Berg Athos), die ausschließlich die moderne neumatische Notation verwenden, aber natürlich in der rumänischen Sprache und mit lateinischer Schrift. Die Gesänge in diesen Büchern wurden von manchen begeisterten jugendlichen Sängergruppen angepasst, aber man muss beobachten, dass der sophistiziertere Melodienstil der entsprechenden Gesänge diese als weniger geeignet für das gemeinsame Singen macht, so dass diese Gesänge letztendlich lediglich die Eigenschaft mancher Kirchensänger – so-genannte *Protopsalten* – bleiben, die eine «solistische» Singmanier pflegen. Unter den Gesangbüchern in dieser Kategorie werden erwähnt “Das musikalische athonische Bouquet”⁵⁷, veröffentlicht durch die Betreuung der Klostergemeinde von Chilia “Die gute Verkündigung” vom rumänischen Kleinkloster “Der Heilige Dimitrie-Lacu” vom Berg Athos, *Die Gesänge der Heiligen Liturgie* des Frommen Nectarie (1802-1898), der Protopsalt des Heiligen Berges Athos, veröffentlicht vom Musikwissenschaftler Vasile Vasile⁵⁸ oder der *Antologhion paisian*⁵⁹, unter vielen anderen⁶⁰.

3.6. Die Bücher und Anthologien für das (harmonisch-polyphonische) Chor-Singen

Alle bislang vorgestellten kirchlichen Gesangbücher gehören zu denjenigen verwendet in der Rumänischen Orthodoxen Kirche für das monodische Singen «auf einer Stimme», durchgeführt an der «Strana» – individuell (protopsaltisch) oder von einer spezialisierten Sängergruppe, manchmal mit der ziemlich «mündlichen» Verwendung eines Isons – und/oder innerhalb des gemeinsamen Singens der gesamten in der Kirche anwesenden Gemeinde, in diesem letzten Fall vor allem während der Heiligen Liturgie sonntags und an Feiertagen, an der die größte Anzahl von Gläubigern teilnimmt.

Vorhin aber, während der historischen Darstellung des Kirchengesangs, habe ich die Einführung des harmonischen Chor-Singens in die Rumänische Orthodoxe Kirche gegen Mitte des 19. Jahrhunderts lokalisiert. Dies führte im letzten einhalb Jahrhundert zur Entstehung und Veröffentlichung von zahlreichen

⁵⁷ *Buchet muzical athonit* (Athoniter musikalischer Bouquet), Bukarest (Verlag „Evangelismos“), 1. Band: *Cântările Sfintei Liturghii* (Die Gesänge der heiligen Liturgie) 2002; 3. Band: *Cântările Utreniei* (Die Gesänge des Morgengottesdienstes) 2001; 4. Band: *Polielee*, 2002.

⁵⁸ NECTARIE, der Protopsalt des Heiligen Berges Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii* (Die Gesänge der Heiligen Liturgie), hrsg. von Vasile Vasile, Bukarest 2004.

⁵⁹ *Antologhion paisian*, 1. Band: Der Triod, Bukarest (Sophia Verlag) 2005.

⁶⁰ Beispielsweise die *Antologie de cântări psaltice* (*Anthologie psaltischer Gesänge*) der Stifftung Nectarie der Protopsalt, 1. Band: *Cântări la Sfintele Taine și Ierurgii* (Gesänge der Sakramenten und Riten), hrsg. von Gabriel Duca und Valentin Gheorghe, Bukarest 2007; 2. Band: *Cântări la Slujba înmormântării* (Gesänge des Begräbnis-Gottesdienstes), Bukarest 2007; 3. Band: *Anton Pann – Păresimier* (Paresimier), Bukarest (Gabriel Duca Verlag) 2010.

«Chorliturgien», die als Originalwerke von verschiedenen rumänischen Komponisten aufzufassen sind. Die betreffenden Werke habe ich generisch als «Liturgien» bezeichnet, denn, genauso wie später das gemeinsame Singen (ebenfalls eine Art «Choralsingen» oder «Chorsingen», aber nur auf einer einzigen Stimme) seinen eigenen Platz in der Rumänischen Orthodoxen Kirche im Allgemeinen lediglich während der Heiligen Liturgie hat – die öffentlichste und feierlichste unter den orthodoxen Gottesdiensten –, fand das gleiche Phänomen auch mit dem Chor-Singen harmonisch-polyphonischer Natur statt. Daher komponierten die rumänischen Komponisten von kirchlicher Chormusik fast ausschließlich für die Heilige Liturgie, neben manchen isolierten Werken, für den Sakrament der Hochzeit, oder diejenigen üblicherweise genannt «Konzerte», die vom Chor anstelle der traditionellen Chironiken gesungen werden, während der Klerus und die Gläubiger die Heilige Kommunion einnehmen. Die veröffentlichten Chorliturgien fungierten als eine weitere Kategorie von kirchlichen Gesangbüchern für den Chor, unter denen allerdings nur wenige bis heute in Gebrauch geblieben sind.

Im Folgenden werde ich lediglich einige repräsentative Namen der kirchlichen Chorkompositionen aus dem letzten eineinhalb Jahrhunderten nennen, denn, selbst wenn gesamte Kompositionen innerhalb der Heiligen Liturgie nicht aufrecht erhalten wurden, haben häufig manche gelungenere Teile bis heutzutage in den Repertoires vieler Kirchenchoren überlebt. Der Anfang wurde wohl von Ioan Cartu (1820-1875) markiert, der im Jahr 1865 vom Herrscher Alexandru Ioan Cuza damit beauftragt wurde, der harmonische Chorgesang in die Pfarreien der Vereinigten Fürstentümer (Moldawie und Wallachei) einzuführen. Dies setzte sich mit Vertretern von abendländischen Einflüssen fort, wie beispielsweise Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachman (1836-1908), George M. Stephănescu (1843-1925), und mit Vertretern der russischen Einflüsse, allerdings ebenfalls abendländischer Natur, wie beispielsweise Isidor Vorobchievici (1836-1903), Gavriil Musicescu (1843-1903), die Brüder Eusebie (1857-1929) und Gheorghe Mandicevski (1870-1907). Man darf selbstverständlich manche Komponisten nicht vergessen, die sich näher der traditionellen Kirchenmusik situierten, wie beispielsweise Teodor Georgescu (1824-1880), Gheorghe Dima (1847-1925), Timotei Popovici (1870-1850), Dimitrie Georgescu-Kiriak (1866-1828), Ioan D. Chirescu (1889-1980), Gheorghe Cucu (1882-1832), Ioana Ghica-Comănești (1883-1972), Nicolae Lungu (1900-1993). Es ist sehr schwierig mehr als einen Bruchteil der wichtigen Komponisten in diesem Bereich zu erwähnen, unter anderen auch die großen Namen von Paul Constantinescu (1909-1963), Achim Stoia (1910-1073), Sigismund Toduță (1908-1981) usw.⁶¹

⁶¹ Siehe eine aktuellere Darstellung der Geschichte des Choralgesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirche bei Nicu MOLDOVEANU, *Istoria Muzicii Bisericești la români* (Die Geschichte

Zahlreiche gegenwärtig verwendete kirchliche und Chorantologien sowie -repertoires behalten die wichtigsten Werke der oben erwähnten Komponisten bei, unter denen die umfangreichsten die Aufmerksamkeit anziehen, wie beispielsweise *Die Sammlung von religiösen Chorgesängen* „*Mein Gott, ich werde Dich lieben*“⁶² oder die von Professor Nicu Moldoveanu betreuten Repertoires *Der Chorrepertoire für Männerstimmen*⁶³ und die *Die religiöse und nicht-religiöse Choranthologie für gemischte Stimmen*⁶⁴ – unter vielen anderen⁶⁵.

4. Sonstige religiöse Gesangbücher. Die Medienwahrnehmung und sonstige Tendenzen

Das Hauptziel der weiter oben erwähnten und kategorisierten monodischen oder für Chor-Gesangbücher – einschließlich im weiteren Sinn der hymnographischen Sammlungen ohne musikalische Notation – war die Verwendung, in der Regel, *innerhalb der Gottesdienste* der Rumänischen Orthodoxen Kirche, mit denen sie in engem Zusammenhang stehen. Ihre Verwendung außerhalb des orthodoxen Kultrahmens – selbstverständlich möglich, vor allem in sekularisiertem Kontext der letzten Jahrhunderte – ist eher eine Ausnahme, denn dies ist keineswegs ihre ursprüngliche Entstehungsbedingung. Man muss in diesem Zusammenhang berücksichtigen, dass sich diese Gesangbücher entlang der Zeit in enger Beziehung zur Kultentwicklung kontituierten, denn es handelt sich ausschließlich um Bücher, die Kirchengesänge oder liturgische Gesänge enthalten – jene theologisch akzeptierte Synonymie zwischen „liturgisch“ und „kirchlich“, auf die anfangs hingewiesen wurde.

Neulich vielleicht mehr als in älteren Zeiten scheint es, dass sich die Klarheit der tiefen Unterscheidungen zwischen Kult und (in diesem Fall, musikalischer) Kultur verringerte, was dazu führt, dass der „Übergang“ zwischen den beiden Domänen leichter, sogar übersehbarer, geworden ist. In diesem Zusammenhang

der kirchlichen Musik bei den Rumänen), Bukarest (Basilica Verlag der Rumänischen Patriarchie) 2010, S. 207-284.

⁶² „*Iubi-Te-voi, Doamne*“ – *culegere de cântări corale religioase: repertoriu de muzică bisericască* („Mein Gott, ich werde Dich lieben“ – Sammlung religiösen Chorgesänge: Ein Repertoire von Kirchenmusik), Bukarest (Verlag des biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) o.J. (vermutlich nach 1957).

⁶³ Nicu MOLDOVEANU (Hrsg.), *Repertoriu coral* (Ein Chorrepertoire), Bukarest (Verlag des biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1983 (mit darauf folgenden Auflagen).

⁶⁴ IDEM, *Antologie corală, religioasă și laică, pentru formațiile mixte* (Eine religiöse und laische Choranthologie für gemischte Stimmen), Bukarest (Verlag des biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 2006.

⁶⁵ Beispielsweise *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane* (*Die Gesänge der Heiligen Liturgie für gemischte Stimmen aus dem Repertoire des Chorensembles der Metropolitan Cathedral*), hrsg. von Vasile Grăjdian, Sibiu/Hermannstadt 1998.

wurden die so genannten Konzerte (vor allem für Chor) erwähnt, die Gesangssituation bezeichnen, die sich sogar zu kleinen „Konzerten“ (einer Art musikalischer Konzert-artiger „Interludien“) genau am Höhepunkt der Heiligen Eucharistie entwickeln, zum Zeitpunkt der Kommunion, als die äußerliche, „spektakulärere“ Dynamik einer besonderen, erhabenen, geistigen, mysteriösen Dynamik Platz macht, die uns anzieht und zur Teilnahme auffordert, die uns vor der alltäglichen Verwirrung beschützt, in die wir durch mangelnde äußerliche „Tätigkeit“ und durch den Einfluss angenehmer, oberflächlicher Musik geraten.

Auf diese Weise, und zwar durch den Schwund der Grenze zwischen kultisch und kulturell, können einerseits Konzerte von kirchlicher/religiöser Musik organisiert werden (einschließlich orthodoxer Musik) mit einem rein kulturellen/künstlerischen/ästhetischen Ziel, außerhalb des kultischen Zeit-Raum-Rahmens und selbstverständlich außerhalb des authentischen Sinns jener Musik. Andererseits können verschiedene Gesänge und Musiken, die außerhalb der kirchlichen Entwicklungen entstanden sind, sich den Weg in jene Richtung bannen, die durch Tradition dem orthodoxen Kult reserviert wurde. Darin kann die Erklärung für die enge Nähe mancher „para-kultischer“ oder „para-orthodoxer“ Gesänge zur orthodoxen Kirche – offensichtlich zusammen mit den Büchern, die diese enthalten –, die sich allerdings großer Beliebtheit bei den Gläubigern freuen. Darunter kann man beispielsweise die *Weihnachtslieder* (auf Rumänisch *Colinde*) nennen, von denen die meisten in Verbindung mit der Weihnachten, der Feier der Geburt Gottes, stehen. Etymologisch und ursprünglich heidnisch (von den römischen *Calende*) gehören die Weihnachtslieder nicht zum eigentlichen Kult, werden aber in Kirchen, individuell oder in Konzerten gesungen, sowie in der Familie oder unterwegs. Die Weihnachtslieder können entweder in traditionellen, monodischen, folklorischen oder in manchmal sehr zutreffenden Chorbearbeitungen gesungen werden; diese sowie die Weihnachtsliedersammlungen verfügen über mindestens ein Jahrhundert Geschichte in Rumänien und dadurch in der Rumänischen Orthodoxen Kirche – in Form von Sammlungen erstellt von berühmten Folkloristen wie Sabin Drăgoi⁶⁶ oder George Breazu⁶⁷ usw. und in Form von gelungenen harmonisierten Kompositionen von, unter anderen, Timo-

⁶⁶ *303 colinde cu text și melodie, culese și notate de Sabin V. Drăgoi* (303 Weihnachtslieder mit Text und Melodie, gesammelt und notiert von Sabin V. Dragoi), veröffentlicht in der „Rumänischen Schrift S.A.“ Craiova 1925.

⁶⁷ *Colinde, culegere întocmită de G(eorge). Breazu cu desene de Demian* (Weihnachtslieder, eine Sammlung, geschaffen von George Breazu mit Zeichnungen von Demian), „Rumänische Schrift S.A.“ Craiova 1938; wieder veröffentlicht im Verlag der Kulturellen Rumänischen Stiftung, Bukarest 1993.

tei Popovici⁶⁸, Gheorghe Șoima⁶⁹ aus der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen – und später ebenfalls, mit einigen Einschränkungen, unter dem kommunistischen Regime.⁷⁰ In jüngster Zeit ist die Veröffentlichung von allerlei Sorten von Weihnachtsliedern – einstimmig oder in choraler Bearbeitung – eine weite verbreitete Initiative geworden⁷¹, sowohl bei Büchern mit, als auch bei Büchern ohne musikalische Notation, falls die Melodie der entsprechenden Weihnachtslieder sehr bekannt, sogar allgemein bekannt, ist.

Allerdings sind die Weihnachtslieder nicht die einzigen Gesänge, die sich den Weg in die Orthodoxen Kirchen geschaffen und einen Platz in der gottesdienstlichen Ökonomie gesucht haben. Weitere Kategorien von frommen – emotionsvollen und emotionsbeladenen – Liedern haben die Herzen der orthodoxen Gläubiger erwärmt, die diese zum Singen in den Kirchen, eventuell nach den Gottesdiensten, vorschlugen. Dies ist beispielsweise der Fall der Anhänger der orthodoxen Organisation «Die Armee des Herrn», die unter dem kommunistischem Regime verboten wurde und ihre Tätigkeit nach 1989 weiter geführt hat. Die Gesänge dieser Gruppierung gehören normalerweise zu keiner traditionellen orthodoxen Linie, und daher gehören sie nicht zu den eigentlichen liturgischen Gesängen. In jüngster Zeit veröffentlichte «Die Armee des Herrn» zahlreiche, zum Teil sehr umfangreiche Gesangsammlungen, wie beispielsweise «Lass uns dem Gott singen!»⁷², die fast 1.000 Seiten enthält. Selbst wenn «Die Armee des Herrn» als ein spezielles Phänomen in der Landschaft der Gesänge religiös-orthodoxer Natur fungiert, wurde es von manchen Liturgikern angemerkt, dass die entsprechenden Gesänge, wenn sie unpassend innerhalb des liturgischen Rahmens angebracht werden, mit der Zeit Probleme mit sich bringen.⁷³

Was die Wanderung der in rumänischen orthodoxen Kirchenmusikbüchern enthaltenen Gesänge außerhalb der Kirche angeht, soll man die mediatische Ver-

⁶⁸ Timotei POPOVICI, *Colecțiune de colinde și cântece de stea pentru cor mixt și de bărbați (Weihnachts- und Sternlieder-Sammlungen für gemischte und männliche Stimmen)*, 1. Band, Craiova (Verlag Scrisul Românesc) 1928.

⁶⁹ Gheorghe ȘOIMA, *8 colinde pentru cor mixt* (Acht Weihnachtslieder für gemischte Stimmen), Sibiu/Hermannstadt 1943.

⁷⁰ Beispielsweise Ioan BRIE, *73 colinde pentru trei voci – 73 Weihnachtslieder für drei Stimmen*, Klausenburg 1980, aber auch die Weihnachtslieder im schon erwähnten *Chorrepertoire* von Nicu Moldoveanu, Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1983.

⁷¹ Beispielsweise Nicu MOLDOVEANU, *Antologie de colinde pentru cor mixt* (Anthologie von Weihnachtsliedern für gemischten Chor), Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission) 1999.

⁷² *Să cântăm Domnului - carte de cântări a Oastei Domnului* (Lass uns dem Gott singen - Gesangbuch der Armee des Herrn), ed. IV-a, Hermannstadt (Verlag "Oastea Domnului" / „Die Armee des Herrn“) 1999.

⁷³ Nicolae D. NECULA, *Tradiție și înnoire în slujirea ortodoxă* (Tradition und Innovation im orthodoxen Glauben), Galați (Verlag des Bistums Dunărea de Jos) 1996, S. 28-30.

breitung solcher Gesänge, Rundfunk- und Fernseh-Aufnahmen sowie Internet-Präsenzen, neben Konzerten außergewöhnlichen Charakters in Konzerträumen (mit liturgischen Liedern oder Weihnachtsliedern) in Betracht ziehen. Dies findet manchmal sogar während der liturgischen Gottesdienste statt durch Aufnahmen oder Live-Übertragungen – ein Fall, in dem man ebenfalls von einem gewissen Grad an mediatischer Teilnahme am liturgischen Akt sprechen kann. War vor 1989 eine solche Aufnahme bzw. Übertragung ein absolut einzigartiges Ereignis – wie beispielsweise im Fall des Madrigal-Chors oder des Chorensembles der Rumänischen Patriarchie –, sind die unzähligen Aufnahmen von orthodoxer Kirchenmusik in den letzten 20 Jahren ein sehr gewöhnliches Phänomen geworden. Unter den Gruppen mit längerer Tradition und mit zahlreichen Aufnahmen kann man erwähnen: “Psalmodia” aus Bukarest, geleitet von Erzdiakon Professor Sebastian Barbu-Bucur, “Byzantion” aus Iassy usw.

Darüber hinaus muss man die Verwendung in liturgischen Büchern vorhandener Gesänge zu vokal-symphonischen Bearbeitungen, die ausschließlich musikalische Instrumente einsetzt (die sonst im orthodoxen liturgischen Ritual nicht eingesetzt werden), im Rahmen von häufig prächtigen Orchestrationsbemühungen. Weitere Einzelercheinungen sind manche zu Recht als Meisterwerke bezeichnete Kompositionen musikalischer Natur, wie beispielsweise die *Oster- und Weihnachtsoratorien* (1943 bzw. 1947) von Paul Constantinescu sowie der neu-lich wieder-entdeckte *Oktoich aus Hermannstadt* (1970) des Priester-Komponisten Gheorghe Soima.⁷⁴

An dieser Stelle muss man allerdings erneut betonen, dass, selbst wenn die ästhetische Manufaktur manchmal ganz besonderer Art ist, die liturgische Relevanz im Schatten bleibt, denn die Kirche und deren Gottesdienste sind nach wie vor der Raum und die Zeit der vollkommenen Vervollständigung des in den orthodoxen Büchern mit Kirchengesängen enthaltenen liturgischen Gesangs.

Als letzte Anmerkung in Bezug auf den Impakt neuer Technologien auch auf den Fortschritt der kirchlichen Gesangbücher erlaube ich es mir vorauszusehen, dass wir bald keine Bücher mehr aus Papier in den Händen halten werden, sondern leichte und bequeme IT-Bildoberflächen, ähnlich den E-Readers oder I-Pads, auf der in sehr guter Resolution wiedergegebenen Seiten umfangreicher Gesangbücher sichtbar werden – und diese Seiten kann man bereits in einer beeindruckender Anzahl im Internet in PDF-Format finden.

⁷⁴ Vasile GRĂJDIAN, *Oratoriuul „Octoiul de la Sibiu” al Pr.Gheorghe Şoima, un monument muzical al Ortodoxiei transilvănene* (Das Oratorium „Der Oktoich aus Hermannstadt“ von Pfarrer Gheorghe Soima – ein musikalisches Meisterwerk der siebenburgischen Orthodoxie), in: „Anuarul academic“ 2007/2008 al Facultăţii de Teologie Andrei Şaguna a Universităţii Lucian Blaga din Sibiu (Das akademische Jahrbuch 2007/2008 der Theologischen Fakultät Andrej Saguna der Universität Lucian Blaga in Sibiu), S. 152-162. Das Oratorium wurde im Jahr 1970 komponiert, jedoch erstmals in Hermannstadt im Jahr 2006 uraufgeführt.

5. Kurze Schlußfolgerungen

Was für Schlußfolgerungen könnte man am Ende dieser sehr oberflächlichen und allgemeinen Vorstellung der heutzutage in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendeten Gesangbücher ziehen ?

Zu aller Erst springt einem ins Auge die große Vielfalt dieser Gesangbücher, die die regionale (entsprechend der großen Regionen Rumäniens) oder historische (folgend der Entwicklungen in den letzten zwei Jahrhunderten – dem Zeitraum, in dem sich die kirchlichen heutzutage verwendeten Gesangbücher konstituierten) Unterschiedlichkeit. Diese Vielfalt widerspiegelt ebenfalls die generischen Stile vom Gesang, die in der Rumänischen Orthodoxen Kirche gepflegt wurden, abendländischen Einflusses, mit spezifischen musikalischen Notationen, neumatischer oder westlicher Notenschrift.

Der musikalische Schwierigkeitsgrad der in diesen Büchern enthaltenen Gesänge führt zu einer weiteren Klassifizierung: zum einen stehen die Bücher für *professionellen* Sänger, Protopsalten oder Solisten und Choristen der harmonischen Chöre; zum anderen stehen die Bücher für die allgemeinen Gemeinden der Kirche, die auch ohne besondere Kenntnisse der musikalischen Notation am *gemeinsamen liturgischen Singen* durch den Zugang zum Text einer vorher bekannten Melodie teilnehmen kann. Die musikalische Oralität ist in diesem Fall verwandt mit den Fähigkeiten der klassischen Strana-Sänger ohne eine professionelle Ausbildung als Sänger, so dass ein vollständigeres Bild des musikalisch-liturgischen orthodoxen Lebens jenseits der „Buchstanben“ in den Gesangbüchern entsteht – die meistens einschränkend für die Inspiration ist.

Man darf sich allerdings von der Vielfalt der kirchlich-orthodoxen Gesangbücher nicht verblenden lassen, denn noch wichtiger als die Vielfalt ist die *Einheit* des Gesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirche – auch im Verhältnis mit dem in den anderen orthodoxen Kirchen gepflegten Gesang, ein Fall, in dem zusätzlich das Problem der unterschiedlichen Sprachen erscheint. In dieser Hinsicht kann man von der häufig angesprochenen *Einheit in der Vielfalt* sprechen, in dem Sinn, dass keine formale – gesehene oder gehörte – Uniformität das Einheitsbewusstsein bestimmt, sondern dieses Einheitsbewusstsein als Dasein des Geistes und des „Einheitsgeistes“ diejenige ist, die das Licht der Kommunion jenseits der üblichen (einschließlich musikalischen) Unterschiede der Welt definiert.

Daher auch die musikalischen Neuigkeiten, manchmal modisch, aber ebenfalls vergänglich wie die Mode selbst, finden nur schwer ihren Platz in den kirchlichen Gesangbüchern, und erst nach der Probe der kirchlichen Andauer, manchmal Generationen später, nämlich in der Kommunion in der kirchlichen Einheit dieser Generationen.

Übersetzung: *Maria Grăjdian*

Bibliographie (Auswahl)

- *Enciclopedia Ortodoxiei Românești (Die Enzyklopädie der rumänischen Orthodoxie)*, hrsg. von Mircea Păcurariu, Bukarest (Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission) 2010.
- Sebastian BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României* (Die musikalische Kultur byzantinischer Tradition auf dem rumänischen Territorium), Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1989.
- Gheorghe CIOBANU, *Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie* (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie), 1. Band., Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1974; 2. Band 1979; 3. Band 1992.
- Gheorghe C. IONESCU, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România* (Lexikon derjenigen, die sich entlang der Jahrhunderte um die Musik byzantinischer Tradition gekümmert haben), Bukarest (Diogene Verlag) 1994.
- Titus MOISESCU, *Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească* (Byzantinische Prolegomena – Die byzantinische Musik in Manuskripten und alten rumänischen Büchern), Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1985.
- IDEM, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români* (Die byzantinische Monodie im denken einiger rumänischer Musiker), Bukarest (Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler) 1999.
- Nicu MOLDOVEANU, *Istoria Muzicii Bisericești la români* (Die Geschichte der kirchlichen Musik bei den Rumänen), Bukarest (Basilica Verlag der Rumänischen Patriarchie) 2010.

71

- АНАСТАСИ МА -

ACADEMIA
ROMANA

Abb. 1. Seite von Filotei sîn Agai Jipei, *Die rumänische Psaltichia*, 1713 - das erste musikalische Kirchenmanuskript mit neumatisch-byzantinischer Notation in der rumänischen Sprache.

Sectiunea I^a

Melodiile fundamentale ale celor „Opt-Glasuri“ cu text din „Octoich“ ca modele sau norme la aplicarea textului cântărei din toate cărțile liturgice.

1. Glasul I^{iu}

1. *Andante.*


Doam - ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u -
 ȃi - mă, a - u - ȃi-mă Doam - ne. Doam-
 ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u - ȃi - mă;
 ia a - mln - te gla - sul ru-gă - ciu -
 nei mă - le, când strig că-tră ti -
 ne: a - u - ȃi-mă Doam - ne.

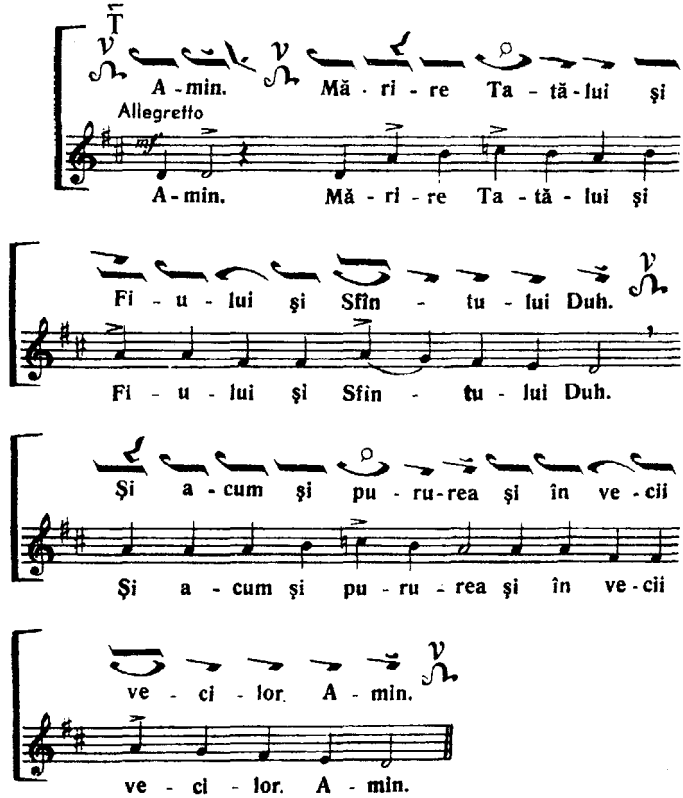
2. *Andante.*

Sè se în-drep - te - ze ru-gă - ciu - nea
 mea ca tă - mâ - ea în na - in -
 tea ta, ri - di - ca - rea mă - ni - lor

M. & S. 4.

Abb. 3. Seite von Dimitrie Cunțanu (1837-1910), *Die kirchlichen Gesänge*, Wien, 1890 - das erste in Siebenburgen gedruckte orthodoxe Gesangbuch, mit westlichen Notenschrift.

ANTIFONUL I-iu
Glas VIII  VI



The image shows a page from a liturgical book with four systems of musical notation. Each system consists of a line of neumatic notation (stylized letters and symbols) above a Western staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Romanian. The first system includes the tempo marking 'Allegretto'.

System 1:
 Neumatic: A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui și
 Western: A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui și

System 2:
 Neumatic: Fi - u - lui și Sfin - tu - lui Duh.
 Western: Fi - u - lui și Sfin - tu - lui Duh.

System 3:
 Neumatic: Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii
 Western: Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii

System 4:
 Neumatic: ve - ci - lor. A - min.
 Western: ve - ci - lor. A - min.

Abb. 4. Seite von Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, Die Gesänge der heiligen Liturgie und die Podobien der acht Mod, Bukarest, 1969 – uniformisierte Gesangbuch mit neumatisch-byzantinischen («psaltischen») Notation und auch mit westlichen Notenschrift.

ANTIFONUL I-ii
Mărire... și acum... Binecuvintează.
(Glas 8)

Allegretto *mf*

Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și

Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și

Sfin - tu - lui Duh.

Sfin - tu - lui Duh.

Și a - cum și pu - ru - rea

Și a - cum și pu - ru - rea

și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

Abb. 5. Seite von Nicolae C.Lungu, Liturgia psaltică pentru cor mixt
(Die Psaltische Liturgie für gemischte Stimmen), Bucharest, 1957.

Hymnals of the Romanian Orthodox Church

1. Some Introductory Comments

In what follows I will attempt to undertake a general presentation of the *current situation of music books* in the Romanian Orthodox Church. This will constitute the main portion of this paper. For a correct understanding of my presentation material, an explanation of the terms employed is necessary at the outset. In first place is the question, What does one mean by “music book” in the Romanian Orthodox Church?

One possible and widely used understanding would include *every book employed for singing in church*. But regarding this point one must immediately state that in the (Romanian) Orthodox Church, “singing in church” or “church song (/chant)” is (mostly) synonymous with “liturgical song (/chant)” – namely, pieces sung during the church’s liturgy (expressed differently, orthodox “cultic song (/chant)”). In fact this is the most common usage, and it is tied to a specific ecclesiology according to which the Church comes into being and exists through the Divine Liturgy.¹ Hence, in what follows I will primarily concern myself with books that contain such pieces – namely, what is ordinarily understood as “*liturgical chant books*.”

A possible broader understanding, presumably more contemporary and also considered very expansively, likewise stands in relationship with a certain ecclesiology (=vision of the essence of the church) and considers *every song that is sung by the Orthodox faithful*, insofar as the people, as members of the Church, represent the Church and its concrete existence at every time point, even outside of those times and places dedicated to the liturgical cult. This is an acceptable understanding, even if not very common in the Orthodox Church, to which I will return in order to present further categories of Orthodox song books – per-

¹ Evangelos THEODOROU, *La phénoménologie des relations entre L’Eglise et la liturgie*, in: „L’Eglise dans la liturgie”, (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d’études liturgiques, Paris, 1979), Rome 1980, p. 282 f.

haps less “ecclesial,” but all the more “Christian,” speaking broadly. Here one can place, for example, Christmas song books for singing in church outside the liturgy, or also those books with pious songs such as those of the “Army of Lord,” which cannot be counted among the actual cultic/liturgical songs, but are much beloved by some *Orthodox faithful*.

Corresponding to this initial distinction, in what follows I will take up on the one hand the (actual) *ecclesiastical (liturgical) song books*, and on the other, *broader song books* in the Romanian Orthodox Church. As a small introductory remark on the side, one must also mention that this foundational distinction provides two large categories within which further distinctions and subcategories must be distinguished.

2. Hymnals in the Church I: Historical Dimensions

Also important for a correct, realistic assessment of the present day situation of song books in the Romanian Orthodox Church is a brief but clear presentation of historical developments – and this from the beginnings of the Christian era. Even if this might seem to be a very broadly undertaken point of access for the topic of my paper, I feel obligated at least to mention in broad strokes the Latin origins of the Romanian people and the colonization of Dacia in the first two centuries of the Christian era.

Ancient Latinity concerns both the *language* and the *original Christian character* which constitutes the basis of the present day linguistic and ecclesial system – and extends to the singing of the Romanian Orthodox Church through the preservation of Christian foundational concepts of Latin origin in the Romanian language to this days: *christianus* – *crestin* (Christian), *basilica* – *biserică* (church), *crux* – *cruce* (cross), etc.² Several Byzantine (Greek and Slavic) layers and influences have been placed upon these beginnings in the course of a millennium and a half. These are present today in the structure and terminology of the liturgical cult, and also in the ecclesial organization.³

As an example, it is interesting that one sometimes encounter three terms – Latin, Greek, Slavic – to indicate the same liturgical chant in common terminology: *luminândă* / *exapostilarie* / *svetilnă*.

Some fundamental aspects of the liturgical chant of the Romanian Orthodox Church have been preserved from the Byzantine tradition up until the pres-

² Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români (The Church Music of the Romanians)*, in: „Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie” (Studies of Ethnomusicology and Byzantinology), I. Vol., Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1974, p. 329 f.

³ *Ibid.*

ent day: its *vocal* character (the rejection of the use of musical instruments) – I speak exclusively here of *chant*, of *vocal music* and the predominantly *monodic* and *modal* character (the *ochtoechos*, the eight ecclesiastical modes). In relationship to the musical culture of Byzantine origin which is cultivated in the present-day territory of Romania, one can mention the circulation of numerous musical manuscripts in the Greek language, and also manuscripts and publications in the Slavic language,⁴ before the first translations into the Romanian language in the 16th century.⁵ The manuscripts which have come down to us witness the existence of “schools” for the cultivation of church music in Putna, Brasov, and other monastic and diocesan centers.⁶

Before one analyzes the production of the first Romanian “music books,” one must take into consideration an important aspect which stands in relationship to the Byzantine heritage and concerns the organization of chant in Orthodox liturgy. I am speaking of the use of two types of “script” (handwritten or printed) in liturgical chant: music collections with exclusively literary texts, but intended for singing, and collections, one could even say the *actual* collections, with musical notation.

The first category, hymn collections without musical notation, are found today in the books of both liturgical annual cycles of the Orthodox liturgy. The first of these, the Easter cycle, is somewhat unspecified in length, begins each year with the (movable) date of Easter, and uses books and hymn collections in sequence: the *Pentecostarion* book, (beginning with Easter for a length of eight weeks, up until a week after Pentecost), the *Octoechos* book (the book of the eight ecclesiastical modes, one mode per week – that is, a cycle that repeats every eight weeks); this is used up until ten weeks before Easter in the following year, when the *Triodion* book begins (this is, for practical purposes, the song book of the time period of Great Lent which prepares for the following Easter.). The other annual liturgical cycle - calendar months after - begins on 1.September and uses the 12 Menaia, one book per month.

The chants in these books belong to the classical hymnographical categories of Byzantine origin, which were established already in the 5th-7th century: *Troparia* (isolated free-standing strophes), *Kontakia* (currently one single strophe as the

⁴ Gheorghe CIOBANU, *Manuscrise muzicale în notație bizantină aflate în România* (Music Manuscripts with Byzantine Notation in Romania), in: „Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie” (Studies of Ethnomusicology and Byzantinology), 2. Vol., Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1979, p. 245 f.

⁵ Idem, *Muzica bisericească la români*, op. cit., p. 336.

⁶ Sebastian BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României* (The Musical Culture of Byzantine Tradition in Romanian Territory), Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1989, pp. 31-63 (2nd chapter: *Psaltic Instruction up until the Hrisants Reform*).

remnant of a chain of numerous strophes in the old Byzantine *kontakia*), series of *Stichiria* (series of strophes) for morning and evening prayer, *Kanons* (a serious of nine series of songs, the most developed Byzantine hymnographical form). Because no musical notation is available, the words of the hymns are sung corresponding to the accompanying directions which refer to the well-known melodic models/examples of the ecclesiastical mode. These modes can readily be learned and sung by heart. Each of these modes contains its own typical melodic formulas, musical scales, and cadences. This manner of singing, which is called “practical” or “applied – and which would be well served by a special musicological analysis – functions as an authentic, living musical tradition of oral, improvisatory production, with the concurrent function of an unceasing source of inspiration and a “motor” of song production.⁷

All the chant books and chant collections necessary for the Orthodox liturgy have been translated into Romanian and printed since the 16th century; the entire process was completed around the beginning of the 18th century.⁸ The Romanian language of these books translated from Greek and/or Slavic has developed a bit in the last three centuries, but in general it enjoys a relative stability, so that even the oldest translations are comprehensible today. Only the original Slavic writing has changed, for it was replaced by the Latin alphabet in the second half of the 19th century. This remains in use today.

The second category of books that are used in the singing of the Romanian Orthodox church are the actual *chant books* which are provided with musical notation and which contain the musical/melodic models/examples for the collections already mentioned lacking musical notation, along with other chants for the Divine Liturgy and other occasional services (sacraments, rites, prayers). For these hymnals now in the Romanian language there is also a long history, mostly handwritten and witnessed predominantly in Greek, of manuscripts that have circulated in the present-day territory of Romania since the 11th century.⁹

At this point I wish to mention the oldest manuscript of musical nature discovered in Romania. It is a *Gospel lectionary* in Greek from the 11th century con-

⁷ Vasile GRĂJDIAN, *Oralitate și uniformizare în evoluția cântării bisericești de origine bizantină* (Orality and Standardization in the Development of Liturgical Chant of Byzantine Origins), in: „Acta Musicae Byzantinae” (Iassy) 3. Vol., April 2001, p. 38-45.

⁸ Gheorghe CIOBANU, *Manuscrise psaltice românești din sec. al XVIII-lea* (Psaltic Romanian Manuscripts of the 18th Century), in: „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie” (Studies of Ethnomusicology and Byzantinology), 1. Vol., p. 287 f.

⁹ Titus MOISESCU, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România* (The Value of the Cultural Treasury of Byzantine Music in Romania), in: „Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească” (Byzantine Prolegomena – Byzantine Music in Manuscripts and Old Romanian Books), Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1985, p. 19 f.

taining liturgical readings from the Holy Gospels with ekphonic notation, now in Iassy.¹⁰ Apart from the fact that this is an actual chant book with a paramusical notation that is obsolete today, this manuscript is interesting because of its antiquity and its in-between position between liturgical writings with exclusively literary text and those with musical notation. This fact calls to mind that *in the Orthodox Church the entire liturgy is in fact sung*, including the liturgical readings (such as those in the lectionary mentioned above), for which the ancient models of psalmody or liturgical recitative are employed. These are mostly handed on orally and seldom written down.¹¹ The pan-musical liturgical situation in the Orthodox Church has as a consequence that sometimes in olden times the Orthodox liturgy was called the *sung liturgy*.¹²

Without stopping at the hundreds of musical church manuscripts – above all Greek – in the following centuries with neumatic, pre-hrisantic notation (before the reform of psaltic singing in 1814)¹³ which circulated in the territory of Romania and have been catalogued and oftentimes analyzed in detail,¹⁴ I would mention at this point the first musical church manuscript with neumatic-Byzantine notation in the Romanian language, *the Romanian Psaltichia* from Filotei sîn Agai Jipei from 1713.¹⁵ As the first publication of a musical document in the Romanian language, this manuscript is amazingly voluminous and contains the great majority of the chants needed for the Orthodox liturgy. Noteworthy also is the fact that the

¹⁰ Grigore PANȚIRU, *Lectionarul evanghelic de la Iași. Mp.160/IV-34, secolul XI* (The Gospel Lectionary from Iassy: Manuscript 160/IV-34, the 11th century), Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1982.

¹¹ The liturgical recitative to Nicolae LUNGU, *Combaterea inovațiilor în recitativul liturgic* (Fighting against Innovation in the Liturgical Recitative), in: „Studii Teologice” (Theological Studies), Serie II, VII (1957) No.7-8, p. 566-573.

¹² Alexander SCHMEMANN, *Introduction to Liturgical Theology*, ed. III, New York 1986, p. 163.

¹³ Gheorghe CIOBANU, *Teorie, practică, tradiție – factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine* (Theory, Praxis, Tradition – Complimentary Factors, Necessary for Decoding Ancient Byzantine Music), in: „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie” (Studies of Ethnomusicology and Byzantinology), 3. Vol., Bucharest 1992, p. 130f.

¹⁴ Nicu MOLDOVEANU, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română – manuscrise muzicale vechi bizantine din România (grecești, românești și româno-grecești) până la începutul secolului al XIX-lea* (Sources of Psaltic Chant in the Romanian Orthodox Church – Old Byzantine Music Manuscripts in Romania – Greek, Romanian, and Greek-Romanian – up to the Beginning of the 19th Century), in: „Biserica Ortodoxă Română” (The Romanian Orthodox Church), XCII (1974) No. 1-2, p. 131-280; Adriana SIRLI, *Repertoriul tematic și analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec. XIV-XIX). I. Anastasimatarul* (Thematic and Analytical Repertoire of Old Psaltic Manuscripts – 14th to 19th century – 1. The Anastasimatarion), Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1985.

¹⁵ In: *Izvoare ale muzicii românești (Source of Romanian Music); Filothei sin Agai Jipei. Psaltichie rumânească (Filothei sin Agai Jipei. Romanian Psaltichie)*, pub. by Sebastian Barbu-Bucur, 1. Vol.: *Catavasier*, Bucharest 1981, 2. Vol.: *Anastasimatar*, 1984, 3. Vol.: *Stihirariul*, 1986; 4. Vol.: *Stihirar-Penticostar*, Buzău 1992.

author of the manuscript betrays himself in his “Dedication” to the rule Constantine Brâncoveanu as someone who knows music in the Western or Russian style, and at the same time notes that, corresponding to a cultural and intentionally ecclesial selection, chant of Byzantine origin is appropriate to the Orthodox faith.¹⁶

This manuscript and a few others of the 18th century will introduce the process of “Romanianization” of ecclesial chant, as the process was named later, in the 19th century, by Anton Pann. Through this process, not only the translation into the Romanian language of (literary) texts of church chants, but also the adaptation of older melodies of Byzantine origin to the specifics of the Romanian language, and even the composition of a few new melodies, is yet marked by a Byzantine character.¹⁷

Finally, to conclude this brief historical summary for the purpose of an explanation of a few aspects of the current situation of chant books in the Romanian Orthodox church, it is certainly worth mentioning two further historical events which are important for Romanian church singing in the 19th century. The first event concerns the creation of musical printing even for chant books with neumatic notation of Byzantine origin through the efforts of Petru Efesiul. He published in 1920 in Bucharest a *Neon Anastasimatarion* in the “new style” of the hrisantic reform – the first printed book with psaltic chants. Three years later, in 1823, the first musical ecclesial publication in the Romanian language – three books also in the hrisantic-neumatic notational system – were printed in Vienna by Ieromonach Macarie (1770-1836), a student of Petru Efesiul: The *New Anastasimatarion*, the *Theoretikon* and the *Irmologhion*, followed shortly thereafter by publications of Anton Pann.¹⁸ As a continuation, the musical and typographical work of Dimitrie Suceveanu (1816-1898), Ștefan(ache) Popescu (1824-1911), Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) and other Romanian protopsalten and musicians will pave the way for the current situation of chant books and singing in general in the Romanian Orthodox Church¹⁹ – especially its traditional nature, vocal, mo-

¹⁶ Gheorghe CIOBANU, *Muzica bisericească la români*, op. cit., p. 337.

¹⁷ Sebastian BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României*, op. cit., p. 92-124.

¹⁸ Titus MOISESCU, *Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină: Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann* (The Beginnings of Romanian Musical Printing in Byzantine Notation: Petru Efesiul-Macarie Ieromonah – Anton Pann), in: „Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească” (Byzantine Prolegomena – Byzantine Music in Manuscripts and Old Romanian Books), p. 82 f.

¹⁹ Nicu MOLDOVEANU, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea* (The Church Music at the Romanians in the 19th Century), 1st Part in: „Glasul Bisericii” (The Voice of the Church) XLI (1982) No. 11-12, pp. 883-915; 2nd Part in: „Glasul Bisericii” XLII (1983) No. 9-12, pp. 594-625; IDEM, *Muzica bisericească la români în sec. XX* (The Church Music at the Romanians in the 20th Century), 1st Part in: „Biserica Ortodoxă Română” (The Romanian Orthodox Church) CIII (1985) No. 7-8, pp. 615-636; 2nd Part in: „Biserica Ortodoxă Română” CIV (1986) No. 3-4, pp. 117-139.

nodic, with direct connection to “strana” (“strana” is the place next to the altar in the Romanian Orthodox church where the singer[s] sit) and of Byzantine origin.

The second event took place at the end of the 19th century through the introduction of harmonic-polyphonic choirs of Western nature under occidental influence, even if this came in from Russian Orthodox importations, sometimes implemented through state law, such as Decree 101 of 1865 of Kaiser Alexandru Ioan Cuza.²⁰ This – harmonic-polyphonic liturgical chant – also mirrored a temporally defined liberation from oriental orientation and a reorientation of Romania in the direction of Western culture and civilization. A few years later this meant on a political level the bestowing of the highest civil power in the land to a German dynasty through Charles I von Hohenzollern and the achieving of state independence in 1877. On an ecclesial level this meant autocephalic status (church independence) of the Romanian Orthodox Church in 1885 and the establishment of the Romanian Patriarchate after World War I in 1925.²¹

The introduction of harmonic choirs meant at the same time that Romanian Orthodox liturgical chant took on Western notation, at first only for harmonized chant and to a certain extent parallel with the general transition of the Cyrillic (Slavic) alphabet to Latin script.

Among the numerous composers of ecclesial choir music in this timeframe, one must mention Gavriil Musicescu (1843-1903), both for the value of his choral compositions and for his efforts to introduce Western musical notation also for the traditional monodic “strana”-chant of Byzantine character – through the transcription of neumatic notation into the notational system with five lines.²² The failure of his efforts – and of the efforts of his collaborators – at least prepared the way for the future success of Nicolae Lungus and his collaborator in the second half of the 20th century. In their efforts at uniformity, these latter ones overlap with the communist era in Romania, a timeframe in which the generally present tendency of chant development in the Romanian Orthodox Church still continued.²³

Against the background of these few historical clarifications, it will certainly be much easier to grasp the present day situation of chant books in the Romanian

²⁰ Vasile GRĂJDIAN, *Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree No.101 of January 18, 1865 – Its Influence over the Development of Chanting in the Rumanian Church*, in: „IAH Bulletin” 21(1993), pp. 86-96.

²¹ See the historical synthesis with dates in *Enciclopedia Ortodoxiei Românești (Encyclopedia of Romanian Orthodoxy)*, pub. by Mircea Păcurariu, Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 2010, pp. 720-722.

²² A list of the most important works and musical publications of Gavriil Musicescu can be seen in Titus MOISESCU, *Gavriil Musicescu și cele dintâi transcrieri ale Anastasimatarului (Gavriil Musicescu and the First Transcriptions of the Anastasimatar)*, in: „Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români” (Byzantine Monody in the Thought of Some Romanian Musicians), Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1999, p. 167 f.

²³ *Ibid.*, p. 173 f.

Orthodox Church, for these books follow in their specifics the generally tendencies of musical-liturgical life in Romania.

3. Music Books II: Present Times

Which chant books are currently used in the Romanian Orthodox Church, and of what sort are they?

At a certain level, from a rather technical perspective, one can say that the chant books now used in the parishes and monasteries of the Romanian Orthodox Church for over a century and a half are those which employ Latin script for the literary text. This is tied to that fact that very few pastors or cantors in Romania still know the fundamental elements of Slavic script in order to use the old Romanian books with Cyrillic alphabet.

Concerning the musical notation of the chant books in use, there is both *psaltic notation* (neumatic notation of Byzantine origin), but only those since the hrisanitic reform of 1814, and also Western notation introduced in the middle of the 19th century, approximately contemporaneous with Latin script. Neumatic notation of Byzantine origin is applied above all for the traditional monodic “strana” chant, even if in the second half of the 20th century, after 1950, versions for use with both notations in parallel were also published.

In the Western regions of Romania, which were subject to a historically long and intensive Western influence, numerous chant books for the monodic “strana” chants exclusively in Western notation were published – as will be explained further below in a detailed presentation of the chant books.

Older hymn books and chant books and collections of hymns and chants from before the 19th century which are preserved (as manuscripts or printed works) in museums or archives are reserved exclusively for specialists in Slavic paleography (in Cyrillic script) and/or that of Byzantine musical paleography (for the epochs of musical notation of Byzantine origin before the hrisanitic reform). Above and beyond this, they contribute to the formation and preservation of an ecclesial (and) historical consciousness of Romanian Orthodoxy.

3.1. Hymnographical Liturgical Books and Collections

If we return to the current hymn and chant collections in the Romanian Orthodox Church, I must say a few more words concerning music collections and books with exclusively literary texts, but with the function of being sung according to the directives which accompany the pieces. The publishing house of the Biblical Mission Institute of the Romanian Orthodox Church published new editions of the *Octoechos*, the *Pentecostarion*, the *Triodion* and the *12 Menaia* at regular

intervals. These are oftentimes adapted to the current linguistic norms, so that all parishes and monasteries have sufficiently song material available to them.²⁴

Even if these chant books and collection are actually not “chant books” because of the absence of musical notation, they are necessary for praxis of liturgical chant, for they contain, together with other liturgical books (e.g. the *Liturghier/Priest's Service Book*, the *Molitfelnic/Euchologion*, or the *Ceaslov/Horologion/Book of Hours*, which also contain some songs, but fewer), the entirety of liturgical chants which are sung in church in the course of the entire liturgical year – above all at the morning and evening Office and the Divine Liturgy, but also for the holy mysteries (“sacraments”), rites, and other Offices, etc.²⁵ Even if many smaller, poorer parishes cannot avail themselves of any of their own professional, trained church cantors who know the notation in order to employ the actual chant books with musical notation, in some circumstances gifted singers could, on the basis of a praxis of oral nature begun already in childhood, take on the role of church cantor with enthusiasm and passion alongside older established cantors by learning by heart various melodic fundamental structures which can be adapted to the literary text. It is the acquired memory of these ancient traditional melodic models that supported and nourished the production and development of its own musical ecclesial “scripts” (chant books) in specific historical moments. This served to preserve, as much as possible, the most vital and authentic spirit of musical-liturgical inspiration in the church.²⁶ As a concluding remark on the relationship between living chant and a musical praxis which is sometimes too “note-driven,” let us recall the words of the apostle St. Paul, who said, “The letter kills, but the spirit gives life” (2 Corinthians 3:6).

3.2. Standardized Chant Books

I turn now to the actual *chant books* (with musical notation) which are currently used in the Romanian Orthodox Church. The first impression is expressed in the word “diversity.” The numerous tendencies and influences present in Romanian Orthodox liturgical chant in the last two centuries and above all in the last two decades have led to the production and unfolding of various liturgical chant books. For this reason it is sometimes difficult to make ecclesial and spiritual unity ev-

²⁴ See <http://www.editurapatriarhiei.ro/>.

²⁵ See the complete treatment of Orthodox liturgy of Ene BRANIȘTE, *Liturgica specială (Special Liturgy Liturgik)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1985, and Ene BRANIȘTE, *Liturgica generală – cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină (General Liturgical Studies – with Concepts of Church Art, Architecture, and Christian Painting)*, 2nd ed., Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1993.

²⁶ Vasile GRĂJDIAN, *Oralitate și uniformizare în evoluția cântării bisericești de origine bizantină*, op. cit.

ident. The following representations and classifications of chant books will necessarily take into account the already-mentioned diversity of various tendencies

In recent decades, actually since the decision of the Holy Synod of the Romanian Patriarchate of October 5, 1950, the systematic publication of chant books in the Romanian Orthodox Church was established as a long series of uniform chant books.²⁷ The compilation of this series was prepared by the publication of a *Grammar of Psaltic Music* by Professor Nicolae Lungu and his two collaborators (Professor Grigore Costea and Professor Ion Croitoru) in 1951.²⁸ This theoretical work laid out advanced correspondence between both systems of musical notation (neumatic-Byzantine and linear-Western) which were already employed in the Romanian Orthodox Church and suggested for future chant books the parallel, interlinear employment of both systems of notation. This typographic initiative was to become a solution for the unification of chant in the entire Romanian Orthodox Church by means of the simplification of the decoding of the same chant variations by experts in both neumatic-Byzantine (“psaltic”) notation (more numerous in Wallachia and Moldavia) and also experts in Western notation from Transylvania and Banat.

The team of Professor Nicolae Lungu, which consisted of the two persons named above and also protodeacon Anton Uncu, Professor Ene Braniste, and Professor Chiril Popescu, then published several chant books in the standardized version with both systems of notation written in parallel: *The Chants of the Divine Liturgy and the Podobien*,²⁹ *The Standardized Anatasimatar* (in two volumes, *The Evening Service*³⁰ and *The Morning Service*)³¹, *The Chants of the Pentiko-*

²⁷ Corresponding to the supplements from *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Importante hotărâri luate de Sfântul Sinod în sesiunea din iunie 1952* (The Acts of the Holy Synod of the Romanian Orthodox Church: Important Decrees of the Holy Synod in the June 1952 Session), in: „Biserica Ortodoxă Română” (Romanian Orthodox Church) LXX (1952) No. 9-10, pp. 616-617.

²⁸ Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ion CROITORU, *Gramatica muzicii psaltice* (The Grammar of Psaltic Music), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1951 (2nd ed. 1969).

²⁹ Nicolae LUNGU, Anton UNCUCU, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze* (The Chants of the Divine Liturgy and Other Songs for Catechesis), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1951; Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ion CROITORU, *Cântările Sfintei Liturghii și podobielele celor opt glasuri* (*Chants of the Divine Liturgy and the Podobia of the Eight Modes*), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1960 (3rd ed. 1969).

³⁰ Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ion CROITORU, *Anastasimatarul unificat: Vecerierul* (The Standardized Anastasimatar. Chants for Evening), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1953 (2nd ed. 1974).

³¹ Nicolae LUNGU, Grigore COSTEA, Ene BRANIȘTE, *Anastasimatarul unificat: Utreierul* (The Standardized Anastasimatar. Chants for Morning), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1954 (2nd ed. 1974).

star.³² They didn't appear in a special volume, but the *Chants of the Holy Mysteries* ("Sacraments") and *Rites* were published in the journal "Theological Studies"³³ and also in fascicles.³⁴

The publishing activity of standardized chant books was continued by Professor Nicu Moldoveanu, a trusted student of and successor to Professors Nicolae Lungu in the academic chair for liturgical chant of the theology department in Bucharest, after Lungu's death in 1993. Nicu Moldoveanu prepared and (re)published in new, larger (A4) format all the chant books needed by "strana" singers. He kept the same system of parallel notation. In this manner *The Chants of the Divine Liturgy and Other Ecclesial Chants*³⁵ (with collaboration of archdeacon Sebastian Barbu-Bucur, Professor Constantin Drăgușin, Professor Marin Velea, Dr. Victor Frangulea, Professor Nicolae Necula)³⁶ was published, and also *The New Idiomelar*³⁷, *The Chants of the Triod*³⁸, *The Chants of the Sacraments and Rites and Other Religious Songs*.³⁹

I have begun the presentation of the actual, currently used chant books of the Romanian Orthodox Church with a description of the series of standardized books because in the last half century – and above all under the communist regime – these books were part of the analytical required curriculum of Orthodox theo-

³² Dimitrie CUSMA, Ioan TEODOROVICI, Gheorghe DOBREANU, *Cântări bisericești* (Liturgical Chant), Timișoara (Publishing House of the Banat Metropolitanate) 1980.

³³ *Cântările de la Sfintele Taine și Ierurgii* (*Chants of the Holy Mysteries and Jerurgia*), in: „Studii Teologice” (Theological Studies) No. 1-2 (1964).

³⁴ According to the *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase* (Chants for the Holy Sacraments and Ierurgia and Other Religious Chants), pub. by Nicu Moldoveanu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2002, p. 5: *Foreword* of Patriarch Teoctist or p. 6: *Introduction* by Nicu Moldoveanu.

³⁵ *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești* (Chants of the Divine Liturgy and Other Church Songs), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1992 (2nd ed. 1999).

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

³⁷ *Noul Idiomelar* (ce cuprinde cântările din slujba vecerniei și utreniei de la praznicele împărătești și de la sfinții cu polieleu din perioada Octoiului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea p.a.) (The New Idiomelar, Containing the Chants of the Morning and Evening Service, According to Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea u.a.), pub. by Nicu Moldoveanu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2000 (2nd ed. 2007).

³⁸ *Cântările Triodului* (după Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu p.a., selectate și transcrise pe ambele notații muzicale de Conferențiar univ. Nicolae Lungu și Asistent univ. Chiril Popescu - București 1985) (Chants of the Triod, According to Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu et. al., selected and transcribed in both musical notations by Nicolae Lungu and Chiril Popescu, Bucharest 1985), pub. by Nicu Moldoveanu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2001.

³⁹ *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase*, op. cit.

logical schools (seminaries, institutes, or university theology departments⁴⁰ and thereby contributed to the formation of an entire generation of priests and singers.

In conclusion, one must say that the standardization of chants in the Romanian Orthodox Church stands in relationship to a broader tendency in Romanian liturgical chant – namely, with the emphasis upon *congregational singing*, the pastoral advantages of which have been emphasized many times.⁴¹ In this sense, the standardized chant books were able to be learned by many of the faithful with musical talent, so that the chants could be sung during the liturgy. In fact this was in part implemented, so that in many Romanian Orthodox parishes congregational singing predominates as the usual praxis during the Divine Liturgy – that liturgy which most of the faithful traditionally take part in.

3.3. Older Reprinted Books of Liturgical Chant

However, the radical attempt in the last half century to introduce standardized chant books by no means meant the sudden and immediate disappearance of other previously existing books of liturgical chant. This is a natural occurrence if one keeps in mind that, in the time period of standardization, numerous singers were active in thousands of Romanian parishes and monasteries who had been trained in the previous decades and continued their activity for further decades after World War II under the communist regime. There was nothing like sufficient means for these old and respected practitioners of Romanian “strana” chants to make the transition to the standardized chant and books. This is true especially because other more pressing concerns – social, economic, and political – had priority in the years and decades after the war. Under such conditions, many singers continued with the use of older editions of chant books with which they were familiar, above all the numerous publications of Ion Popescu- Pasărea from the first half of the 20th century which were particularly widely distributed in Wallachia and Moldavia.⁴² Also available in Transylvania were editions with West-

⁴⁰ See supplements from *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române sesiunea 1952* (The Acts of the Holy Synod of the Romanian Orthodox Church, 1952 Session), *Sumarul ședinței din 14 iunie* (Summary of the Session from June 14th), in: „Biserica Ortodoxă Română” (The Orthodox Romanian Church) LXX (1952) No. 6-8, p. 433; see also the Foreword to *Noul Idiomelar 2000/2007*, p. V: „in these nearly seventy years which have passed, many series of students have studied liturgical chants in both notations and have learned both very well and with great joy.”

⁴¹ See eg. Nicolae LUNGU, *Cântarea în comun a poporului în biserică* (The Congregational Chant of Church’s People), in „Studii Teologice” (Theological Studies) Serie II, III (1951) No. 1-2, pp. 28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înțelegere a dreptei credințe* (Community Singing as a Mean for Understanding the True Faith), in: „Biserica Ortodoxă Română” (The Orthodox Romanian Church) LXX (1952) No. 11-12, pp. 890-899.

⁴² A list with numerous church music books published by Ion Popescu-Pasărea in Ion BOȘTENARU, *Ion Popescu-Pasărea și uniformizarea cântării psaltice* (Ion Popescu-Pasărea and

ern notation of *The (Book of) Church Chants* by Dimitrie Cunțanu (1837-1910).⁴³ These also remained in active use, and in Banat there were the editions of Atanasie Lipovan (1874-1947)⁴⁴ and Trifon Lugojan (1874-1948).⁴⁵

After the political shift in 1989, the limiting of standardized chant was possibly perceived as an effect of the prohibitions of the dictator era, since the beginning of this limitation coincided with the beginnings of the communist regime. This, along with memories of better times of freedom, including for church singers before World War II and before the communist regime, meant that after 1989 various “classic” books of psaltic chants with exclusively neumatic notation were republished for use in “strana” praxis. These were books that appeared already before the standardization campaign after World War II. On the far side of what is possibly nostalgia, the value of these books consists in their very existence, for they have made “history” in Romanian liturgical chant. Numbered among these, by way of example, are *The Anastasimatar* of Ieromonachs Macarie,⁴⁶ *The Idiomelar* of Dimitrie Suceveanu,⁴⁷ *The Strana-Liturghier* of Ion Popescu-Pasărea,⁴⁸

the Standardization of Psaltic Singing), in: „Studii teologice“ (Theological Studies) Series II, XXIII (1971) No. 9-10, p. 732 f.

⁴³ *Cântările bisericesci – după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe (The Church Chants – according to the Melodies of the Eight Modes of the Holy Orthodox Church)*, collected, notated, and arranged by Dimitrie Cunțanu, Professor at the (theological) Seminary, Sibiu/Hermannstadt (1890), Publication of the Author, Musical Printery Eberle și Co., Vienna, VII; 2. Revised and Enlarged Edition, Published by Candid Popa, Aurel Popovici, and Timotei Popovici, Sibiu/Hermannstadt, 1925; 3rd ed., published by Timotei Popovici; Sibiu/Hermannstadt, 1932; 4th ed., published by Timotei Popovici, Sibiu/Hermannstadt, 1943.

⁴⁴ A list with the music books published by Atanasie Lipovan can be seen in Constanța CRISTESCU, *Moștenirea muzicală a lui Atanasie Lipovan (The Musical Heritage of Atanasie Lipovan)*, in: „Preotul compozitor Gheorghe Soima (1911-1985)” (The Pastor-Composer Gheorghe Soima [1911-1985]) of the national musicological Symposium, Sibiu/Hermannstadt (Publishing House of Lucian Blaga-University) 2010, pp. 202f.

⁴⁵ See detailed data on the life and activity of Trifon Lugojan in Gheorghe C. IONESCU, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România (Lexicon of Those Who Have Cultivated the Music of the Byzantine Tradition in the Course of the Centuries)*, Bucharest (Diogene Publishing House) 1994, p. 205 f.

⁴⁶ *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu (der Anastasimatar des Makarie der Ieromonach mit Ergänzungen von demjenigen des Dimitrie Suceveanu)*, pub. von Cornel Coman und Gabriel Duca, Byzantinischer Publishing House, Stavropoleos Stiftung, Bucharest, 2002.

⁴⁷ Dimitrie SUCEVEANU, *Idiomelar*, pub. by Sebastian Barbu-Bucur according to the edition of 1856, 1. Vol.: *September-December*, Publishing House of Sinai Monastery 1992; 2. Vol.: *January-August*, Iassy (Publishing House of the Moldavian and Bukovinian Metropolitanate “Trinitas”) 1996; 3. Vol.: *Triod and Pentecostar*, 1997.

⁴⁸ Ion POPESCU-PASĂREA, *Liturghier de strană*, pub. by Sebastian Barbu-Bucur according to the edition of 1925, Publishing House of the Argeș-Archdiocese 1991.

or *The Anastasimatarul* of Victor Ojog.⁴⁹ The new editions of these books, carried out so lovingly, meant that these books experience a fresh revitalization in the Romanian Church.

3.4. Regional (Ecclesial) Chant Books

To the extent that they presumably followed a similar historical logic, numerous liturgical chant books in the style customary in the region were published both in Transylvania and in Banat in recent years. A few such republications took place already in the decade before 1989, for example those of Professor Dimitrie Cusma, Pastor Ioan Teodorovici and Professor Gheorghe Dobreanu in Banat (Temeswar, in 1980),⁵⁰ and Professor Ioan Brie in Transylvania (Klausenburg, in 1988).⁵¹ After 1989 chant books noticeably increased which recommended traditional region-specific variants of strana chant, both in Transylvania and in Banat, because of the publications undertaken by Professor Vasile Stanciu,⁵² Archdeacon Ioan Brie,⁵³ Professor Vasile Grăjdian,⁵⁴ Priest Nicolae Belean.⁵⁵

It is worth noting that these books with region-specific character, which mostly (but not entirely) employ Western notation, sometimes also contain authentic psaltic chants already standardized (especially from the Divine Liturgy). This could be understood as a broader understanding of “unity in diversity” in Romanian Orthodox chant. The liturgical chant books recently published by Constanta Cristescu could also be understood as a witness to the “permeability” of various chant styles in distinct historically Romanian regions. These books strived for the transcription of liturgical chants from Banat and Transylvania into psaltic (neumatic) notation of Byzantine character which otherwise were known exclusively in Western notation.⁵⁶

⁴⁹ Victor OJOG, *Anastasimatar (Anastasimatar)*, pub. by Sebastian Barbu-Bucur and Alexie Buzera according to the edition of 1943, Iassy (Publishing House of the Moldavian and Bukowinian Metropolitanate “Trinitas”) 1998.

⁵⁰ Dimitrie CUSMA, Ioan TEODOROVICI, Gheorghe DOBREANU, *Cântări bisericești* (Liturgical Chant), Temeswar (Publishing House of the Banat Metropolitanate) 1980.

⁵¹ Ioan BRIE, *Cântări la serviciile religioase* (Chants for Liturgical Services), published by the Romanian Orthodox Archbishoprics of Vad, Klausenburg and Feleac, Klausenburg 1988.

⁵² Vasile STANCIU, *Slujbele Sfinților români din Transilvania și alte cântări religioase* (The Services of the Romanian Saints and Other Religious Songs), Klausenburg 1990.

⁵³ Ioan BRIE, *Cântări liturgice și la diferite servicii religioase* (Liturgical Chants for Various Religious Services), Beiuș 1994.

⁵⁴ Vasile GRĂJDIAN, *Cântări bisericești* (Liturgical Chants), Hermannstadt, 1994.

⁵⁵ Nicolae BELEAN, *Cântări bisericești* (Liturgical Chants), Timișoara (Publishing House of the Banat Metropolitanate) 1995.

⁵⁶ Constanța CRISTESCU, *Liturgier de strană*, Arad (Publishing House of the University Aurel Vlaicu - Publishing House of the Arad Diocese) 2001; IDEM, *Vecernier*, idem edit., Arad 2001.

3.5. New “Oriental” Chant Books

So far one could presume the current *coexistence* of new *standardized* chant books alongside older *psaltic or regional* chant books in the reality of Romanian liturgical chant; the latter were for their part republished. But these categories of books fall far short of exhausting the diversity of liturgical chant books which are used today in the Romanian Orthodox Church.

In the last two decades, a few liturgical chant books have been published with a somewhat “oriental” (I avoid saying “exotic”) character. Presumably they appeared as a reaction to the past (communist) decades of standardization efforts and with the application of musical/liturgical experience from the same time period, perhaps less disseminated in the territory of Romania, but certainly no less “Romanian.” Oftentimes these employed modern neumatic notation exclusively, but of course in the Romanian language with Latin script, frequently with “Athonian” origins (from Mount Athos). The chants in these books were adapted by some enthusiastic groups of youth singers, but one must observe that the sophisticated melodic style of the corresponding chant made it less suited for congregational singing, so that these chants ultimately remain the property only of some church cantors – the so-called *protopsalten*, who cultivate a “soloistic” manner of singing. Among the chant books mentioned in this category are *The Musical Athonian Bouquet*,⁵⁷ published through the efforts of the monastic community of Chilia, *The Good News* from the small Romanian monastery of “St. Dimitrie-Lacu” on Mount Athos, *The Chants of the Divine Liturgy* of Pius Nectarie (1802-1898), the protopsalt of Holy Mount Athos, published by the musicologist Vasile Vasile,⁵⁸ or the *Antologhion paisian*,⁵⁹ among many others.⁶⁰

3.6. Books and Anthologies for (Harmonic-Polyphonic) Choir Singing

All the liturgical chant books presented so far are among those used in the Romanian Orthodox Church for monodic singing “with one voice,” carried out at

⁵⁷ *Buchet muzical athonit (Athonian Musical Bouquet)*, Bucharest (Publishing House “Evanghelistos”) 1. Vol.: *Cântările Sfintei Liturghii* (Chants of the Divine Liturgy) 2002; 3. Vol.: *Cântările Țreniei* (Chants of the Morning Service) 2001; 4. Vol.: *Polielee*, 2002.

⁵⁸ NECTARIE, der Protopsalt des Heiligen Berges Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii* (Chants of the Divine Liturgy), Bucharest (Published by Vasile Vasile) 2004.

⁵⁹ *Antologhion paisian*, 1. Vol.: Der Triod, Sophia Publishing House, Bucharest, 2005.

⁶⁰ Eg. *Antologie de cântări psaltice* (Anthology of Psaltic Chants) of the Foundation Nectarie of the Protopsalt; 1. Vol.: *Cântări la Sfintele Taine și Ierurgii* (Chants of the Sacraments and Rites), Bucharest (Pub. by Gabriel Duca and Valentin Gheorghe) 2007; 2. Vol.: *Cântări la Slujba înmormântării* (Chants of the Burial Services), Bucharest 2007; 3. Vol.: *Anton Pann – Păresimier*, Bucharest (Gabriel Duca Publishing House) 2010.

the “strana” – individually (by the protopsalt) or by a group of specialized singers, sometimes with quite “oral” employment of an ison (pedal point) – and/or by the congregational singing of the entire community gathered in the church, in this last case above all during the Divine Liturgy of Sundays and feast days on which the greatest number of the faithful participate.

Earlier, during my historical representation of liturgical chant, I localized the introduction of harmonized choral singing in the Romanian Orthodox Church to the middle of the 19th century. This led to the production and publication of numerous “choir liturgies” in the last century and a half which are to be understood as original works by various Romanian composers. I have called these works “liturgies” generically, for they generally have their place, exactly like congregational singing later (also a manner of “choral singing” or “chanting,” but only with one single voice), exclusively during the Divine Liturgy. This is the most public and solemn of all Orthodox services. The same phenomenon took place also with choir singing of a harmonic-polyphonic nature. Consequently, Romanian composers of liturgical choir music composed almost exclusively for the Divine Liturgy, alongside some isolated works for the sacrament of matrimony or what are customarily called “concerts” which are sung by the choir in place of the traditional Chinoniken while the clergy and the faithful receive Holy Communion. Published choir liturgies function as a further category of liturgical song books for the choir, among which, however, only a few have remained in use until today.

In what follows I will name only a few representative names of liturgical choir compositions of the last century and a half, for even if entire compositions have not survived for use within the Divine Liturgy, some successful portions have frequently survived until the present day in the repertoire of many church choirs. The beginning is certainly marked by Ioan Cartu (1820-1875), who was commissioned in 1865 by the ruler Alexandru Ioan Cuza to introduce harmonic choir singing in the parishes of the United Principalities (Moldavia and Wallachia). This continued with representative of Western influences such as, e.g. Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachman (1836-1908), George M. Stephănescu (1843-1925), and with representatives of Russian influences, but also of a Western nature, such as e.g. Isidor Vorobchievici (1836-1903), Gavriil Musicescu (1843-1903), the brothers Eusebie (1857-1929) and Gheorghe Mandicevski (1870-1907). Of course one should not forget some composers who are situated closer to traditional church music, such as e.g. Teodor Georgescu (1824-1880), Gheorghe Dima (1847-1925), Timotei Popovici (1870-1850), Dimitrie Georgescu-Kiriak (1866-1828), Ioan D. Chirescu (1889-1980), Gheorghe Cucu (1882-1832), Ioana Ghica-Comănești (1883-1972), Nicolae Lungu (1900-1993). It is very difficult to mention more than a fraction of the important composers in this area, among others, the

great names of Paul Constantinescu (1909-1963), Achim Stoia (1910-1073), Sigismund Toduță (1908-1981), etc.⁶¹

Many anthologies and repertoires for church and choir currently in use retain the most important works of the composers mentioned above who demand the greatest attention, such as, e.g. *the collection of sacred choir songs "My God, I Will Love Thee"*⁶² or the repertoire provided by Professor Nicu Moldoveanu, *Choir Repertoire for men's voices*⁶³ and *Sacred and Secular Choir Anthologies for Mixed Voices*⁶⁴ – among many others.⁶⁵

4. Other Sacred Song Books. Media Perception and Other Tendencies

The main goal of the monodic or choir singing books mentioned and categorized much earlier – including in the broader sense the hymnographical collections without musical notation – was their employment, as a rule, *within the liturgies of the Romanian Orthodox Church*, with which they stand in close connection. Their use outside the framework of Orthodox liturgy – of course possible, above all in the secularized context of the last century, is mostly an exception, for this is in no way the original condition for their creation. One must remember in this connection that these song books were developed over the course of time in close relationship to the development of the liturgical ritual, for it is exclusively a matter of books which contain ecclesial or liturgical chants – that theologically accepted identity between “liturgical” and “ecclesial” to which I referred at the outset.

It seems, perhaps more in recent times than previously, that the clarity of sharp distinction between liturgical ritual and culture (in this case, musical culture) is diminishing. This has the consequence that “passing over” between the two domains has become easier, and in fact has happened. The so-called concerts (primarily for choir) were mentioned in this context. This indicates a singing situation

⁶¹ See a current presentation of the history of choir singing in the Romanian Orthodox Church in Nicu MOLDOVEANU, *Istoria Muzicii Bisericești la români (History of Church Music of the Romanians)*, Bucharest (Basilica Publishing House of the Romanian Patriarchate) 2010, pp. 207-284.

⁶² “*Tubi-Te-voi, Doamne*” – *culegere de cântări corale religioase: repertoriu de muzică bisericească* (“My God, I Will Love Thee – Collection of Religious Choir Songs: A Repertoire of Church Music), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) year unknown (after 1957).

⁶³ Nicu MOLDOVEANU (publisher), *Repertoriu coral (Choir Repertoire)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1983 (with subsequent editions).

⁶⁴ IDEM, *Antologie corală, religioasă și laică, pentru formațiile mixte (A Religious Lay Choir Anthology for Mixed Voices)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2006.

⁶⁵ Eg. *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane* (Chants of the Divien Liturgy for Mixed Voices from the Repertoire of the Choral Ensemble of the Cathedral of Metropolitanate), Sibiu/Hermannstadt (Pub. by Vasile Grăjidian) 1998.

which developed even into small “concerts” (a type of musical concert-like “interludes”) precisely at the high point of the Divine Liturgy, at the time of Communion. The external, “spectacular” dynamic makes way for a special, lofty, spiritual, mysterious dynamic which attracts us and calls us to participation. It shelters us from the confusion of daily life, where we get deficient, superficial “activity” and the influence of pleasant, superficial music.

On the one hand, in this manner and through the vanishing of borders between the cultic and the cultural, concerts of church/religious music (including Orthodox music) can be organized with a purely cultural/artistic goal, outside the framework of cultic time and space, and of course outside the authentic meaning of this music. On the other hand, various chants and musical pieces which came into being outside ecclesial developments lead the way in a direction that was traditionally reserved for the Orthodox cult. Therein lay the explanation for the close connection of some “para-cultic” or “para-Orthodox” chants to the Orthodox Church – obviously along with the books that contain them. They are deeply beloved by the faithful. Among them one can name, e.g. the *Christmas Carols* (“Colinde” in Romanian), most of which stand in connection with Christmas, the celebration of the birth of God. Etymologically and originally pagan (from the Roman *calende*), Christmas carols do not belong to the actual cult. But they are sung in churches, individually or in concerts, both in families and underway. Christmas carols can be sung either in traditional, monodic, folkloric arrangements or in some very appropriate choral arrangements; these, along with collections of Christmas carols, have at least a century of history in Romania and consequently in the Romanian Orthodox Church – produced in the form of collections by famous folklorists such as Sabin Drăgoi⁶⁶ or George Breazul,⁶⁷ etc., and in the form of successfully harmonized compositions by, among others, Timotei Popovici,⁶⁸ Gheorghe Șoima⁶⁹ from the period between the two world wars – and also later, with some restrictions, under the communist regime.⁷⁰ In recent times, the publication of all manner

⁶⁶ 303 *colinde cu text și melodii, culese și notate de Sabin V. Drăgoi* (303 Christmas Carols with Text and Melody, Collected and Notated by Sabin V. Dragoi), Craiova (Published in „Romanian Script P.A.”) 1925.

⁶⁷ *Colinde, culegere întocmită de G(eorge). Breazul cu desene de Demian* (Christmas Carols, A Collection, Created by George Breazul With Indications from Demian), Craiova (Pub. by „Romanian Script P.A.”) 1938; republished in Publishing House of the Cultural Romanian Foundation, Bucharest 1993.

⁶⁸ Timotei POPOVICI, *Colecțiune de colinde și cântece de stea pentru cor mixt și de bărbai* (Christmas Carols and Star Carol Collection for Mixed and Men’s Voices), 1. Vol., Craiova (Publishing House Scrisul Românesc) 1928.

⁶⁹ Gheorghe ȘOIMA, *8 colinde pentru cor mixt* (Eight Christmas Carols for Mixed Voices), Sibiu 1943.

⁷⁰ Eg. Ioan BRIE, *73 colinde pentru trei voci – 73 Christmas Carols for Three Voices*, Cluj 1980, but also the Christmas Carols in the already-mentioned *Choir Repertoire* of Nicu Moldoveanu, Pub-

of Christmas carols – unison or in choral arrangement – has become a widespread initiative⁷¹, in books with musical notation and in books without, for cases where the melody of the Christmas carol is well known by everyone.

However, Christmas carols are not the only songs which have created a path for themselves in the Orthodox Church and sought out a place for themselves within the liturgical economy. Further categories of pious – emotional and emotion-laden – songs have warmed the hearts of the Orthodox faithful and recommended themselves for singing in church, perhaps after the Liturgy. By way of example, this is the case for followers of the Orthodox organization “The Army of Lord,” which was prohibited under the communist regime and then took up its activities again in 1989. The songs in this group normally belong to no traditional Orthodox line, and hence they do not belong to the actual liturgical chants. In recent times “The Army of Lord” published numerous collections of songs, some of them very extensive, such as, e.g. “Let Us Sing to God!”⁷² which has nearly 1.000 pages. Even if “The Army of Lord” functions as a special phenomenon in the landscape of singing of a religious-Orthodox nature, it is noted by some liturgists that these songs, if they are inappropriately applied within the liturgical framework, bring problems with themselves over time.⁷³

Concerning the emigration of music found of Romanian Orthodox church music books outside of the Church, one should take note of the dissemination of such music by the media – radio and television recordings, internet presence, along with concerts of extraordinary nature in concert spaces (with liturgical chants or Christmas carols). One encounters this even during the liturgical service by means of recordings or live broadcasts – a case in which one can speak of a certain measure of media participation in the liturgical act. If such recordings and broadcasts were an absolutely unique event before 1989 – as, e.g. the case of the Madrigal Choir or the Choral Ensemble of the Romanian Patriarchate – numerous recordings of Orthodox sacred music have become a very common phenomenon in the last 20 years. Among the groups with a longer tradition and with numerous recording, one can mention: “Psalmodia” from Bucharest, led by Archdeacon Professor Sebastian Barbu-Bucur, “Byzantion” from Iassy, etc.

Above and beyond this, there is the use of chants found in the liturgical books as vocal-symphonic arrangements which employ exclusively musical instruments

lishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission, Bucharest 1983.

⁷¹ Eg. Nicu MOLDOVEANU, *Antologie de colinde pentru cor mixt* (Anthology of Christmas Carols for Mixed Choir), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1999.

⁷² *Să cântăm Domnului - carte de cântări a Oastei Domnului* (Let Us Sing to God – Songbook of the Army of Lord), 4th ed., Publishing House “Oastea Domnului” (“The Army of Lord”), Sibiu 1999.

⁷³ Nicolae D. Necula, *Tradiție și inovație în slujirea ortodoxă* (Tradition and Innovation in Orthodox Faith), Galați (Publishing House of the Bishopric Dunărea de Jos) 1996, pp. 28-30.

(which otherwise are not used in Orthodox liturgical ritual), within the framework of frequently elaborate efforts at orchestration. Further isolated occurrences are compositions of a musical nature rightly designated as masterworks, such as e.g. the *Easter Oratorio* and *Christmas Oratorio* (1943 and 1947 respectively) of Paul Constantinescu, and also the recently rediscovered *Oktoich from Hermannstadt* (1970) of the priest-composer Gheorghe Soima.⁷⁴

It must be emphasized anew here that, even if the aesthetic production is sometimes of an entirely unique nature, the liturgical relevance remains in the shadows, for the Church and her liturgy are, as ever, the time and place of the complete rendition of the liturgical chants found in the Orthodox books with music.

As a final note regarding the impact of new technologies upon the progress of liturgical music books, I permit myself to hazard a prediction that soon we will not hold books with paper in our hands anymore. Rather, we will have convenient and easy IT-reading panels, similar to the eReader or iPad, upon which we will view pages of large chant books in very good resolution – and these pages can already be found in an impressive number in internet in PDF format.

5. Brief Conclusions

What conclusions can one draw at the end of this very superficial and generalized presentation of the music books used today in the Romanian Orthodox Church?

The great diversity of music books immediately strikes one: regional diversity (corresponding to the larger regions of Romania) or historical diversity (corresponding to the developments of the last two centuries, the time period in which the music books in use today were developed). This diversity mirrors the generic style of singing which is cultivate in the Romanian Orthodox church, Western influences, with specific musical notation, neumatic or Western.

The level of musical difficulty of the music found in these books leads to a further classification: one the one hand are the books for *professional* singers, protopsalten or soloists and choristers of the harmonic choirs; on the other hand are the books for the typical congregation in the Church, so that the people can participate in *congregational liturgical singing* without knowledge of musical notation by means of access to the text of an already-known melody. In this case,

⁷⁴ Vasile GRĂJDIAN, *Oratoriul "Oktoihul de la Sibiu" al Pr.Gheorghe Șoima, un monument muzical al Ortodoxiei transilvănene* (The Oratorio "The Oktoich from Hermannstadt" by Priest Gheorghe Soima – A Musical Masterpiece of Transylvanian Orthodoxy), in: „Anuarul academic” 2007/2008 al Facultății de Teologie Andrei Șaguna a Universității Lucian Blaga din Sibiu (The Academic Yearbooks 2007/2008 of the Theology Department Andrej Saguna of the University Lucian Blaga in Sibiu), pp. 152-162. The oratorio was composed in 1970, but only performed for the first time in 2006 in Sibiu.

musical orality is related to the capability of the classical strana-cantors without professional training as singers, so that a more complete picture of the musical-liturgical life of the Orthodox, beyond the “letters” in the music books – which mostly give little inspiration.

One cannot be deceived by the diversity of liturgical-orthodox music books, for much more important than diversity is the *unity* of singing in the Romanian Orthodox Church – also in relationship to the chants cultivated in the other Orthodox Churches. This is a case in which the additional problem of various languages appears. From this viewpoint one can speak of the much-mentioned *unity in diversity* in the sense that no formal – visible or audible – uniformity determines the consciousness of unity, but rather, this consciousness is the presence of the Spirit and of the “spirit of unity” – which defines the light of communion beyond the customary distinctions of the world, including musical distinctions.

Consequently the musical innovations, sometimes fashionable, but short-lived as passing fashions, have difficulty finding their place in the liturgical chant books, and only after the texturing of ecclesiastical endurance, sometimes generations later – namely, in the communion of the ecclesial unity of this generation.

Translated by: *Fr. Anthony Ruff, OSB*
from the German translation of Maria Grăjdian

Bibliography (Selection)

- *Enciclopedia Ortodoxiei Românești (Encyclopedia of Romanian Orthodoxy)*, pub. by Mircea Păcurariu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2010.
- Sebastian BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României (The Musical Culture of Byzantine Tradition in Romanian Territory)*, Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1989.
- Gheorghe CIOBANU, *Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie (Studies of Ethnomusicology and Byzantinology)*, 1. Vol., Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1974; 2. Vol. 1979; 3. Volume 1992.
- Gheorghe C. IONESCU, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România (Lexicon of Those Who Have Cultivated the Music of the Byzantine Tradition in the Course of the Centuries)*, Bucharest (Diogene Publishing House) 1994.

- Titus MOISESCU, *Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească (Byzantine Prolegomena – Byzantine Music in Manuscripts and Old Romanian Books)*, Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1985.
- IDEM, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români (Byzantine Monody in the Thought of Some Romanian Musicians)*, Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1999.
- Nicu MOLDOVEANU, *Istoria Muzicii Bisericești la români (History of Church Music of the Romanians)*, Bucharest (Basilica Publishing House of the Romanian Patriarchate) 2010.

71

- АНАСТАСИ МА -

Дієтє дїхвєтє рїбїтїє - Вїлїотї дїлїтїє - Кїрїтїє
 нїтїє - дїлїтїє - шїрїтїє - дїхвєтїє - рїтїє

ACADEMIA
ROMANA
MSSR

Fig. 1. Page of Filotei sîn Agai Jipei, *The Romanian Psaltichia*, 1713 - the first musical church manuscript with neumatic-Byzantine notation in the Romanian language.

І҃ЧЕПЪТЪЛЪ

къ

ДМНЕСЕЪ ЧЕЛЪ СФЪНТЬ.

ЯЛЪ ГЛАГОЛЪИ ПТЪЮ.

ГЛАГОЛЪ А. ѿ ПА

До а мн е стр и га глаголь тр е е ти н и н и не ѿ а ѿ ѿ ѿ з н и и

и н и н и м ѿ ѿ а ѿ ѿ ѿ з н и м ѿ ѿ ѿ ѿ До а а а мн е ѿ До а мн е

стр и га а глаголь тр е тн и н и не ѿ а ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ з н и н и м ѿ ѿ

Гл а мн и н и те Гл а гла р ѿ ѿ ѿ г ѿ ч ю ѿ ѿ н и н ме е е е ле

к жд а стр и г ѿ тр е е ти н и н и не е е а. ѿ ѿ ѿ ѿ з н и м ѿ ѿ ѿ ѿ

До а а а а мн е ѿ па.

1

Fig. 2. Page of Ieromonach Macarie (1770-1836), *The New Anastasimatarion*, Vienna, 1823 - the first musical ecclesial printed publication in the Romanian language and in the hrisantic-neumatic notational system

Sectiunea I^a

Melodiile fundamentale ale celor „Opt-Glasuri“ cu text din „Octoich“ ca modele sau norme la aplicarea textului cântărei din toate cărțile liturgice.

1. Glasul I^u

1. *Andante.*

Doam - ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u -
 ți - mă, a - u - ți-mă Doam - - ne. Doam -
 ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u - ți - mă;
 ia a - min - - te gla - - sul ru-gă - ciu -
 nei me - - - le, când strig că-tră ti -
 ne: a - u - - ți-mă Doam - - ne.

2. *Andante.*

Sè se în-drep - te - ze ru-gă - ciu - nea
 mea ca tă - mă - ea în na - in - -
 tea ta, ri - di - ca - - rea mă - - ni - lor

M. & S. 4.

Fig. 3. Page of Dimitrie Cunțanu (1837-1910), *The Book of Church Chants*, Vienna, 1890 - in Transylvania the first orthodox musical ecclesial printed publication with Western notation.

ANTIFONUL I-ii

Glas VIII 



The image shows a page from a standardized chant book. It contains four systems of musical notation. Each system consists of a line of neumatic-Byzantine notation (neumes on a four-line staff) and a line of Western musical notation (treble clef, G-clef, key signature of one sharp, 4/4 time). The lyrics are in Romanian. The first system includes the tempo marking 'Allegretto'. The second system includes the tempo marking 'Sfn'. The third system includes the tempo marking 've - ci - lor. A - min.'. The fourth system includes the tempo marking 've - ci - lor. A - min.'.

A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui și
Allegretto
A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui și

Fi - u - lui și Sfn - tu - lui Duh.
Fi - u - lui și Sfin - tu - lui Duh.

Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii
Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii

ve - ci - lor. A - min.
ve - ci - lor. A - min.

Fig. 4. Page of Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Chants of the Divine Liturgy and the Podobia of the Eight Modes*, Bucharest, 1969 – standardized chant book with both neumatic-Byzantine (“psaltic”) notation and Western musical notation

ANTIFONUL I-ii
Mărire... și acum... Binecuvintează.
(Glas 8)

Allargato *mf*

Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și

Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și

Sfin - tu - lui Duh.

Sfin - tu - lui Duh.

Și a - cum și pu - ru - rea

Și a - cum și pu - ru - rea

și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

Fig. 5. Page of Nicolae C. Lungu. *Liturghia psaltică pentru cor mixt*
(*The Psaltic Liturgy for Mixed Choir*), Bucharest, 1957.

A common heritage? Aspects of unified hymnody and the hymn tune in Scandinavia

In preparing this paper on tune commonality in hymnals (unified hymnody, *Einheitslied*) focussing on the Scandinavian region, I have considered the following questions provided by the IAH-board:

- Does it make sense to unify tunes within a linguistic region, or even beyond borders?
- Does this contribute to the broader reception of hymns, or bring about the opposite?
- Is it possible to standardise singing praxis through hymnals?
- Is it possible for a printed melody to become a sung form over a period of time or do variations form through corrected singing (*Zurechtsingen*)?
- Is it possible (or even desirable) to stamp out tune variations?

Each question may be answered in several ways. My first response was to investigate whether empirical studies related to the topic have been to be undertaken. To my knowledge, no relevant studies exist, although many studies broach the area. This is surprising, considering unification is not an uncommon theme in discussing ecumenical hymnals in our region, despite strong national traditions. The issues involved are, however, diverse and complex.

Further questions arise:

- In historical accuracy more important than evolutionary change?
- Every participatory performance in hymn singing is different. How important is uniform notation to the singer?
- How important is the text/tune relationship? Can alternative readings of a tune assist in the assimilation of a new text, in reducing the power of association with other texts?
- Is ecumenism and unification another form of popular or middle culture?
- Do text and tune variants lead to congregational confusion?

I have formulated a series of observations related to hymn tune use in Scandinavian hymnals, in which commonality and differentiation play a significant

role. My primary sources are hymnals from Sweden and Norway, the two progressive countries in the Nordic region, hymnologically speaking! In doing so, I will attempt to provide answers for some of the foregoing questions. In addition, I will give a summary of ecumenical hymnological publications in the region, including the important corporate document Nordic chorale book (*Nordisk koralbok*, Uppsala, 1961).

1. Why sing? The hymnal in today's church

The idea of a common pool of melodic and literary material in hymnals is not new. A variety of ways to achieve commonality in hymnals have been explored in the 20th century. Primarily related to text forms, these include ecumenical hymnals, regional chorale books and shared-material hymnals. The most prominent of these in Scandinavia is the Swedish hymnal, *Svenska Psalmbok* (1986). Another significant cooperative publication is the Norwegian *Sangboken* and its tune book *Melodiboken* (1954), published by several laypersons' organisations within the Church of Norway. The forthcoming Norwegian hymnal *Norsk salmebok* 2013 (NoS2013) is also strongly influenced by ecumenical impulses. Other important ecumenical hymnals across the globe include *The Australian hymn book (With one voice)*, 1979 and its successor *Together in song* (1999), and many more were produced in Germany, Canada and The Netherlands between 1950 and 1980, the golden age of ecumenism. *Evangelische Kirche gesangbuch* is, of course, the pioneer in the field.

Hymnals document prevailing trends in a given culture; like organs in churches, they function as mirrors of their own time.¹ Every new edition requires considerable time in selection, editing and production. This period of time (eight years in Norway for the current revision; 28 years after the previous hymnal which itself had a gestational period of over 60 years) is decreasing worldwide; it seems to be a trend that may be influenced by our own reckless, rapidly revolving society, driven by an insatiable appetite (regardless of the cost) for the unattainable: the perfected moment. The cost is the loss of common understandings of cultural identity and history.

At the same time, rapid production turnover of hymnals allows for the inclusion of less well-proven works. Despite the swift replacement rate, many of these works are so short-lived that they may be out of fashion before (or even because of) publication. Various methods exist to publish works with an intended shorter life-cycle; I would argue that the printed hymnal is not ideal for such purposes.

¹ Kerala Johnson SNYDER, (ed.), *The organ as a mirror of its time: North European reflections 1610-2000*, New York (Oxford University Press) 2002.

The need for new hymnals is usually a moot point in every revision process; renewal, on the other hand, is important for the whole church at all times. In Norway, it seems that liturgical and hymnody renewal is not compatible with the modern, passive Norwegian congregation, unwilling to admit to religious beliefs or actively participate in any form of the liturgy. At the same time, a wealth of liturgical options abound. An important principle of the current Norwegian liturgical reform (2005-2013) is reflected in the fact that no parish or congregation will be required to alter its liturgies, text readings or music traditions unless its parish council so chooses. All published and previously authorised material is now available for selection, and the previous restriction on hymns from other sources (a maximum of two non-authorised selections per service has been practiced to date) has been lifted. A negative aspect of this development may be reflected in the potential for the neglect of ecumenical tradition, at least resulting in widely varying practices throughout the country, possibly creating dysfunctional and esoteric service forms which are neither understandable nor relevant for the uninvolved or unchurched. This importance has been recognised for decades: Catholic theologian and musician Joseph Gelineau claimed in the 1950s that congregational singing is the most important worshipping activity of the Christian community next to the Eucharist. Active participation, surely one of the most important points in the liturgical renewal movement, demands first-hand, internalised knowledge of the objects of participation. Such demands are supported by repetition over time. A common knowledge base of tunes and texts then supports the assimilation of new material.

Not only does passive participation lead to a loss of cultural capital, it may also be a health risk. Studies by Valerie DeMarinis have shown that singing ritual songs is a natural part of the human persona. Corporate rites are an important element in the psychic health of all people.² To DeMarinis, ritual practices are:

- a vital part of human communication and interaction;
- a part of the human lifecycle experience;
- a role-player in the developmental process of intrapsychic and psychosocial adjustment.

Furthermore, the singing of ritual songs:

- involves the whole person;
- affects human memory;

Ritual song needs to be understood in and through its cultural context. Loss of access to ritual activity and the resources of ritual memory can lead to prolonged

² Valerie DEMARINIS, *Psychological Function and Consequences of Religious Ritual Experience*, in: „Rit, symbol och verklighet, Tro och tanke” 6 (1994), pp. 11-20.

and often misdiagnosed symptoms of psychological dysfunction.³ The corporate singing of hymns is undoubtedly of great value to humankind, and is often especially apparent at times of emotional distress. Singing engages at many different levels and awakens memories of many kinds. However, for this to happen, it is vital that the hymn (or another form of corporate musical practice) is connected to the cultural context of everyday life. Further study is required on how listening to music involves and enriches the human psyche and how it can illustrate the role in the developmental process of intrapsychic and psychosocial adjustment.

There are three reasons why congregational singing might be considered essential to Christian worship. According to Australian hymnologist Wesley Milgate,⁴ the first is perhaps obvious: Christ himself took part in the singing of hymns and the Psalter was integral to the worship of the early Church. The Psalter is the hymnary of the Second Temple of the 6th century BC and, like most hymnals is a compilation of many persons and revisions; in other words, the work of a committee! At the same time, it is also clear that hymns (modelled closely on scriptural psalms and canticles) were also sung by the people. The second reason relates to the propagation of the faith and how a given theological tradition understands and regards its importance. This reason is related to the third, which concerns the relationship between the physically active worshipper and God. All societies have expressed forms of common worship acts; singing is possibly the most coherent and effective in which many forms of religious corporate unity may be experienced and expressed.⁵

This leads us to a key question: How important is it for modern congregations to sing from the same source, to sing the same tune? Let us first look (back in time for some; for others, a living tradition) to another form of congregational song: the multi-heterophonic Psalter-singing tradition in Scotland.

Rapid developments in the musical arts and theological understandings in the early church until the late middle ages led to extravagant musical practices far removed from the people. A series of reforms resulted! Those that led to the exclusion of all but scriptural texts, for example by the Council of Laodicea (360-381) and by John Calvin (1509-1564) were perhaps the most drastic and draconian. Of course, even the Calvinist tradition has its own extravagances, although the philosophical reasoning behind them were coloured by theological arguments. The following example of the possibilities of extravagance in musical form and con-

³ Sven Åke SELANDER, *Varför sjunger folk i kyrkan?* (2001), in: www2.teol.lu.se/nordhymn/pdf/forelasningar/selander2.pdf, accessed 2 July 2011.

⁴ Wesley MILGATE, *Songs of the people of God: A companion to «The Australian Hymn Book» (With One Voice)*, Revised Edition, Sydney (Collins Liturgical Australia) 1985, pp. 1-2.

⁵ Wesley MILGATE, *Songs of the people of God*, op. cit., p. 2.

tent in a Calvinist tradition provides an appropriate counterweight to polyphonic and instrumental practices in continental Europe in the 15th to 18th centuries.

The Gaelic psalmody in the Isle of Lewis is a multi-heterophonic song tradition of Psalter texts in the vernacular combined with Calvinist individuality and immediacy of expression. Some 50 Gaelic psalm texts date from 1658; the complete Psalter was published in 1694.⁶ As a living, unbroken tradition, it provides a link to a common heritage relevant to many song cultures, not least in Norway, where similar singing practices were widespread until corporate, isometric and rationalistic singing practices gained ground in the 1820s. Forms of this singing style are still found in the Faeroe Islands. The training of teachers in the use of the *psalmodikon*, a practical monochordal instrument for the teaching of hymn singing by untrained musicians, is commonly cited as a significant factor in this transition, driven largely by aesthetic rather than theological reasoning.

The example we have heard provides a stark contrast to the quantifiable tune with clear sources and variants. Using about up to 23 Scottish Psalter tunes (sources vary), congregations are led by a precentor. The precentor lines out the text according to local tradition (the text and tune are chosen spontaneously and are never announced in advance), usually using ornamentation, a wide ambitus, long pauses and long melismatic passages. The congregation, using individualised embellishments and elaborations, then repeats each individual line in response. Normally, just two or three verses are sung. Some of the elaborations are sung simultaneously, while other variants are individually improvised and placed. It is probable that the piping pibroch style of free bagpipe ornamentation is a strong influence. Framed within a largely hexatonic tonal structure, the variants show an awareness of the compositional whole, individually improvised and sung according to the moment. The whole group responds to waves of emotional expression that in turn lead to dramatic, intense crescendi, especially when coinciding with variants in a high tessitura. It is seldom possible to recognise the entire shape of the tune. The free expression of the style combines individual and collective thought processes in ornamentation, tempo and pulse. Transcription attempts have proven fruitless.⁷ The singing experience is intense, personal, involving, strongly devotional and highly rehearsed, demanding regular repetition and experiential learning. Church attendance on the Isle of Lewis remains ingrained into the culture. The only time the traffic comes to a standstill in Stornaway is at 10.20 on Sunday morning!

⁶ Nigel M. de S. CAMERON, *Dictionary of Scottish church history and theology*, Edinburgh (T & T Clark) 1993, p. 683.

⁷ Several scholars have made attempts at transcription. Some of the more comprehensive examples are found in Joseph MAINZER'S account, *The Gaelic psalm tunes of Ross-shire and the neighbouring counties: The harmony and introductory dissertation*, Edinburgh (John Johnstone) 1944.

2. *Nordisk koralbok* (NK)

In 1954, during a meeting of Nordic musicologists and hymnologists in Uppsala, it was noted that the widely differing chorale tune notation practices in the region created confusion in participation in cross-border ceremonies. An agreement was reached: that it was timely to create a common foundation for the performance of chorale tunes across the Nordic region. A ten-person committee led by Carl-Allan Moberg (1896-1979) selected the central Lutheran chorale repertoire from each of the Nordic countries (with the exception of Iceland). The primary motivation came from Denmark (Jens Peter Larsen), where a significant and comprehensive chorale book revision had been completed in the early 1950s (*Den Danske Koralbok* (DDK, 1954); this material provided the foundation for NK. Earlier practices in Germany also influenced this process, not least *Evangelisches Kirchengesangbuch* (1950). It should be noted that at this time, none of the Nordic countries provided a complete selection of tunes in their hymnals.

98 chorales were included, of which 28 were settings of hymn texts by Martin Luther. The chorales were notated in four-part harmony without bar lines so that varying text underlay issues might be resolved. In some cases, two versions of a phrase or chorale were notated so that differing language patterns could be matched. NK shows much common source material from DDK, itself heavily influenced by the ideals of Thomas Laub (1852-1927). DDK in turn was the primary source for 78 realisations used in the current Norwegian chorale book, *Norsk Koralbok* (1985). The primary drawback in NK lies in its treatment of melodic/rhythmic forms. Only a few chorales were found to be completely identical across the region. Variants were found in all areas and to varying degrees, ranging from the relatively unimportant: passing notes, dotted rhythms and other relatively mild discrepancies, to radical melodic and rhythmic differences.⁸ The editing principles for each chorale may be summarised thus:


1. A composite of the earliest known forms (original forms) and the form in which the particular chorale was first found in each national tradition was made (historical model);
2. Common Nordic chorale traditions were selected in preference to original forms (utilitarian model);
3. Comparisons with traditions in other countries, such as Germany, were made (ecumenical model).

Each chorale is provided with a commentary that describes the degree of concordance with EKG. These historical, utilitarian and ecumenical arguments were weighed against aesthetic qualities and the suitability of each chorale for congre-

⁸ Carl-Allan MOBERG, (ed., et. al.), *Nordisk koralbok*, Oslo (Norsk musikforlag A/S) 1961, p. 4.

gational song. The following example will illustrate some of the language and transferred tradition problems that the editors of NK attempted to resolve:


49 A Sv. hs. 1341 / (Erfvrt 1542) / Thomsson 1869
(nordtysk tradition)



x) Bienen kun for finsk text.

49 B Erfvrt 1542 (sydtysk tradition)

Norsk version.



<p>Dansk</p> <p>O du Guds Lamm uskyldig, for os på korset slagtet! Din Fader var du lydig, ihvor du var foragtet. Al synd har du bortaget, vi ellers var fortabte. Förbarne dig over oss, o Jesus!</p> <p>DDS 174</p>	<p>Norsk</p> <p>O Guds Lamm uskyldig På korset ihjelslaget, imtil døden lydig, Hvor ille du var ploget! For vår skyld var du såret! Har verdens synder båret. Miskunn deg over oss, o Jesus!</p> <p>LR 705</p>	<p>Finsk</p> <p>O Jumalan Karitsa, pinnattu ristin päällä! Armahda meitä tahdot! vaikk' saikkin pilkkaa täällä! Syntimme sinä kannot! elämän meillä annot! Armahds meitä. Jeesus!</p> <p>Svk. 55</p>
<p>Svensk</p> <p>Guds rena Lamm, oskyldig på korset för oss slaktad, alltid befunnen lälig, ehur du var föraktad, vår synd du haver dragit och dödens makt nedslagit. Förbarma dig över oss, o Jesu!</p> <p>Sv. 94</p>	<p>Finsk - svensk</p> <p>Guds rena Lamm, oskyldig på korset för oss slaktad, alltid befunnen lälig, fastän du var föraktad! Vår synd på dig du tagit, död, beivote nedslagit. Förbarma dig, o Jesu Kriste!</p> <p>FI-sv. 52</p>	<p>Finsk</p> <p>Oi Jumalan Karitsa, pinnattu ristin päällä! Armahda meitä tahdot! vaikk' saikkin pilkkaa täällä! Syntimme sinä kannot! elämän meillä annot! Armahds meitä. Jeesus!</p> <p>Svk. 55</p>

Example 1. *O Lamm Gottes, unschuldig*, NK. 49 A & B.

The example above should be compared with the current ecumenical version (1973) in EKG.190. As part of the Nordic chorale restoration developments, NK confirmed the importance of historically appropriate melodic, rhythmic and harmonisation procedures to hymn committees in the Nordic region and influenced the melodic formation of many tunes in both Sweden and Norway until the 1980s. While its editors hoped to influence future chorale books in the region, the publication has had far less significance than, for example, DDK. NK is a chorale book based on comparative, qualitative and subjective criteria; as such it is perhaps unsurprising to discover that its significance as a scholarly or performing source has been minimal.

3. *Den svenska psalmboken* and ecumenical Swedish hymnals

The ecumenical section (325 hymns) of most Swedish hymnals since 1986 forms the basis of each member church's collection and contains identical text and tunes, making them unique in scope and structure. This process was begun through *Sampsalm*, an ecumenical group of 15 member churches, societies and organisations formed in 1978. The breadth of represented churchmanship was and remains unique; the result may well be the most comprehensive, uniform and wide-ranging ecumenical hymnals.⁹ Four alternative hymnal proposals were considered:

1. A common or core hymnal with denominational or organisational supplements;
2. A separate ecumenical hymnal for use with each denomination/organisational hymnal;
3. A complete common hymnal for all denominations/organisations;
4. A common hymnal for some denominations and organisations.

The first alternative was chosen as the most realistic. Between 300 and 500 hymns were considered in choosing the common material. Only 10 hymns were common to these member denominations in 1978. Many hymns, especially those from more recent collections, were common to several churches. On the other hand, textual and melodic differences abounded. In the selection of hymns, member churches showed great generosity towards each other. Some theological issues were not resolved: baptismal hymns, without exception, were placed in the denominational sections of each hymnal.¹⁰

⁹ In addition to the Church of Sweden, the following groups were represented: *Adventist samfundet*, *Evangeliska fosterlandsstiftelsen*, *Fribaptistsamfundet*, *Frälsningsarmén*, *Helgelseförbundet*, *Katolska kyrkan i Sverige*, *Metodistkyrkan i Sverige*, *Pingsrörelsen*, *Svenska Alliansmissionen*, *Svenska Baptistsamfundet*, *Svenska frälsningsarmén*, *Svenska missionsförbundet* and *Örebromissionen*.

¹⁰ Per Olof NISSER, *En ekumenisk psalmbok*, in: Per Olof Nisser, *Vår nya psalmbok*, Stockholm (Verbum förlag) 1987, p. 158.

The level of agreement reached in terms of melodic unity in the Swedish hymnal project from 1986 remains nothing short of sensational.¹¹ Tunes found in the first section are identical to those in the denominational sections, although some of the guitar chord suggestions differ widely! The editing principles used by the committee were largely related to how singable a tune was considered to be; to achieve this laudable aim, rhythmic and melodic alterations, re-barring and metre changes were used for many tunes. None of the editorial decision making processes have been specified. *Sampsalm* was a corporate project with the overall intention to assist in the production of a common hymnal basis. The timing of the project was ideal: several churches were at the time considering new hymnals, and several important ecumenical counterparts existed at the time, including the previously mentioned *The Australian Hymn Book* (1979). The impact of the Swedish model has yet to be documented, and it is unfortunate that no studies exist where Swedish congregational song is compared with, for example, the Danish tradition, where tunes are not published in hymnals. It is, however, unlikely that this model will continue in future Swedish hymnals. For example, the forthcoming Swedish Catholic hymnal has an independent structure and the textual and melodic material no longer follow the *Sampsalm* model.

4. Norsk salmebok 2013

The Church Council of the Church of Norway investigated possibilities for cooperation with sister churches in developing common forms for certain texts and melodies in preparing for the publication of the new hymnal. This hymnal was originally to be organised into two parts, the first being an ecumenical or common part for the various participant denominations (as in *Svenska Psalmboken*, 1986). The option of organising the hymnal in another appropriate manner was also left open.

The history behind this ecumenical process starts earlier. When the Christian Council of Norway (CCN) was established in 1992, one of its first projects was to provide an ecumenical hymnal supplement. This project was abandoned when the Church of Norway was found to be already underway with its own supplement, *Salmer 1997*, a supplement which largely met the guidelines established by the CCN, and was since recommended by the council as appropriate material. This was also continued by *Den Evangelisk-lutherske Frikirke* when its own supplement *Salmer underveis* (2001) was published together with *Salmer 1997*. Furthermore, the CCN's long-term perspective was to establish an ecumenical hymnal project, where the objective was to collect denominational hymnals into

¹¹ Peter BALSLEV-CLAUSEN, *Om det svenske salmebokarbejde*, in: „Hymnologiske meddelelser” (May) 1988, p. 68.

a common database so that they might be worked into common forms. This project was met with a variety of obstacles, amongst other financing, technological issues and unresolved copyright issues.

In 2006, 16 member denominations in the CCN and layperson's organisations within the Church of Norway (primarily those behind the publication *Sangboken*)¹² agreed to consider a common ecumenical canon. This agreement did not involve reordering (as in the Swedish model) but rather placing the relevant hymns according to individual editing policies relevant to each hymnal. Ecumenical hymns were to be clearly marked as such in each publication, for example through the use of an asterisk (*) or (ö) for *ökumenische*. This system was based on the system used in the German Catholic hymnal *Gotteslob* (1975), where hymns are placed according to category, and a symbol in the margin and indexes indicates commonality. 269 texts were listed, selected by a simple majority vote, with additional adjustments made according to reservation requests. The primary goal was to attempt to show that hymnals provide a greater source of commonality than the present-day systems allow.

However, the processes leading to an agreement on textual commonality proved to be too extensive for the time allowed; no attempt was made to investigate tune commonality. Åge Haavik, the primary secretary for the current hymnal commission has stated that the various test examples, which were sent out for evaluation, were met with widely varying reactions; as a result, the process was abandoned in 2007.¹³ The conditions that led to Swedish commonality were not present in Norway at this time and only a few denominations were considering hymnal renewal. P. O. Nisser, one of the primary instigators of the Swedish model, has also stated that the success of the 1986-process in ecumenical hymnals was largely due to the reform and re-evaluation of many hymnals simultaneously; such a process would be unlikely to succeed today.

In future efforts to achieve greater commonality, Haavik has argued that the majority church must lead the way, preparing the course of the cooperation and providing the working tools. In so doing, the following must be prepared:

- Texts must first be edited and accepted by the majority church;
- Texts may then be sent to other denominational committees for evaluation. All changes must be made by ballot against the common model;

¹² *Sangboken Syng for Herren*, Oslo (Lunde Forlag og Bokhandel A/S) 1983. Published by Det norske misjonsselskap, Det norske lutherske Indremisjonsselskep, Det Vestlandske Indremisjonsforbund, Norsk Luthersk Misjonssamband, as well as Den Indre Sjømannsmisjon, Den Norske Israelmisjon, Den norske Santalmisjon, Den Norske Sjømannsmisjon and Norges Samemisjon. Several of these organisations have since amalgamated or changed their titles.

¹³ Åge HAAVIK, Personal e-mail and telephone communication, 23 March 2011. The hymnals then under revision include *Psalmer och Sånger*, *Cecilia* as well as *Den svenska psalmboken*.

- Tune commonality may then be considered. Where there is significant justification, alternative, adjusted and/or supplementary tunes must be considered.

A debate on tune commonality in Norwegian hymnals has not yet been actualised.

5. Tune variants in hymnals

Every one of us will have memories of encountered sung tune variants in travels across the world, perhaps even between denominations in the same city. A list of these tunes is neither necessary nor desirable today. Let it suffice to say that hymn texts evolve according to language use and reform; the same processes occur with tunes. Such texts (with inseparable but not exclusive tunes) as *O God, our help in ages past* (OLD HUNDRETH) *Nun danket allein Gott* (NUN DANKET) (as well as other Genevan Psalter hymns), *O Haupt voll Blut und Wunden* (PASSION CHORALE) *Grosser Gott, wir loben dich* (GROSSER GOTT) and *Ein feste Burg* (EIN FESTE BURG) have a long list of localised variants formed through tradition. A brief perusal of *Evangelisches Gesangbuch für Bayern und Thüringen* (EG-BT) led to the discovery of several tune variants, such as the following:

Herbei, o ihr Gläub'gen

45

1

Her-bei, o ihr Gläub'-gen, fröh-lich tri-um-phan-
 O come, all ye faith-ful, joy-ful and tri-um-
 ret, o kom-met, o kom-met nach Beth-le-hem!
 phant, O come ye, O come ye to Beth-le-hem;
 Se-het das Kind-lein, uns zum Heil ge-bo-ren! O
 come and be-hold him born, the King of an-gels: O
 las-set uns an-be-ten, o las-set uns an-be-ten, o
 come, let us a-dore him, O come, let us a-dore him, O
 las-set uns an-be-ten den Kö-nig!
 come, let us a-dore him, Christ, the Lord.

Example 2. *Herbei, o ihr Gläub'gen*, EG-BT 45.

The tune source here is given as John Reading (?): 1681, 1782.

The first tune is from the corporate section of EG, the second from the local edition for Bayern und Thüringen. Such tune variants provide fascinating insights into transferred traditions. Neither tune corresponds exactly with versions found in most English language hymnals (nor the Nordic version). The descriptive terms *Zersingen* and *Zurechtsingen* indicate that melodic changes to tunes can either destroy or improve the tune. Nevertheless, any possible improvement will be according to current

ü Nun freut euch, ihr Christen

544 Nun freut euch, ihr Chri - sten, sin - ger Ju - bel -
lic - der und kom - met. o kom - met nach
Beth - le - hem. Chri - stus der Hei - land stieg zu
uns her nie - der. Kommt, las - set uns an -
be - ten, kommt, las - set uns an - be - ten, kommt,
las - set uns an - be - ten den Kö - nig, den Herrn.

Example 3. Nun freut euch, ihr Christen, EG-BT 544.

aesthetic-conditional positions. Variants, such as these examples, can help to differentiate between texts as well as show a diversity of sung traditions. Both tune variants should be recognised as being equally valid. In choosing such variants, the relevant church musician must evaluate the competence of local congregations. Cross-referencing in the hymnal should point in both directions and provenance details for both tunes should be provided in the chorale book. I consider the EG-model to be in this regard superior to that of *Sampsalm*.

The reproduction of recommended tune(s) together with a given hymn text is a relatively recent phenomenon. For the same reason, consensus that the hymn is being a coalescence of two art forms dates from the mid 20th century. Reasons for this development may be seen from several angles. The reproduction of tunes in hymnals has a short history, even in the most progressive countries. Even in England, tunes were not published with words until the 20th century. One of the first hymnals to provide tunes for all texts is *A Students' Hymnal* (1923), edited by Sir Walford Davies. In Norway, the first hymnal to include tunes (albeit only selected newer tunes and in some editions) was LR (1926). The current hymnal for the Church of Norway, *Norsk salmebok* (NoS, 1985) marked a radical shift

from its predecessor (*Landstads reviderte salmebok*, LR) in orthography, tune and text relations as well as in its diversification of text and musical styles; in doing so, it has established a strong tradition of tune authorisation. LR was a continuation of a long tradition of Danish-Norwegian hymnals; even the current Danish hymnal, an object of orthographical beauty, is only recently available with tunes.

NoS provides both orthographical art forms (text and music) for each hymn. The Icelandic hymn *Himmelskapar, høyr* (Heavenly creator, listen) by Kolbein Tumason (1208) shows both forms in one striking unity. A metrical version of a Norwegian folk tune from Jæren is used (in unembellished form). Other Norwegian hymnals also use this transcription, as well as other established transcriptions from the Church of Norway.¹⁴ The best-known tune (ROMEDAL) to Petter Dass' *Herre Gud, ditt navn og ære* is another example of established song practice influenced by printed tunes in central hymnals. Identical transcriptions are found across the Nordic region and in the USA (Ev. Lutheran Worship, 2006, no. 730). The publication of tunes with texts assists in establishing a permanent and corporate sung tradition in a denomination. In the case of majority churches such as those in the Nordic region, such associations are often imitated by minority denominations.

833 T. KOLBEIN TUMASON 1208
O. BERNT STUYLEN 1921 M. NORSKE FOLKETONE (JÆREN)

Him - mel - ska - par, høyr bøn frá
den som døyri! Kö - me ná - den
din mild - leg til meg inni!

2 Eg vil be til deg,
du som skapte meg,
eg er trælén din,
du er drøtten mín.

3 Gud, no bed eg deg
at du grøder meg,
hugs meg, Herre mild,
deg eg mest treng till!

4 Du som med di hand
stjerner styra kan,
driv ut kvar ei song
or mi hjarteborg!

5 Herre, hjelp du meg,
mest eg treng til deg
i mi tyngste tid
og i dødens stridi!

6 Jesus, møyar-son,
send ei fager von,
all di hjelp, din fred,
i mitt hjarta ned.

Example 4. *Himmelskapar, høyr*, NoS 833.

The changes effected in NoS fundamentally changed the way in which the hymn has been recognised as a cultural art form in the church. This was a transition from a text printed in an economical way with only a reference to an apposite tune; the absence of the tune reflects its given position as a mere technical support for the text. Tunes had to be learnt by heart, few tunes could be remembered; a corresponding reductionist palette of verse metres was one result.

¹⁴ „Lov Herren“: *Katolsk salmebok*, Oslo (St. Olav Forlag) 2000, no. 581.

6. Texts and tunes: Memory and ritual practice

The increasing importance of the tune in Norwegian hymnals may be seen in the following table.

Table 1. Major Norwegian hymnals and chorale books for the Church of Norway, 1926-2013.

Year	Hymnal	Chorale book	Number of texts/tunes
1926	<i>Landstads revidert salmebok</i> (LR)	<i>Koralbok for Den norske kirke</i> (1926)	886/352
1925	Nynorsk salmebok (NN)	<i>Koralbok for Den norske kirke</i> (1926)	771 (with LR 1154/352)
1947	For use with both LR and NN; not authorised	Per Steenberg's <i>Koralbok</i>	298/297
1973	Salmer 1973 (supplement)	Koralhefte til Salmer 1973	134/137
1985	Norsk salmebok	<i>Norsk koralbok</i> (1986)	866/560
1997	Salmer 1997 (supplement)	<i>Salmer 1997 for orgel & klaver</i> (1997)	171/175
2008	Salmer 2008 (trial material)	<i>Not provided</i>	359/330
2013	Norsk salmebok 2013	<i>Norsk koralbok</i> 2013	Ca. 885/600

Swedish hymnologist Preben Nodermann opined in 1911 that the average congregation would not be able to learn more than 20-25 tunes.¹⁵ This pragmatic view was reflected in many early chorale books such as LR where some tunes were wedded with more than 50 texts. Newer tendencies towards independence are most apparent in Sweden. This is not to say that close associations between tune composers and text writers are a new phenomenon: Luther and Walter, Gerhard and Crüger are inseparable bedfellows.

A marked increase in the proportion of tune and text is first seen in official hymnals in Norway in 1973 through the supplement to LR, *Salmer 1973*. Tune independence and the subsequent role of the tune as a deciding factor in the choice of texts has been from the 1960s one of the most significant hymnological events in the 20th century and an important driving force behind the hymn renaissance. This has manifested itself in a greater variety of compositional variants, and has further influenced text writing through metrical diversity and flexibility. Some tunes have been considered so important that texts have been written to ensure their inclusion. The view that every hymn must have its own tune must be weighed against practical restrictions on their use; in other words, tunes keep texts alive, but only if we can remember them!

¹⁵ Cited in Stig Wernø HOLTER, *Fast følge eller løse forbindelser? Tanker om forholdet mellom tekst og melodi i norsk salmehistorie*, in: „Hymnologiske meddelelser” 32 (2003) September, p. 258.

One might well start with congregational song practices when considering the Mysteries of our Lord. Wesley Milgate wrote in 1982:

Congregations nowadays are very prone to treat the music in worship as a sort of 'background' to other activities, like the sound from their radio and television sets at home, to which no particular attention need be given.¹⁶

This situation seems to be more apparent in wealthy, pluralist and individualistic societies. The worship service is now the only arena for collective hymn singing in Scandinavia; at the same time, church attendance is falling rapidly. How is it then possible to attain active involvement in a church that no longer has a common identity and corporate history, a church where no one seems to know the tunes? Will many fine texts become inaccessible because no one knows the tunes? And how do we remember the music? According to the *Oxford handbook of music psychology*, performance memory may be assimilated through two independent methods. Content-addressable memory (for example, the ability to recite the fourth line of a nursery rhyme without first accessing the first three) is conscious, reliable and explicit. Associative memory chains are unconscious, more implicit (motor-based) and involve procedural knowledge of how to achieve a particular task. In most memory tasks, the participant must smoothly integrate both kinds.¹⁷

Two pedagogical challenges immediately become apparent on considering the way most congregations have traditionally administered and taught hymnody. The first is probably best described as transference by experience or learning by rote. Reflect a moment on the way we ourselves learnt the traditional tunes and songs of our childhood. How many of us have been taught by example, without the use of notated tunes or even texts? This is always the most accurate way of learning a tune, as the human ear is more sensitive than the eye. This information is also stored (over time) as content-addressable memory. In the words of John Bell:

No mother or grandmother required the child on her lap to understand crotchets and quavers, bar lines and tempo markings before learning *Twinkle, twinkle little star*. (...) fifty years later, we will still be able to sing these early songs, although we may well have forgotten the new hymn we sang from printed music last Sunday morning.¹⁸

The second form of learning new tunes is far more complex and is (at first) inherently unreliable. This is the transference of the tune through the printed page with the help of an accompaniment, through eye to ear responses, and ultimately, through associative memory chains. Most new tunes will be learnt in this way.

¹⁶ Wesley MILGATE, *Songs of the people of God*, op. cit., p. 15.

¹⁷ Roger CHAFFIN, Tophier R. LOGAN, Kristen T. BEGOSH, *Performing from memory*, in: *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford (Oxford University Press) 2009, pp. 352-353.

¹⁸ John BELL, *The singing thing too: Enabling congregations to sing*, Chicago (GIA publications inc.) 2007, p. 21.

The use of mechanical and electronic reproduction forms (overhead projectors in the 1960s to 1990s, video projectors since then) in churches to display hymns usually provide only rudimentary information to the worshipper and often distract attention from liturgical actions. No more than one or two verses are shown at a time; the tune is rarely included. This development potentially encourages more variation in melodic and rhythmic forms because worshippers no longer have an objective basis for comparison. It is not an ideal way of learning unknown music as few cues assist even associative memory chains.

7. Notation

The notation of all melodic material is of great importance. In certain cases, the text and tune of a hymn may be considered one entity; both the text and tune are interconnected and inseparable. Such texts include *Media Vita in morte sumus* and *O Lamm Gottes, unschuldig*. Most tunes, however, have been used for a multitude of texts. Text/tune dependence is especially clear in Gregorian chant hymns (not necessary including those within the reformed tradition), popular music styles and ornamented folk tunes. The notation of such material requires careful evaluation to achieve optimal congregational involvement. Typical problems arise in relation to the following:

- How should Gregorian chant be notated if neumes (square notational forms) are considered too complex?
- Should syncopation and dotted-note rhythms be notated?
- Are embellished folk tunes compatible with corporate performance?

The transcription of Gregorian chant is problematic; no modern notation can emulate the flexibility of neumes. However, several hybrid notations exist. Perhaps the most successful of these simple neographical forms is stemless note-heads on 5-line staves. This method avoids metrical pulses inherent in the transcribed forms such as those found in Scandinavian hymnals since the 1970s. In Sweden, Denmark and Norway, committees have preferred such isometrical transcriptions, normally using (at most) two or three note values. This has not, to the best of my knowledge, increased the usage frequency of this material and does little to promote the peculiar aspects of the chant, namely linearity and metrical flexibility. Studies of post-Vatican II chant use have indicated that incremental changes to the chant have been a significant factor in reduced congregational and ministerial participation.¹⁹ Some more recent Norwegian material provides a simplified neographical neumatic-system on four-line staves that is more closely aligned with modern notation and thus easier to read for the inexperienced.

¹⁹ Paul TAYLOR, *The ministerial and congregational singing of the chant: A study of practices and perceptions in the Catholic diocese of Melbourne*, (Unpublished doctoral thesis), Melbourne (Australian Catholic University) 2010, pp. 271-272.

Popular music genres are a common addition to recent hymnals in Scandinavia. Often using syncopated rhythms, such music is typified by text underlay placed after or before primary beats, often sequentially and underpinned by stable four-square accompaniment figures. Two differentiating notational methods are common:

1. The syncopation style is not notated but rather left to the performer;
2. An attempt is made to notate a specific (recorded) version.

The second form often results in complex notation that does not greatly assist either congregation or accompanist. As these songs are aimed specific target groups that already know these works intimately through digital media and are able to emulate specific modes of expression, such problems are usually academic. It is only when these forms are performed by inexperienced musicians and unwitting congregations that issues can arise. Oftentimes, the participatory congregation is silenced, perhaps replaced by a soloist or vocal group.²⁰ It would surely be more practical to provide a simplified tune together with a well-formed accompaniment that would enable this esoteric style to bear common fruits. The following question should be posed: Should each repetition of a musical work be a recreation of past performances or should each repetition be created anew at each performance? Popular styles should be allowed the same degree of performance flexibility expected in all music.

The increasing number of Norwegian folk tunes in our hymnals since 1926 is one gladdening aspect of all 20th century hymnal reforms. The forthcoming hymnal will include nearly 50 folk tunes (ca. 10 for the first time) from Norway, some in complex, ornamented versions. Earlier Norwegian chorale books (since LR, 1926) notated folk tunes in chorale-like forms (isometric), in equal-temperament and simplified both melodically and rhythmically. As earlier mentioned these forms have become well-loved and much used, both because of their remaining characteristic melodic content, and because they are easy to sing; adjustments to these forms were not undertaken at the last chorale book revision. An important form of cultural (even nationalistic) identification in the state church, some have even claimed that these are a parallel to the importance Gregorian chant has for the Catholic Church. Nevertheless, hymnals have perpetuated a form of metrical folk tune transcription that only partially mirrors tradition.

Perhaps this was a reason that the hymnal committee for NoS2013 assumed that the time had come to introduce embellished folk tunes. The transcription of tunes in Norway has varied widely in practice, due both to varying sources (soloists) and transcribing practices. Most Norwegian transcriptions date from the mid to late 19th century. Many transcribers were seemingly unable (or unwilling) to transcribe without clear metering. Peculiarities such as quartertones, conso-

²⁰ Irene BERGHEIM, *Nye toner i salmesangen? – Aspekter ved forslaget til ny norsk salmebok*, in: „Studia Musicologica Norvegica” 35 (2009), pp. 127-128.

nant singing and embellishment on principal notes were usually neglected or ignored.²¹ The reasoning behind this simplification is probably aligned with those given previously in regard to popular styles and syncopation. An example of transcription practice of an embellished tune may be found in *Jesus Kristus er oppfaren* (Jesus Christ is risen).

This tune is well known in Norway (and abroad) through an arrangement for SATB choir and baritone soloist by Edvard Grieg. As a known tune, it is seen as a positive, popular inclusion; as a congregational hymn, it is probably less appropriate for corporate song due to its melodic complexity despite simplification and metrical notation. Some of the problems associated with the performance of complex notated folk tunes have been summarised by Irene Berghheim:²²

- Text and melody must be notated together to ensure correct melisma placement in inconsistent verse metres;
- Dotted rhythms, triplets and melismas create a complex rhythmic pattern that is difficult to recall;
- Such tunes require considerable training and multiple repetitions for successful performance.

The restoration processes of so-called rhythmic tunes in Norway provide an interesting parallel to this discussion. An example of evolutionary restoration, a practice projected by Per Steenberg in his alternative *Koralbok* of 1949 (PSK) is shown in Example 6, where the established isometrical tune has been partially re-

T Hans Thomsson
 M Norsk folketone (Valdres) 65

Example 5. *Jesus Kristus er oppfaren* (H65 in S2008)

²¹ Ibidem, p. 132.

²² Ibidem, p. 134.

stored; Example 7 shows the restored form that is, apart from shorter phrase endings, now a common Nordic version. The then authorised chorale book, *Koralbok for den norske kirke* (KNK) had an isometrical form as its primary alternative.

139b. 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
 No. 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-hypofjonisk

Je - sus, di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - le død tro - ster mig i
 al - le staa - der i all sjels og le - gems nød. Fal - ler no - get ondt mig inn, straks jeg ten - ker
 i mitt sinn på din pi - ne som for - by - der mig å dri - ve skjemt med ly - ter.

Example 6. PSK 139b: *Jesus, dine dype vunder*; partially restored form in PSK © H. Lyche & Co, Drammen, 1947.

139a. 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
 No. 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-hypofjonisk Hagenottenedli, Genæve 1551

Je - sus, di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - le død tro - ster mig i
 al - le staa - der i all sjels og le - gems nød. Fal - ler no - get ondt mig inn, straks jeg ten - ker
 i mitt sinn på din pi - ne som for - by - der mig å dri - ve skjemt med ly - ter.

Example 7. PSK 139a: *Jesus, dine dype vunder*; restored rhythmic form in alternating metre in PSK © H. Lyche & Co, Drammen, 1947.

It has been suggested that the chorale book for NoS 2013 will include an isometric version of this tune. Many congregations have considered the rhythmic form, intended to vitalise congregational song, to be too complex.

Perhaps even more remarkable is the altered form of *EVENTIDE* that was provided as a subsidiary tune (PSK 209), where each phrase was adjusted according to the rhythmic placement of the text underlay, as shown in Example 8. These adjustments were made to provide the tune with what was then known as a ‘pure style’ or chorale-like character then current for idealised ecclesial music. Such adjustments are not helpful to congregational hymnody.

23

209. O bliv hos mig! Nu er det aften-tid. -- Å ver hjå meg, for no er kvelden nær

L. 842 No. 667 W. H. Monk 1861

O bliv hos mig! Nu er det af - ten - tid og mør-ke-t stj - ger dvel, o Her - re
blid! Når an - nen hjælp blir støv og du - ger ei, du hjæl - pe - la - see hjæl - per, bliv hos mig!

Example 8. PSK 209: *O bliv hos mig* (*Abide with me*); W. H. Monk, 1861, rhythmically adjusted by Steenberg © H. Lyche & Co, Drammen, 1947.

8. Summary

From the foregoing account, one may surmise my own ambivalence towards unifying tunes within any context. While there is general consensus that tune and text should be published together and are helpful for encouraging congregational song and supporting its renewal, unification can also reduce the vitality of local traditions. The ideal of one hymnal for a whole country or even churchmanship as a symbol of commonality (albeit often forced) is no longer so relevant today. The transfer of hymn culture must be made from generation to generation in living praxis, not through confines of the printed page. Diverse versions of the same tune across the world permit church cultures to develop and cherish localised forms of hymnody, in themselves a form of corporate Christian identity. There are, after all, no absolute answers to hymnological issues, and no less so in considering transferred traditions and cultures. While unification of text and tune may seem attractive for pedagogical purposes, especially within a language area, it is no

guarantee that this will stimulate congregational song. Well-established and administered church music programs can stimulate hymnody. Language variants and text/tune relations must also influence tune variants.

The notation of popular songs often depends which particular recorded version is preferred by a hymnal committee. Furthermore, the performance of these songs is dependent on how well the style is understood by the accompanist and how freely interpreted it might be by the congregation. Ultimately, every performance of a hymn must be different; the notation of each melody is at best a rough guide. Notation ought to allow for as accurate a rendition of a particular style as possible. Isometric Gregorian chant and simplified folk tune arrangements provide a reductionist understanding for this form of hymnody, even though the motivations for these forms may be well meaning.

Minor tune variations give immediacy and personality to congregational singing and should not be avoided. The use of tunes variants for often-used tunes may even assist in diverting attention from associations with the traditional text coupling. Hymnals can and do impose standardised singing praxis over time (consider again the foursquare transcription of the Norwegian folk tune *Herre Gud, ditt dyre navn*). Printed tunes will always have great authority, but the power of congregations to alter a tune, even regardless of accompaniment form should never be underestimated!

9. Recommendations

- Hymnals should reflect established and practiced tradition, also in newer forms of music, without excluding possibilities of flexible performance. Tune variants should be included if established and must be indicated as such and cross-referenced.
- Provenance details for all tunes should be provided in the chorale book.
- The musical material should be primarily of a character that is suitable for congregational song; in other words, the music should encourage active participation.
- Mechanical and electronic reproduction methods in churches should include both tune and text as well as information on where the hymn is to be found in the hymnal. Viewing media can only supplement the hymnal; it can never replace it.
- Popular song notational practices should allow for flexible performance and, in the case of popular songs associated with a particular artist, should not mirror any specific recording.
- Gregorian chant should be notated in a manner that encourages flexibility and text declamation. Changes to such chant must only be made when ab-

solutely necessary, as incremental changes to this form of congregational song can quickly confuse.

- Embellished tunes should be provided in the chorale book; simplified variants may be made available for congregational use.
- The chorale book should provide harmonisations that reflect each tune's musical and historical character. In addition, a selection of different tune readings, harmonisations and arrangements is desirable, also to provide for various accompanying resources.
- The chorale book should also provide the complete text of each hymn.

References:

- BALSLEV-CLAUSEN Peter, *Om det svenske salmebokarbejde*, in: „Hymnologiske meddelelser” (May) 1988, pp. 66-73.
- BERGHEIM Irene, *Nye toner i Salmesangen? – Aspekter ved forslaget til ny norsk salmebok*, in: „Studia Musicologica Norvegica” 35 (2009), pp. 119-141.
- CAMERON Nigel M. de S., *Dictionary of Scottish church history and theology*, Edinburgh (T & T Clark) 1993.
- CHAFFIN Roger, TOPHER R. Logan, KRISTEN T. Begosh, *Performing from memory*, in: *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford (Oxford University Press) 2009, pp. 352-363.
- BELL John, *The singing thing too: Enabling congregations to sing*, Chicago (GIA publications inc.) 2007.
- DEMARINIS Valerie, *Psychological Function and Consequences of Religious Ritual Experience*, in: „Rit, symbol och verklighet, Tro och tanke” 6 (1994), pp. 11-20.
- HAAVIK Åge, *The quest for a new hymn in the Nordic countries*, in: I.A.H. Bulletin 35/36 (2007-2008), pp. 43-80.
- HAMNES David Scott, *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*, Melbourne (ACU) 2009.
- HOLTER Stig Wernø, „Hellig sang med himmelsk lyd. En studie av norsk kirkesang i endring og vekst med særlig vekt på”. *Koralbok for Den norske kirke*, Bergen (Griegakademiet: Universitet i Bergen) 2003.
- HOLTER Stig Wernø, *Fast følge eller løse forbindelser? Tanker om forholdet mellom tekst og melodi i norsk salmehistorie*, in: „Hymnologiske meddelelser” 32 (2003) September, pp. 257-269.
- JULIAN John (ed.), *A Dictionary of Hymnology*, (2nd edition 1907, reprinted Dover Publications), New York 1957.

- KJÆRGAARD Jørgen, *Salmehåndbog: Del I – Salmehistorie; Del II – Salme-kommentar*, Copenhagen (Det Kgl. Vajsenhus' Forlag) 2002.
- KVAMSØE Arne Dag, *Salmebokdraumer*, in: „Norsk kirkemusikk” 2 (2011), pp. 5-11.
- MAINZER Joseph, *The Gaelic psalm tunes of Ross-shire and the neighbouring counties: The harmony and introductory dissertation*, Edinburgh (John Johnstone) 1944.
- MILGATE Wesley, *Songs of the people of God: A companion to «The Australian Hymn Book» (With One Voice)*, Revised Edition, Sydney (Collins Liturgical Australia) 1985.
- MOBERG Carl-Allan, et. al. (ed.), *Nordisk koralbok*, Oslo (Norsk musikforlag A/S) 1961.
- NISSER Per Olof, *Vår nya psalmbok*, Stockholm (Verbum förlag) 1987.
- RYNNING Paul Emil, *Norsk salmeleksikon*, Oslo (Det norske samlaget) 1967.
- SELANDER Sven Åke, *Varför sjunger folk i kyrkan?* (2001), in: www2.teol.lu.se/nordhymn/pdf/forelasningar/selander2.pdf, accessed 2 July 2011.
- STEENBERG Per, *Koralbok: Melodier til Landstads reviderte salmebok og Nynorsk salmebok*, Drammen (Harald Lyche & Co. Musikkforlag) 1947.
- TAYLOR Paul, *The ministerial and congregational singing of the chant: A study of practices and perceptions in the Catholic diocese of Melbourne*, (Unpublished doctoral thesis), Melbourne (Australian Catholic University) 2010.



Ein gemeinsames Erbe? Aspekte des Einheitslieds und der Kirchenliedmelodie in Skandinavien

In der Vorbereitung dieses Vortrags über die gemeinsame Melodie im Kirchenlied (unified hymnody, *Einheitslied*) in Nordeuropa habe ich mich auf die folgenden Fragen des IAH-Vorstands konzentriert:

- Macht es Sinn, Melodien innerhalb einer Sprachregion zu vereinheitlichen – möglicherweise sogar grenzübergreifend?
- Trägt das zu einer breiteren Aufnahme des Kirchenlieds bei oder bewirkt es das Gegenteil?
- Kann man die Gesangspraxis durch Kirchenlieder vereinheitlichen?
- Ist es für eine gedruckte Melodie möglich, während eines längeren Zeitraums gesungen zu werden, oder entstehen automatisch Variationen durch berechtigtes Singen (*Zurechtsingen*)?
- Ist es möglich (oder gar wünschenswert) Melodievarianten auszumerzen?

Jede Frage kann auf mehrere Weisen beantwortet werden. Meine erste Reaktion war zu untersuchen, ob das Thema betreffende empirische Studien durchgeführt worden waren. Meines Wissens existieren keine relevanten Studien. Das überrascht, da Vereinheitlichung trotz starker nationaler Traditionen kein ungewöhnliches Thema in der Diskussion von ökumenischen Kirchenliedern in unserer Region ist. Die betroffenen Fragen (Punkte?) sind jedoch sehr unterschiedlich und komplex.

Weitere Fragen drängen sich auf:

- Ist eine historische Genauigkeit wichtiger als eine evolutionäre Veränderung?
- Jede mitwirkende Durchführung des Kirchengesangs ist unterschiedlich. Wie wichtig ist eine einheitliche Notation für den Sänger?
- Wie wichtig ist das Verhältnis von Text und Melodie? Können abweichende Versionen einer Melodie zur Assimilierung eines neuen Texts beitragen, zu einer Reduzierung der Assoziationsfähigkeit zu anderen Texten?
- Sind Ökumenismus und Vereinheitlichung eine andere Form von Populär- oder Mittelmässigkeitkultur?
- Führen Text- und Melodievarianten zur Verwirrung der Kirchengemeinde?

Ich habe eine Reihe von Beobachtungen hinsichtlich der Verwendung von Kirchenliedermelodien in skandinavischen Kirchenliedern formuliert, in denen Gemeinsamkeiten und Unterschiede eine wichtige Rolle spielen. Meine Primärquelle sind Kirchenlieder aus Schweden und Norwegen, den zwei gesangsmäßig fortschrittlich(st?)en Ländern Nordeuropas. Auf diese Weise möchte ich versuchen, einige der oben genannten Fragen beantworten. Zusätzlich werde ich eine Übersicht über die ökumenischen Gesangspublikationen Nordeuropas inklusive des wichtigen gemeinsamen Gesangsbuchs *Nordisches Choralbuch (Nordisk koralbok, Uppsala, 1961)* präsentieren.

1. Warum singen? Der Kirchengesang in der heutigen Kirche

Die Idee eines gemeinsamen Bestandes an melodischem und literarischem Material bei Kirchenliedern ist nicht neu. Im 20. Jahrhundert ist eine Vielzahl von Wegen, um die Gemeinsamkeit der Kirchenlieder zu erreichen, untersucht worden. Mit bezug auf - in erster Linie - Textformen beinhaltet dies ökumenische Kirchenlieder, regionale Choralbücher und Kirchenlieder mit gemeinsamen Material. Das in Nordeuropa von ihnen bekannteste ist das *Schwedische Gesangsbuch (Svenska Psalmbok, 1986)*. Eine andere bedeutende Veröffentlichung ist das norwegische *Das Gesangbuch (Sangboken)* und dessen Melodiebuch *Das Melodiebuch (Melodiboken)* von 1954, die von verschiedenen Laienorganisationen innerhalb der norwegischen Kirche veröffentlicht wurden. Das bevorstehende norwegische Gesangbuch *Norwegisches Gesangbuch 2013 (Norsk salmebok 2013, NoS 2013)* wird auch stark von ökumenischen Strömungen beeinflusst. International gehören *Das australische Gesangbuch (The Australian hymn book - With one voice)*, 1979, und sein Nachfolger *Gemeinsam im Lied (Together in song)*, 1999, zu den wichtigen ökumenischen Gesangsbüchern. Viele andere wurden auch in Deutschland, Kanada und den Niederlanden zwischen 1950 und 1980, dem Goldenen Zeitalter des Ökumenismus¹, veröffentlicht. Das *Evangelische Kirchengesangbuch* nimmt natürlich eine Vorreiterrolle innerhalb des Felds ein.

Gesangbücher dokumentieren vorherrschende Trends innerhalb einer gegebenen Kultur; sie spiegeln wie Kirchenorgeln ihre eigene Zeit wider.¹ Jede neue Ausgabe beansprucht eine beachtliche Zeit sowohl in bezug auf Auswahl, Herausgabe und Produktion. Diese Periode (acht Jahre für die gegenwärtige Neubearbeitung; 28 Jahre für das vorherige Gesangbuch, das wiederum eine Reifezeit von über 60 Jahren hatte) wird weltweit kürzer; es scheint sich um einen Trend zu handeln, der von unserer eigenen unbesonnenen, sich rasch erneuernden Gesellschaft beeinflusst wird, die von einem unstillbaren Hunger nach dem Uner-

¹ Kerala Johnson SNYDER, (Hrsg.), *The organ as a mirror of its time: North European reflections 1610-2000*, New York (Oxford University Press) 2002.

reichbaren: dem perfekten Augenblick (ohne Rücksicht auf die Kosten) getrieben wird. Die Kosten sind der Verlust eines gemeinschaftlichen Verständnis‘ von kultureller Identität und Geschichte.

Gleichzeitig ermöglicht die rasche Produktionsfluktuation von Kirchenliedern die Aufnahme von weniger erprobten Werken. Trotz des schnellen Austauschtempos haben viele dieser Werke eine so kurze Lebensdauer, dass sie manchmal schon vor der Veröffentlichung (oder sogar aufgrund der Veröffentlichung) unmodern sind. Es gibt unterschiedlich Methoden, um Werke mit einer geplanten kurzen Lebenszyklus zu veröffentlichen; ich möchte behaupten, dass das gedruckte Gesangbuch nicht ideal für diese Zwecke ist.

Der Bedarf an neuen Gesangbüchern ist normalerweise ein Streitpunkt in jedem Revisionsprozess; Erneuerung ist andererseits für die ganze Kirche zu allen Zeiten wichtig. In Norwegen scheint liturgische und gesangliche Erneuerung nicht vereinbar mit der modernen, passiven norwegischen Gemeinde, die sich nicht religiös bekennen oder aktiv an irgendeinem Teil der Liturgie teilnehmen will, zu sein. Gleichzeitig tritt ein Reichtum an liturgischen Möglichkeiten hervor. Ein wichtiges Prinzip der aktuellen norwegischen liturgischen Reform (2005-2013) zeigt sich darin, dass keine Pfarrei oder Gemeinde gezwungen wird, ihre Liturgien, Textlesungen oder musikalischen Traditionen zu ändern, es sei denn, der Gemeinderat beschließt es. Alles bisher veröffentlichte und zugelassene Material steht jetzt zur Wahl bereit, und bisherige Beschränkungen in bezug auf Kirchenliedern aus anderen Quellen (die bis heute übliche Praxis lässt maximal zwei nicht-zugelassene Lieder pro Gottesdienst zu) wurden aufgehoben. Ein negativer Aspekt dieser Entwicklung findet seinen Ausdruck in der Möglichkeit der Vernachlässigung der ökumenischen Tradition, die zumindest zu sehr unterschiedlichen Praktiken innerhalb des Landes, möglicherweise sogar zum Entstehen von dysfunktionalen und esoterischen Gottesdienstformen, die weder verständlich noch relevant für Unbeteiligte und Außenstehende sind, führt. Joseph Gelineau meinte einst, dass das Singen in der Gemeinde die wichtigste Form der Religionsausübung der christlichen Glaubensgemeinschaft mit Ausnahme der Eucharistie ist. Die aktive Teilnahme, sicherlich einer der wichtigsten Punkte der liturgischen Erneuerungsbewegung, verlangt eine internalisierte Kenntnis des Objekts der Teilnahme aus eigener Erfahrung. Solche Forderungen werden durch Wiederholungen über einen Zeitraum unterstützt. Die gemeinsame Kenntnis einer Grundmenge an Melodien und Texten unterstützt dann die Assimilierung neuen Materials.

Die passive Teilnahme führt nicht nur zu einem Verlust von kulturellem Kapital, sondern stellt möglicherweise auch ein Gesundheitsrisiko dar. Studien von Valerie DeMarinis haben gezeigt, dass das Singen von rituellen Liedern ein natürlicher Teil der menschlichen Persönlichkeit ist. Gemeinsame Rituale sind ein

wichtiger Bestandteil der psychischen Gesundheit aller Menschen.² Gemäß DeMarinis sind rituellen Praktiken:

- ein unerlässlicher Bestandteil menschlicher Kommunikation und Interaktion;
- ein Teil des Erlebens des menschlichen Lebenszyklus⁴;
- ein Rollenspieler im Entwicklungsprozess der interpsychischen und psychosozialen Anpassung.

Außerdem:

- involviert das Singen von rituellen Liedern die gesamte Person und
- beeinflusst das menschliche Gedächtnis.

Das rituelle Lied muss in seinem und durch seinen kulturellen Kontext verstanden werden. Der Verlust von Zugang zu ritueller Aktivität und zu den Quellen von rituellem Gedächtnis kann zu lang anhaltenden und oft fehldiagnostizierten Symptomen für psychologische Dysfunktion führen.³ Das gemeinschaftliche Singen von Kirchenliedern ist ohne Zweifel von großem Wert für die Menschheit, was sich oft besonders deutlich in Zeiten des emotionalen Leidens zeigt. Das Singen beschäftigt den Sänger auf vielen unterschiedlichen Ebenen und ruft viele Arten von Erinnerungen hervor. Damit dies passieren kann, muss jedoch das Kirchenlied (oder jede andere Form gemeinschaftlichen Musizierens) mit dem kulturellen Kontext des Alltagslebens verbunden sein. Es gibt Möglichkeiten für weitere Studien, die untersuchen, wie das Hören von Musik die menschliche Psyche miteinbezieht und bereichert und wie sie die Rolle im Entwicklungsprozess der interpsychischen und psychosozialen Anpassung veranschaulichen können.

Es gibt drei Gründe, warum das gemeinschaftliche Singen entscheidend für die christliche Religionsausübung ist. Gemäß des australischen Hymnologen Wesley Milgate⁴ ist der erste vielleicht offensichtlich: Christus selbst hat sich am Singen von Kirchenliedern beteiligt, und der Psalter war fest integriert in die Anbetung der frühen Kirche. Der Psalter ist der Hymnensammlung des Zweiten Tempels des 6. vorchristlichen Jahrhunderts und wie die meisten Gesangbücher eine Zusammenstellung von verschiedenen Personen und Ausgaben; mit anderen Worten die Arbeit eines Ausschusses! Gleichzeitig ist es auch offensichtlich, dass Kirchenlieder (sehr ähnlich geformt wie biblische Psalmen und Lobgesänge) auch vom Volk gesungen wurden. Der zweite Grund bezieht sich auf die Ausbreitung des Glaubens und wie eine bestimmte theologische Tradition deren Wichtigkeit versteht und auffasst. Dieser Grund ist mit dem dritten verwandt, der sich

² Valerie DEMARINIS, *Psychological Function and Consequences of Religious Ritual Experience*, in: „Rit, symbol och verklighet, Tro och tanke“ 6 (1994), S. 11-20.

³ Sven Åke SELANDER, *Varför sjunger folk i kyrkan?* (2001), www2.teol.lu.se/nordhymn/pdf/forelasningar/selander2.pdf, abgerufen am 2. Juli 2011.

⁴ Wesley MILGATE, *Songs of the people of God: A companion to The Australian Hymn Book (With One Voice)*, Revised Edition, SydneyCollins Liturgical (Australia) 1985, S. 1-2.

auf das Verhältnis zwischen dem physisch aktiven Kirchengänger und Gott bezieht. Alle Gesellschaften haben Formen der gemeinsamen Anbetung zum Ausdruck gebracht; Singen ist die wahrscheinlich kohärenteste und effektivste von ihnen, in der viele Arten von religiöser Gemeinschaft erfahren und ausgedrückt werden kann.⁵

Dies führt uns zu einer Schlüsselfrage: Wie wichtig ist es für moderne Gemeinden, aus der gleichen Quelle zu singen, die gleiche Melodie zu singen? Lassen Sie uns zunächst zurückschauen (zeitliche gesehen für einige; für andere eine lebendige Tradition) auf eine andere Form von Gemeindegesang: die multi-heterophonische Psaltergesang-Tradition in Schottland.

Rasante Entwicklungen in der Tonkunst und im theologischen Verständnis in der frühchristlichen Kirche bis Ende des Mittelalters führten zu extravaganten musikalischen Bräuchen, die weit entfernt vom Volk waren. Die Folge war eine Reihe von Reformen! Jene, die zum Ausschluss von allen nicht-biblischen Texten - z.B. durch das Konzil von Laodicea (360-381) und durch Johannes Calvin (1509-1564) – waren die vielleicht drastischsten und drakonischsten. Natürlich hatte sogar die calvinistische Tradition ihre eigenen Extravaganzen, obwohl die dahinterstehende philosophische Argumentation durch theologische Argumente gefärbt wurde. Das folgende Beispiel für die Extravaganz in musikalischer Form und Inhalt in der calvinistischen Tradition liefert uns ein angemessenes Gegengewicht zu polyphonen und instrumentalen Praktiken in Mitteleuropa zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert.

Das gälische Gesangbuch der Isle of Lewis ist eine multi-heterophone Gesangstradition von Psaltertexten in Mundart, die mit calvinistischer Individualität und Unmittelbarkeit des Ausdrucks kombiniert werden. Gut 50 gälische Psalmen-Texte stammen aus dem Jahr 1658; der vollständige Psalter wurde 1694 veröffentlicht.⁶ Ein Vorsänger führt die Gemeinden an, die bis zu ungefähr 23 schottische Psalter-Melodien (die Quellen weichen voneinander ab) verwenden. Der Vorsänger gibt den Text gemäß der lokalen Tradition vor (Text und Melodie werden spontan gewählt und werden nie vorher bekannt gegeben) und verwendet normalerweise Ornamente, einen großen Ambitus, lange Pausen und lange melismatische Passagen. Die Gemeinde wiederholt dann jede Zeile einzeln als Antwort und verwendet dabei individuelle Verzierungen und Ausschmückungen. Normalerweise werden nur zwei bis drei Strophen gesungen. Einige der Ausschmückungen werden gleichzeitig gesungen, während andere Varianten individuell improvisiert und platziert werden. Wahrscheinlich ist das Pfeifen im Pibroch Stil der freien Dudelsack-Ornamentierung ein wesentlicher Einfluss. Von einer im großen und ganzen

⁵ Wesley MILGATE, *Songs of the people of God*, op. cit., S. 2.

⁶ Nigel M. de S. CAMERON, *Dictionary of Scottish church history and theology*, Edinburgh (T & T Clark) 1993, S. 683.

hexatonalen Tonalstruktur umgeben, zeigen die Varianten hier ein Bewußtsein für die kompositorische Gesamtheit, werden individuell improvisiert und dem Augenblick entsprechend gesungen. Die gesamte Gruppe antwortet auf Wellen von emotionalen Ausdrücken, die wiederum zu dramatisch-heftigen crescendi führen - insbesondere, wenn sie mit Varianten in hoher Gesangslage zusammenfallen. Selten ist es möglich, die gesamte Form der Melodie zu erkennen. Der freie Ausdruck des Stils kombiniert individuelle und kollektive Gedankenprozesse in Hinblick auf Ornamente, Tempo und Puls. Transkriptionsversuche haben sich als wenig fruchtbar erwiesen.⁷ Das Gesangserlebnis ist intensiv, persönlich, miteinbeziehend, sehr gottergeben und in hohem Grade geprobt, fordert regelmäßige Wiederholung und empirisches Lernen. Der Kirchenbesuch auf der Isle of Lewis verbleibt tief verwurzelt in der Kultur. Der einzige Zeitpunkt, an dem der Verkehr in Stornaway still steht, ist am Sonntagmorgen um 10.20 Uhr!

2. Das Nordische Choralbuch (*Nordisk Koralbok*, NK)

1954 wurde während eines Treffens skandinavischer Musikwissenschaftler und Hymnologen in Uppsala konstatiert, dass die sehr unterschiedliche Choralmelodie-Notationspraxis in der Region Verwirrung bei der Teilnahme an grenzübergreifenden Zeremonien stiftete. Folgende Übereinkunft wurde erreicht: Dass es an der Zeit wäre, eine gemeinsame Grundlage für die Durchführung von Choralmelodien innerhalb Nordeuropas zu schaffen. Ein zehn Personen großer Ausschuss unter der Führung von Carl-Allan Moberg (1896-1979) wählte ein zentrales Repertoire lutherischer Choräle jeden skandinavischen Landes (mit der Ausnahme von Island) aus. Der Hauptimpuls ging von Dänemark aus, wo in den frühen 1950ern eine bedeutende und umfassende Choralbuch-Überarbeitung vollendet worden war (*Das Dänische Choralbuch*, *Den Danske Koralbok*, DDK, 1954); dieses Material stellte die Grundlage für NK dar. Frühere deutsche Praktiken, nicht zuletzt das *Evangelische Kirchengesangbuch* (1950), übten auch Einfluss auf diesen Prozess aus. Ich möchte bemerken, dass zu diesem Zeitpunkt keines der skandinavischen Länder eine vollständige Auswahl von Melodien in ihren Gesangbüchern anbot.

98 Choräle wurden berücksichtigt, von denen 28 zu Choraltexen von Martin Luther gesetzt waren. Die Choräle wurden in vierstimmigen Harmonien ohne Notenlinien notiert, so dass Probleme mit unterschiedlichem unterliegendem Text gelöst werden konnten. In manchen Fällen wurden zwei Versionen einer Phrase

⁷ Verschiedene Wissenschaftler haben Transkriptionsversuche unternommen. Einige der umfangreicheren Beispiele lassen sich in Joseph MAINZER'S Artikel, *The Gaelic psalm tunes of Ross-shire and the neighbouring counties: The harmony and introductory dissertation*, Edinburgh (John Johnstone) 1944, finden.

oder eines Chorals notiert, so dass unterschiedliche Sprachmuster angepasst werden konnten. NK weist viel gemeinsames Quellmaterial aus DDK auf, welches wiederum stark von den Ideen von Thomas Laub (1852-1927) beeinflusst wurde. DDK wurde wiederum die Hauptquelle für 78 Ausführungen, die im heute gebrauchten norwegischen Choralbuch *Norsk Koralbok* (1985) verwendet wurden. Das hauptsächliche Problem NKs liegt in der Behandlung von melodischen/rhythmischen Formen. Nur wenige Choräle erwiesen sich als komplett identisch in der Region. Abweichungen wurden in allen Gebieten und in unterschiedlichem Grad gefunden, von relativ Unbedeutendem: Durchgangsnoten, punktierten Rhythmen und anderen relativ sanften Abweichungen bis hin zu radikalen melodischen und rhythmischen Unterschieden reichend.⁸ Die Bearbeitungsprinzipien können für alle Choräle so zusammengefasst werden:

1. Ein Gemisch aus den frühesten bekannten Formen (Originalformen) und der Form, in der der einzelne Choral in jeder nationalen Tradition zuerst gefunden worden war, wurde erstellt (historisches Modell);
2. Gemeinsame nordische Choraltraditionen wurden Originalformen hervorgezogen (utilitaristisches Modell);
3. Vergleiche zu Traditionen in anderen Ländern wie z.B. Deutschland wurden angestellt (ökumenisches Modell).

Jeder Choral ist mit einem Kommentar versehen, der den Grad der Übereinstimmung mit dem EKG beschreibt. Diese historischen, pragmatischen/utilitaristischen und ökumenischen Gründe wurden gegenüber ästhetischen Qualitäten und der Eignung jedes Chorals zum Gesang in der Gemeinde abgewogen. Das folgende Beispiel wird einige der Sprach- und Übertragungstraditionsprobleme illustrieren, die die Herausgeber des NK zu lösen versuchten.

Das Beispiel muss mit der aktuellen ökumenischen Version (1973) im EKG 190 verglichen werden. Während der nordischen Choralwiederherstellungsentwicklung bestätigte NK die Wichtigkeit von historisch angemessenen melodischen, rhythmischen und Harmonisierungsverfahren gegenüber nordeuropäischen Kirchenliedausschüssen und beeinflusste die melodische Gestaltung vieler Lieder in sowohl Schweden als auch Norwegen bis in die 1980er Jahre. Während seine Herausgeber hofften, weitere nordeuropäische Choralbücher zu beeinflussen, hat die Veröffentlichung einen weitaus geringeren Stellenwert als zum Beispiel das DDK gehabt. NK ist ein Choralbuch, das auf vergleichenden, qualitativen und subjektiven Kriterien beruht; deshalb ist es vielleicht wenig überraschend, dass seine Bedeutung als wissenschaftliche Quelle oder Aufführungsquelle minimal gewesen ist.

⁸ Carl-Allan MOBERG (Hrsg., u. a.), *Nordisk koralbok*, Oslo (Norsk musikforlag A/S) 1961, S. 4.

49 A

Sv. hs. 1541 / (Erfurt 1542) / Thomsson 1569
(nordtysk tradition)

x) Buen kun for finsk text.

49 B

Norsk version.

Erfurt 1542 (sydtysk tradition)

Dansk

O du Guds Lam uskyldig,
for os på korset slaget!
Din Fader var du lydig,
ihvor du var foragtet.
Al synd har du borttaget,
vi ellers var fortabte.
Förbarma dig over os, o Jesus!

DES 174

Norsk

O Guds Lam uskyldig
På korset ihjelstaget,
Inntil døden lydig.
Hvor ille du var plaget!
For vår skyld var du såret,
Har verdens synder båret.
Miskun deg over oss, o Jesus!

LR 705

Svensk

Guds rens Lamm, oskyldig
på korset för oss slaktad,
alltid befunnen lålig,
chur du var föraktad,
vår synd du haver dragit
och dödens makt nedslagit.
Förbarma dig över oss, o Jesu!

Sv. 84

Finsk - svensk

Guds rens Lamm, oskyldig
på korset för oss slaktad,
alltid befunnen lålig,
Iastän du var föraktad!
Vår synd på dig du lagit,
död, helvete nedlagit.
Förbarma dig, o Jesu Kristie!

Fi-sv. 52

Finsk

Oi Jumalan Karissa,
pinnattu ristin päälle!
Armahda meitä tahdosi,
vaikke' soikim piikkaa täällä.
Synimme sinä kannoit,
elämän meille annoit.
Armahda meitä, Jeesus!

Svk. 55

3. *Den svenska psalmboken* und die ökumenischen schwedischen Gesangsbücher

Der ökumenische Teil (325 Kirchenlieder) der meisten schwedischen Gesangsbücher seit 1986 stellt die Grundlage jeder Sammlung der Mitgliederkirchen dar und enthält identische Texte und Melodien, was sie einzigartig in ihrer Bandbreite und Struktur macht. Dieser Prozess wurde durch *Sampsalm*, eine ökumenische Gruppe von 15 Mitgliederkirchen, Gesellschaften und Organisationen, die 1978 gegründet wurde, gestartet. Die Breite des repräsentierten Kirchenhandwerks ist und bleibt einzigartig, das Ergebnis ist das möglicherweise umfassendste, einheitliche und am breitesten gefächerte ökumenische Gesangbuch.⁹ Vier unterschiedliche Gesangbuchvorschläge wurden in Betracht gezogen:

1. Ein gemeinsames oder Kerngesangsbuch mit konfessionellen und organisatorischen Ergänzungen;
2. Ein separates ökumenisches Gesangsbuch, das zusätzlich zu jedem konfessionellen/organisatorischen Gesangbuch verwendet wird;
3. Ein vollständiges gemeinsames Gesangbuch für alle Konfessionen/Organisationen;
4. Ein gemeinsames Gesangbuch für einige Konfessionen und Organisationen.

Der erste Vorschlag wurde gewählt, weil er am realistischsten erschien. Zwischen 300 und 500 Kirchenlieder wurden während der Auswahl des gemeinsamen Materials in Betracht gezogen. 1978 hatten die Mitgliederkonfessionen nur 10 Kirchenlieder gemein. Viele Kirchenlieder, insbesondere die aus neueren Sammlungen, waren in mehreren Kirchen verbreitet. Andererseits traten textliche und melodische Unterschiede hervor. Bei der Auswahl der Kirchenlieder waren die Mitgliederkirchen sehr großzügig zueinander. Einige theologische Probleme wurden nicht gelöst: Taufkirchenlieder wurden ohne Ausnahme in den konfessionellen Teilen jeden Gesangsbuch platziert.¹⁰

Der Grad der Übereinstimmung, der in bezug auf die melodiose Einheit im schwedischen Gesangbuchprojekt von 1986 erreicht wurde, kann schlicht und ergreifend als sensationell bezeichnet werden.¹¹ Die Melodien, die im ersten Teil gefunden werden, sind identisch mit denen in den konfessionellen Teilen, obwohl sich einige der vorgeschlagenen Gitarrenakkorde sehr unterscheiden! Die Redigierungs-

⁹ Zusätzlich zur Kirche von Schweden waren die folgenden Gruppen repräsentiert: *Adventist samsfundet*, *Evangeliska fosterlandsstiftelsen*, *Fribaptistsamsfundet*, *Frälsningsarmén*, *Helgelseförbundet*, *Katolska kyrkan i Sverige*, *Metodistkyrkan i Sverige*, *Pingsrörelsen*, *Svenska Alliansmissionen*, *Svenska Baptistsamsfundet*, *Svenska frälsningsarmén*, *Svenska missionsförbundet* and *Örebromissionen*.

¹⁰ Per Olof NISSER, *En ekumenisk psalmbok*, in: Per Olof Nisser, *Vår nya psalmbok*, Stockholm (Verbum förlag) 1987, S. 158.

¹¹ Peter BALSLEV-CLAUSEN, *Om det svenske salmebokarbejde*, in: „*Hymnologiske meddelelser*“ (Mai) 1988, S. 68.

prinzipien des Ausschusses bezogen sich größtenteils darauf, als wie singbar eine Melodie angesehen wurde; um dieses lobenswerte Ziel zu erreichen, wurden rhythmische melodiöse Veränderungen, neue Takteinteilungen und Taktwechsel in vielen Melodien verwendet. Keiner der Beschlüsse im Redigierungsprozess wurde spezifiziert. *Sampsalm* war ein gemeinsames Projekt mit der übergreifenden Absicht, bei der Herstellung eines gemeinsamen Kerngesangsbuch mitzuwirken. Das Timing des Projekts war ideal: Zu jenem Zeitpunkt erwogen mehrere Kirchen neue Gesangsbücher, und mehrere wichtige ökumenische Pendant inklusive dem oben erwähnten *The Australian Hymn Book* (1979) existierten. Die Bedeutung des schwedischen Modells muss noch dokumentiert werden, und unglücklicherweise existieren keine Studien, in denen der schwedische Kirchengesang mit z.B. der dänische Tradition, in der Melodien nicht in Gesangsbüchern veröffentlicht werden, verglichen wird. Jedoch ist es unwahrscheinlich, dass dieses Modell bei zukünftigen schwedischen Gesangsbüchern fortgesetzt wird. Zum Beispiel hat das in Kürze erscheinende schwedische katholische Gesangsbuch eine unabhängige Struktur, und das textliche und melodiöse Material entspricht nicht mehr dem *Sampsalm*-Modell.

4. *Norsk salmebok 2013*

Der Kirchenausschuss der Kirche von Norwegen untersuchte die Möglichkeiten zur Zusammenarbeit mit Schwesterkirchen für die Entwicklung gemeinsamer Formen für bestimmte Texte und Melodien während der Veröffentlichungsvorbereitungen des neuen Gesangsbuchs. Dieses Gesangsbuch sollte ursprünglich in zwei Teilen veröffentlicht werden, der erste als ein ökumenischer oder gemeinsamer Teil für die verschiedenen teilnehmenden Konfessionen (wie beim *Svenska Psalmboken*, 1986). Die Möglichkeit, das Gesangsbuch in einer anderen passenden Form zu strukturieren, wurde auch offen gelassen.

Die Hintergrundgeschichte dieses ökumenischen Projekts fängt früher an. Als der Christliche Ausschuss Norwegens (CCN) 1992 etabliert wurde, war eines seiner ersten Projekte, eine ökumenische Gesangsbuchsergänzung zu erstellen. Dieses Projekt wurde aufgegeben, als man herausfand, dass die Kirche von Norwegen bereits an ihrer eigenen Ergänzung *Salmer 1997*, die größtenteils den Richtlinien des CCN entsprach und deshalb vom Ausschuss als angemessenes Material empfohlen wurde, arbeitete. Dies wurde auch von *Den Evangelisk-lutherske Frikirke* fortgesetzt, als sie ihre eigene Ergänzung *Salmer underveis* (2001) zusammen mit *Salmer 1997* herausgab. Außerdem wollte der CCN längerfristig ein ökumenisches Gesangsbuchprojekt etablieren, dessen Ziel es war, konfessionelle Kirchenlieder zu einer gemeinsamen Datenbank zu sammeln, so dass man gemeinsame Formen ausarbeiten könne. Dieses Projekt hatte mit einer Reihe von Schwierigkeiten wie die Finanzierung, technologischen Problemen und ungelösten Copyrightfragen zu kämpfen.

2006 einigten sich 16 Mitgliederkonfessionen im CCN und Laienorganisationen innerhalb der Kirche von Norwegen (in erster Linie die, die für die Veröffentlichung des *Sangboken* verantwortlich waren)¹² darauf, einen gemeinsamen ökumenischen Kanon in Betracht zu ziehen. Diese Absprache beinhaltete nicht eine Neuordnung (wie im schwedischen Modell), sondern eher die Platzierung relevanten Kirchenliedmaterials gemäß den individuellen Redigierungsrichtlinien, die für jedes Gesangsbuch galten. Ökumenische Kirchenlieder sollten deutlich in jeder Veröffentlichung z.B. durch den Gebrauch des Asterix (*) oder (ö) für ökumenische markiert werden. Dieses System hatte seinen Ursprung im deutschen katholischen Gesangsbuch *Gotteslob* (1975), wo die Kirchenlieder gemäß einer Kategorie platziert waren und das Symbol am Rand und der Index die Gemeinsamkeit anzeigten. 269 Texte, die durch einen einfachen Mehrheitsbeschluss ausgewählt worden waren, wurden aufgeführt und mit zusätzlichen Änderungen, die aufgrund von Vorbehaltswünschen gemacht wurden, versehen. Das Hauptziel war zu zeigen, dass Gesangsbücher eine größere Quelle an Gemeinsamkeit darstellen, als es die gegenwärtigen Systeme erlauben.

Die Prozesse, die zu einer Übereinkunft über textliche Gemeinsamkeit führten, erwiesen sich jedoch als zu aufwendig in Anbetracht der eingeräumten Zeit; es wurde kein Versuch unternommen, die melodiosen Gemeinsamkeiten zu untersuchen. Åge Haavik, der 1. Vorsitzende des aktuellen Gesangbuchausschusses, hat erklärt, dass den unterschiedlichen Testbeispielen, die zur Bewertung versendet wurden, mit sehr variierenden Reaktionen begegnet wurde; deswegen wurde der Prozess 2007 aufgegeben.¹³ Die Bedingungen, die zur schwedischen Gemeinsamkeit geführt hatten, herrschten nicht zu diesem Zeitpunkt in Norwegen vor, und nur wenige Konfessionen zogen eine Erneuerung des Gesangbuchs in Betracht. P.O.Nisser, einer der Hauptinitiatoren des schwedischen Modells, hat auch erklärt, dass der Erfolg des 1986er Prozesses der ökumenischen Gesangsbücher größtenteils bedingt wurde durch die gleichzeitige Reform und Neubewertung vieler Gesangsbücher; es ist unwahrscheinlich, dass ein solcher Prozess heutzutage Erfolg hätte. Haavik argumentiert, dass bei zukünftigen Bemühungen, größere Gemeinsamkeit zu erreichen, die Mehrheitskirche den Prozess anführen, den Ablauf der Zusammenarbeit vorbereiten und die notwendigen Werkzeuge zur Verfügung stellen muss. Dabei muss das folgende vorbereitet werden:

¹² *Sangboken Syng for Herren*, Oslo (Lunde Forlag og Bokhandel AS) 1983. Veröffentlicht von Det norske misjonsselskap, Det norske lutherske Indremisjonsselskap, Det Vestlandske Indremisjonsforbund, Norsk Luthersk Misjonssamband, sowie Den Indre Sjømannsmisjon, Den Norske Israelmisjon, Den norske Santalmisjon, Den Norske Sjømannsmisjon and Norges Samemisjon. Mehrere dieser Organisationen haben sich seitdem zusammengeschlossen oder ihre Namen geändert.

¹³ Åge HAAVIK, persönliche E-Mail- und Telefonkommunikation, 23. März 2011. Die Gesangsbücher, die unter Bearbeitung waren, waren u.a. *Psalmer och Sångar*, *Cecilia* sowie *Den svenska psalmboken*.

- Texte müssen zunächst redigiert und von der Mehrheitskirche akzeptiert werden;
- Die Texte können dann an die anderen konfessionellen Kirchen zwecks Beurteilung versendet werden. Alle Veränderungen müssen dann per Abstimmung gegenüber dem gemeinsamen Modell vorgenommen werden;
- Danach kann die melodiöse Gemeinsamkeit bedacht werden. Dort, wo es eine gewichtige Begründung gibt, können alternative, veränderte oder zusätzliche Melodien in Betracht gezogen werden.

Eine Debatte hinsichtlich der melodiösen Gemeinsamkeit norwegischer Kirchenlieder ist bisher nicht realisiert worden.

5. Melodiöse Varianten in Gesangsbüchern

Jeder von uns wird Erinnerungen an Begegnungen mit Melodievarianten während internationaler Reisen haben, vielleicht sogar zwischen zwei Konfessionen in derselben Stadt. Heute ist eine Liste solcher Melodien weder notwendig noch wünschenswert. Es ist ausreichend zu sagen, dass sich Texte von Kirchenliedern gemäß Sprachgebrauch und –reformen entwickeln; der gleiche Prozess geschieht in bezug auf Melodien. Solche Texte (mit unzertrennbaren, aber nicht exklusiven Melodien) wie *O God, our help in ages past* (Old Hundreth), *Nun danket allein Gott* (Nun Danket) (sowie andre Genfer Psalter Kirchenlieder), *O Haupt voll Blut und Wunden* (Passion Chorale), *Großer Gott, wir loben dich* (Grosser Gott) und *Ein feste Burg* (Ein Feste Burg) haben eine lange Liste von durch Traditionen geformten lokalen Varianten. Eine kurze Durchsicht des *Evangelisches Gesangbuch für Bayern und Thüringen* (EG-BT) führte zur Entdeckung verschiedener Melodievarianten wie z.B. der folgenden:

Herbei, o ihr Gläub'gen

45

Her- bei, o ihr Gläub'-gen, früh-lich tri-um- phie - 1
 O come, all ye faith-ful, joy-ful and tri-um -
 ret, o kom-met, o kom-met nach Beth- le- hem!
 phant, O come ye, O come ye to Beth- le- hem;
 Se- het das Kind-lein, uns zum Heil ge- ho- ren!
 come and be- hold him, the King of an- gels: O
 las- set uns an- be- ten, o las- set uns an- be- ten, o
 come, let us a- dore him, O come, let us a- dore him, O
 las- set uns an- be- ten den Kö- nig!
 come, let us a- dore him, Christ, the Lord.

Example 2. *Herbei, o ihr Gläub'gen*, EG-BT 45.

Die Melodiequelle wird mit John Reading (?) angegeben: 1681, 1782.

Die erste Version stammt aus dem gemeinsamen Teil des EG, die zweite aus der lokalen Ausgabe für Bayern und Thüringen. Solche Melodievarianten liefern uns faszinierende Einblicke in überlieferte Traditionen. Keine der Melodien entspricht genau den Versionen, die man in den meisten englischsprachigen Gesangsbüchern findet (noch die skandinavische Version). Die beschreibenden Bezeichnungen *Zersingen* und *Zurechtsingen* weisen darauf hin, dass Melodieveränderungen

die Melodie sowohl zerstören als auch verbessern können. Trotzdem folgt jede mögliche Verbesserung den geläufigen ästhetisch-bedingten Positionen. Varianten wie diese können uns sowohl helfen, zwischen Texten zu unterscheiden als auch die Vielfalt der Gesangsstraditionen zeigen. Beide Melodievarianten sollten als gleichberechtigt betrachtet werden. Bei der Auswahl solcher Varianten muss der betreffende Kirchenmusiker das Können der lokalen Gemeinde beurteilen. Querverweise im Gesangsbuch sollten in beide Richtungen weisen und Ursprungangaben für beide Melodien im Choralbuch präsentiert werden. Ich betrachte das EG-Modell in diesem Punkt als dem des *Sampsalm* überlegen.

Die Wiedergabe der empfohlenen Melodie(n) zusammen mit dem gegebenen Kirchenliedtext ist ein relativ neues Phänomen. Aus demselben Grund stammt auch die Einigkeit darüber, dass das Kirchenlied eine Verschmelzung zweier Kunstformen darstellt, aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Gründe für diese Entwicklung lassen sich von mehreren Winkeln betrachten. Die Wiedergabe von Melodien in Gesangbüchern hat selbst in den fortschrittlichsten Ländern eine kurze Geschichte. Das erste Gesangbuch, das Melodien zu all seinen Texten lieferte ist (meiner Kenntnis nach) das englische *A Students' Hymnal* (1923), das von Sir

544

St. Gehen

Nun freut euch, ihr Christen

Nun freut euch, ihr Christen, singet Jubel - lie - der und kom - met a kom - met nach Beth - le - hem, Christus der Hei - land stieg zu uns her - nie - der. Kommt, las - set uns an - be - ren, kommt, las - set uns an - be - ren, kommt, las - set uns an - be - ren den Kö - nig, den Herrn.

Beispiel 3. *Nun freut euch, ihr Christen*, EG-BT544

Walford Davies redigiert wurde. In Norwegen war LR (1926) das erste Gesangsbuch, das Melodien beinhaltet (wenn auch nur für ausgewählte neuere Melodien und in neueren Ausgaben). Das aktuelle Gesangsbuch der Kirche von Norwegen, *Norsk salmebok* (NoS, 1985) stellt eine radikale Abkehr von seinem Vorgänger (*Landstads reviderte salmebok*, LR) hinsichtlich Orthographie, Verhältnis zwischen Melodie und Text als auch in der Vielseitigkeit textlicher und musikalischer Stile dar; auf diese Weise hat es eine starke Tradition der Melodiezulassung etabliert. Das LR war eine Weiterführung einer langen Tradition von dänisch-norwegischen Gesangsbüchern; sogar das aktuelle dänische Gesangsbuch, ein Objekt orthographischer Schönheit, ist noch immer nicht mit Melodien erhältlich.

Das NoS liefert uns beide orthographischen Kunstformen (Text und Melodie) für jedes Kirchenlied. Das isländische Lied *Himmelskapar, høyr* (Himmelscher Erschaffer, hör) von Kolbein Tumason (1208) zeigt beide Formen in einer bemerkenswerten Einheit. Eine metrische Version eines norwegischen Volkslieds aus Jæren wird (in unverzierter Form) verwendet. Andere norwegische Gesangsbücher gebrauchen auch diese Transkription wie auch andere bekannte Transkriptionen der Kirche von Norwegen.¹⁴ Die bekannteste Melodie (Romedal) zu Petter Dass' *Herre Gud, ditt navn og ære* ist ein weiteres

Beispiel für den Einfluss, den gedruckte Melodien auf die etablierte Gesangspraxis bei zentralen Gesangsbüchern haben. Identische Formen lassen sich in Nordeuropa und in den USA (Ev. Lutheran Worship, 2006, Nr. 730) finden. Die Veröffentlichung von Melodien mit Texten trägt zur Etablierung einer dauerhaften und gemeinsamen Gesangstradition in einer Glaubensgemeinschaft bei. Im Fall der Mehrheitskirche wie bei jenen in Nordeuropa werden solche Verbindungen oft von Minderheitskonfessionen nachgeahmt.

833

T. KOLBEIN TUMASON (1208)
O. BJØRNT STOVLEN 1911. M. NORSK FOLKETONE (JÆREN)

<p>2 Eg vil be til deg, du som skapte meg, eg er trølen din, du er drøtten min.</p> <p>3 Gud, no bed eg deg at du grøder meg, hugs meg, Herre mild, deg eg mest treng til!</p> <p>4 Du som med di hand stjerner styra kan, driv ut kvar ei sorg or mi hjarteborg!</p>	<p>5 Herre, hjelp du meg, mest eg treng til deg i mi tyngste tid og i dødens strid!</p> <p>6 Jesus, møyar-som, send ei fager von, all di hjelp, din fred, i mitt hjarta ned.</p>
---	--

Beispiel 4. *Himmelskapar, høyr*, NoS 833.

¹⁴ *Lov Herren*, in: *Katolsk salmebok*, Oslo (St Olav Forlag) 2000, Nr. 581.

Die in NoS vollzogenen Änderungen haben grundlegend in der Kirche die Wahrnehmung des Kirchenlieds als kulturelle Kunstform geändert. Dies war ein Übergang von einem Text, der in sehr sparsamer Weise nur mit einem Bezug zu einer passenden Melodie gedruckt wurde; das Fehlen einer Melodie spiegelt ihren Stellenwert als rein technische Unterstützung des Texts wider. Melodien mussten auswendig gelernt werden, man konnte sich wenige Melodien merken; eine entsprechende reduktionistische Palette von Vermaßen war eine Folge.

6. Texte und Melodien: Erinnerung und rituelle Praxis

Die wachsende Bedeutung der Melodie in norwegischen Gesangsbüchern kann in der folgenden Tabelle abgelesen werden:

Tabelle 1. Wichtige norwegische Gesangsbücher und Choralbücher der Kirche von Norwegen, 1926-2013.

Jahr	Gesangbuch	Choralbuch	Anzahl von Texten/ Melodien
1926	<i>Landstads revidert salmebok</i> (LR)	<i>Koralbok for Den norske kirke</i> (1926)	886/352
1925	Nynorsk salmebok (NN)	<i>Koralbok for Den norske kirke</i> (1926)	771 (with LR 1154/352)
1947	For use with both LR and NN; not authorised	Per Steenberg's <i>Koralbok (for Landstads revidert salmebok (LR))</i>	298/297
1973	Salmer 1973 (supplement)	Koralhefte til Salmer 1973	134/137
1985	Norsk salmebok	<i>Norsk koralbok</i> (1986)	866/560
1997	Salmer 1997 (supplement)	<i>Salmer 1997 for orgel & klaver</i> (1997)	171/175
2008	Salmer 2008 (trial material)	<i>Not provided</i>	359/330
2013	Norsk salmebok 2013	<i>Norsk koralbok</i> 2013	Ca. 885/600

Der schwedische Hymnologe Preben Nodemann bemerkte 1911, dass die durchschnittliche Gemeinde nicht in der Lage sei, mehr als 20-25 Melodien zu lernen.¹⁵ Diese Ansicht spiegelt sich in vielen älteren Choralbüchern wie dem LR wider, wo einige Melodien mit mehr als 50 Texten vermählt wurden. Neuere Tendenzen in Richtung Unabhängigkeit sind in erster Linie in Schweden offensichtlich. Dies bedeutet nicht, dass enge Verbindungen zwischen Melodiekomponisten und

¹⁵ Zitiert nach Stig Wernø HOLTER, *Fast følge eller løse forbindelser? Tanker om forholdet mellom tekst og melodi i norsk salmehistorie*, in „Hymnologiske meddelelser“ 32 (2003) September, S. 258.

Textverfassern ein neues Phänomen sind: Luther und Walter, Gerhard und Crüger sind unzertrennliche Genossen.

Ein deutliches Wachstum im Verhältnis von Melodie und Text wird in Norwegen zuerst 1973 in offiziellen Gesangsbüchern in Form der Ergänzung zu LR, *Salmer* 1973, gesehen. Melodieunabhängigkeit und die folgerichtige Rolle der Melodie als entscheidenden Faktor bei der Textwahl ist seit den 1960er Jahren eines der bedeutendsten hymnologischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts und eine wichtige Treibkraft hinter der Kirchenliedrenaissance gewesen. Dies ist zum Ausdruck in einer großen Vielzahl von kompositorischen Varianten gekommen und hat außerdem das Schreiben von Texten durch metrische Vielfalt und Flexibilität beeinflusst. Einige Melodien wurden als so wichtig angesehen, dass Texte geschrieben wurden, um ihre Aufnahme zu sichern. Die Sicht, dass jedes Kirchenlied seine eigene Melodie haben muss, muss gegenüber praktischen Einschränkungen hinsichtlich ihrer Nutzung abgewogen werden; mit anderen Worten erhalten Melodien Texte lebendig, aber nur, wenn man sie sich merken kann!

Wir können uns gut gemeinschaftlichen Gesangspraktiken nähern, indem wir uns mit den Mysteries of our Lord befassen. Wesley Milgate schrieb 1982:

Congregations nowadays are very prone to treat the music in worship as a sort of 'background' to other activities, like the sound from their radio and television sets at home, to which no particular attention need be given.¹⁶

Diese Situation scheint deutlicher in reichen, pluralistischen und individualistischen Gesellschaften zu sein. Der Gottesdienst ist jetzt die einzige Arena in Skandinavien für kollektives Kirchenliedsingen; gleichzeitig sinkt der Kirchenbesuch rapide. Wie ist es dann möglich, aktive Beteiligung in einer Kirche zu erreichen, die keine gemeinsame Identität und Geschichte mehr hat, eine Kirche, in der niemand mehr die Melodien zu kennen scheint? Und wie erinnern wir uns an Musik? Gemäß dem *Oxford handbook of music psychology* kann die Aufführungserinnerung durch zwei unabhängige Methoden angepasst werden. Inhaltsbezogene Erinnerung (z.B. die Fähigkeit, die vierte Linie eines Kinderreims ohne Zugang zu den ersten drei zu rezitieren) ist bewusst, zuverlässig und explizit. Assoziative Erinnerungsketten sind unbewusst, eher implizit (mit motorischem Ausgangspunkt) und beinhaltet verfahrensbezogene Kenntnisse, wie man ein bestimmtes Ziel erreichen kann. In den meisten Erinnerungsaufgaben muss der Teilnehmer beide Arten gleichmäßig integrieren.¹⁷

Zwei pädagogische Herausforderungen werden sofort deutlich, wenn man die Weise bedenkt, in der die Gemeinden traditionell das Singen von Kirchenliedern gehandhabt und unterrichtet haben. Die erste wird wahrscheinlich am besten als

¹⁶ Wesley MILGATE, *Songs of the people of God*, op. cit., S. 15.

¹⁷ Roger CHAFFIN, Topher R. LOGAN and Kristen T. BEGOSH, *Performing from memory*, in: *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford (Oxford University Press) 2009, S. 352-353.

Überlieferung durch Erfahrung oder Lernen durch Routine bezeichnet. Denken sie einen Moment darüber nach, wie wir selbst die traditionellen Melodien und Lieder unserer Kindheit lernten. Wie viele von uns sind durch das Beispiel unterrichtet worden, ohne den Gebrauch von notierten Melodien oder sogar Texten? Dies ist immer der genauere Weg des Lernens von Melodien, da das menschliche Ohr sensibler ist als das Auge. Diese Information wird auch als inhaltsbezogene Erinnerung gespeichert. Mit den Worten von John Bell:

No mother or grandmother required the child on her lap to understand crotchets and quavers, bar lines and tempo markings before learning *Twinkle, twinkle little star*. (...) fifty years later, we will still be able to sing these early songs, although we may well have forgotten the new hymn we sang from printed music last Sunday morning.¹⁸

Die zweite Form des Lernens neuer Melodien ist weitaus komplexer und (zunächst) von Natur aus unzuverlässig. Dies ist die Übertragung einer Melodie von der gedruckten Seite mit Hilfe einer Begleitung, durch das Auge zur Reaktion des Ohrs und schließlich durch assoziative Erinnerungsketten. Die meisten neuen Lieder werden auf diese Weise gelernt.

Die Benutzung von mechanischen und elektronischen Reproduktionsformen (Overheadprojektoren von den 1960ern bis in die 1990er, seitdem Videoprojektoren) in Kirchen zur Anzeige von Kirchenliedern versorgt den Kirchgänger nur mit rudimentären Informationen und lenkt oft seine Aufmerksamkeit von liturgischen Handlungen ab. Nur ein oder zwei Strophen werden gleichzeitig angezeigt, die Melodie wird selten berücksichtigt. Diese Entwicklung fördert möglicherweise eine größere Variation bei rhythmischen und melodischen Formen, weil die Kirchgänger nicht länger eine objektive Vergleichsbasis haben. Es handelt sich nicht um eine ideale Art, um unbekannte Musik zu erlernen, da wenige Hinweise sogar assoziative Erinnerungsketten unterstützen.

7. Notation

Die Notation allen melodischen Materials ist von großer Bedeutung. In bestimmten Fällen mögen Text und Melodie eines Kirchenlieds als Einheit betrachtet werden; Text und Melodie sind miteinander untrennbar verbunden. Zu solchen Texten gehören *Media Vita in morte sumus* und *O Lamm Gottes, unschuldig*. Die meisten Melodien sind jedoch für eine Vielzahl von Texten verwendet worden. Die Abhängigkeit von Text/Melodie tritt besonders deutlich in Gregorianischen Gesängen hervor (nicht unbedingt bei denen der reformierten Tradition), populären Musikstilen und verzierten Volksliedern. Die Notation solchen Materials

¹⁸ John BELL, *The singing thing too: Enabling congregations to sing*, Chicago (GIA publications inc.) 2007, S. 21.

bedarf vorsichtiger Bewertung, um eine optimale Beteiligung der Gemeinde zu erreichen. Typische Probleme entstehen in bezug zum Folgenden:

- Wie soll man Gregorianische Choräle notieren, wenn man Neumen als zu komplex erachtet?
- Sollen Synkopen und punktierte Rhythmen notiert werden?
- Sind verzierte Volkslieder kompatibel mit dem gemeinschaftlichen Singen?

Die Transkription von Gregorianischen Chorälen ist problematisch; es existiert keine moderne Notation, die die Flexibilität von Neumen nachbildet. Jedoch gibt es verschiedene hybride Notationsformen. Die vielleicht erfolgreichste dieser einfachen neographischen Notationsformen sind stängellose Notenköpfe in einem 5-linigen Notensystem. Diese Methode vermeidet einen metrischen Puls, den man in den transkribierten Formen in skandinavischen Kirchenliedern seit den 1970ern findet. In Schweden, Dänemark und Norwegen haben Ausschüsse diese isometrische Formen bevorzugt und dabei (maximal) zwei bis drei Notewerte benutzt. Das hat meiner Kenntnis nach nicht die Gebrauchshäufigkeit dieses Materials erhöht und fördert wenig die besonderen Aspekte dieser Art von Lied, nämlich Linearität und komplexe metrische Flexibilität. Studien von Nach-Vatikan II-Liedern haben uns gezeigt, dass die zunehmenden Veränderungen zu einer signifikanten Reduzierung der Gemeinde- und Pastorenteilnahme geführt haben.¹⁹ Einiges neueres norwegisches Material stellt ein vereinfachtes neographisches Neumensystem in einem 4-linigen Notensystem bereit, das besser an eine moderne Notation angepasst und deshalb leichter für den Ungeschulten zu lesen ist.

Populäre Musikgenres sind ein gewöhnlicher Zusatz zu neueren Gesangsbüchern in Skandinavien. Weil diese Musik oft synkopierte Rhythmen benutzt, ist sie danach kategorisiert, ob der unterliegende Text vor oder hinter den Hauptschlägen platziert ist, oft sequenziert und gestützt von viereckigen Begleitfiguren. Zwei differenzierende Notationsmethoden sind gebräuchlich:

1. Der Synkopenstil wird nicht notiert, sondern dem Ausführenden überlassen;
2. Ein Versuch wird unternommen, eine spezifische (aufgenommene) Version zu notieren.

Die 2. Form führt oft zu komplexer Notation, die weder Gemeinde noch Begleiter sehr hilft. Da sich diese Lieder an bestimmte Zielgruppen richten, die bereits diese Werke sehr gut aus den digitalen Medien kennen und in der Lage sind, spezifische Ausdrucksarten nachzuahmen, sind diese Probleme eher akademischer Natur. Nur wenn diese Formen von unerfahrenen Musikern und unwissenden Gemeinden aufgeführt werden, können solche Probleme auftreten. Oft

¹⁹ Paul TAYLOR, *The ministerial and congregational singing of the chant: A study of practice and perceptions in the Catholic diocese of Melbourne*, (Unveröffentlichte Doktorarbeit), Melbourne (Australian Catholic University) 2010, S. 271-272.

verstummt die teilnehmende Gemeinde und wird vielleicht durch einen Solisten oder ein Vokalensemble ersetzt.²⁰ Es wäre sicherlich einfacher, eine vereinfachte Melodie zusammen mit einer wohlgeformten Begleitung bereitzustellen, die es diesem esoterischen Stil ermöglichen würden, gemeinsame Früchte zu tragen. Die folgende Frage sollte gestellt werden: Sollte jede Wiederholung eines musikalischen Werks eine Wiederaufführung von vergangenen Aufführungen sein oder sollte jede Wiederholung neu gestaltet werden bei jeder Aufführung? Populären Stilen sollte derselbe Grad an Aufführungsflexibilität zugestanden werden, der von aller Musik erwartet wird.

Die wachsende Nummer von norwegischen Volksliedern in unseren Gesangsbüchern seit 1926 ist ein erfreulicher Aspekt aller Gesangsbuchreformen des 20. Jahrhunderts. Das neue Gesangsbuch wird beinahe 50 Volksmelodien aus Norwegen beinhalten (11 zum ersten Mal), einige davon in komplexen, verzierten Versionen. Frühere norwegische Choralbücher (seit LR 1926) notierten Volksmelodien in choralähnlichen Formen (isometrisch), gleichtemperiert und sowohl rhythmisch als auch melodisch vereinfacht. Wie oben erwähnt, sind diese Formen sehr beliebt und weit verbreitet gewesen, sowohl wegen der restlichen charakteristischen melodischen Inhalt als auch weil sie einfach zu singen sind; keine Veränderungen an diesen Formen sind in der letzten Choralbuchreform unternommen worden. Da es sich um eine wichtige Form der kulturellen (vielleicht sogar nationalistischen) Identifikation in der Staatskirche handelt, haben wurde sogar behauptet, dass diese in ihrer Bedeutung ähnlich den Gregorianischen Chorälen in der katholischen Kirche wären. Trotzdem haben die Gesangsbücher eine Form von metrischer Volksmelodietranskription bewahrt, die nur teilweise die Tradition widerspiegelt.

Vielleicht war das der Grund dafür, dass der Gesangbuchsausschuss für NoS 2013 angenommen hat, dass die Zeit reif war für die Einführung verzierter Volksmelodien. Die Transkription von Volksmelodien in Norwegen variiert stark, sowohl aufgrund von unterschiedlichen Quellen (Solisten) als auch aufgrund von Transkriptionspraktiken. Viele norwegische Transkriptionen stammen aus der Mitte oder aus dem späten 19. Jahrhundert. Viele Transkribenten waren anscheinend nicht in der Lage (oder nicht gewollt), ohne klares Metrum zu transkribieren. Besonderheiten wie z.B. Viertelnoten, Konsonantengesang und Verzierung von Hauptnoten wurden normalerweise vernachlässigt oder ignoriert.²¹ Der Gedankengang hinter einer solchen Vereinfachung befindet sich wahrscheinlich in der Nähe der oben genannten Gründe in bezug auf Populärstilen und Synkopen. Ein Beispiel für die Transkriptionspraxis einer verzierten Melodie kann in *Jesus Kri-*

²⁰ Irene BERGHEIM, *Nye toner i salmesangen? – Aspekter ved forslaget til ny norsk salmebok*, in: „*Studia Musicologica Norvegica*“ 35 (2009), S. 127-128.

²¹ *Ibidem*, S. 132.

stus er oppfaren (Jesus Kristus ist auferstanden) gefunden werden:

Dieses Lied ist sehr bekannt in Norwegen (und im Ausland) durch ein Arrangement für SATB Chor und Bariton Solo von Edvard Grieg. Als ein bekanntes Lied wird es angesehen als eine positive, populäre Aufnahme; als ein Gemeindegesangslied ist es wahrscheinlich aufgrund seiner melodischen Komplexität trotz Vereinfachung und metrischer Notation weniger für den gemeinsamen Gesang geeignet. Einige der Probleme, die an die Aufführung komplex notierter Volkslieder geknüpft sind, wurden von Irene Bergheim zusammengefasst:²²

- Text und Melodie müssen zusammen notiert werden, um eine korrekte Melismenplatzierung im unebenen Versmetren sicherzustellen;
- Punktierte Rhythmen, Triolen und Melismen gestalten ein komplexes rhythmisches Muster, das sich schlecht erinnern lässt;
- Solche Lieder bedürfen beachtlichen Übens und vieler Wiederholungen für erfolgreiche Aufführungen.

Die Wiederherstellungsprozesse von sogenannten rhythmischen Melodien gestalten eine interessante Parallele zu dieser Diskussion. Als ein Beispiel für evolutionäre Rekonstruktion, ein Vorgehen, was von Per Steenberg in seinem alternativen *Koralbok* von 1949 (PK) vorgeschlagen wurde, wird in Beispiel 6 gezeigt, wo die bekannte isometrische Melodie teilweise restauriert wurde; Beispiel 7 zeigt die restaurierte Form, abgesehen von einigen kürzeren Phrasenenden

T Hans Thomsson
 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.

Beispiel 5. *Jesus Kristus er oppfaren* (H65 in S2008)

²² Ibidem, S. 134.

jetzt in einer gemeinsamen skandinavischen Version. Das damals autorisierte Choralbuch *Koralbok for den norske kirke* (KNK) hat eine isometrische Form als seine Hauptalternative.

139b. *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
 No. 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-dypejonisk

Je - sus, di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - le død tro - ster mig i
 al - le stun - der i all sjels og le - gems nød. Fal - ler no - get ondt mig inn, straks jeg ten - ker
 i mitt sinn på din pi - ne som for - by - der mig å dri - ve skjemt med ly - ter.

Beispiel 6. PSK 139b: *Jesu, dine dype under*, teilweise restauriert aus dem PSK.

139a. *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
 No. 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-dypejonisk Hugonotmelodi, Genève 1551

Je - sus, di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - le død tro - ster mig i
 al - le stun - der i all sjels og le - gems nød. Fal - ler no - get ondt mig inn, straks jeg ten - ker
 i mitt sinn på din pi - ne som for - by - der mig å dri - ve skjemt med ly - ter.

Beispiel 7. PSK 139 a: *Jesu, dine dype under*, restauriert
 rhythmische Form mit alternativem Metrum im PSK.

Das Choralbuch für NoS 2013 in Norwegen wird eine isometrische Form des Liedes beinhalten. Viele Gemeinden haben die rhythmische Form als zu komplex zur Belebung des Gemeinschaftsgeangs beurteilt.

Vielleicht noch erstaunlicher ist die veränderte Form von Eventide, die mit einer ergänzenden Melodie zur Verfügung gestellt wird, bei der jede Phrase gemäß der rhythmischen Platzierung des unterliegenden Texts justiert wird, wie in Beispiel 8 gezeigt wird. Diese Justierungen wurden vorgenommen, um die Melodie mit einem als „puren Stil“ oder choralähnlichen Charakter für das damals geltende Kirchenmusikideal auszustatten. Solche Justierungen sind nicht hilfreich für das gemeinschaftliche Singen.

23 209. O bliv hos mig! Nu er det aften-tid. -- Å ver hjå meg, for no er kvelden nær
L. 842 No. 667 W. H. Monk 1861

O bliv hos mig! Nu er det af-ten-tid og mør-ke-t stj-ger-dvel, o Her-re
bild! Når an-nen hjælp blir støv og du-ger ei, du hjel-pe-les-hjel-per, bliv hos mig!

Beispiel 8. PSK 209: O, bliv hos meg

Literatur:

- BALSLEV-CLAUSEN Peter, *Om det svenske salmebokarbejde*, in: „Hymnologiske meddelelser“ (May) 1988, S. 66-73.
- BERGHEIM Irene, *Nye toner i Salmesangen? – Aspekter ved forslaget til ny norsk salmebok*, in: “Studia Musicologica Norvegica” 35 (2009), S. 119-141.
- CAMERON Nigel M. de S., *Dictionary of Scottish church history and theology*, Edinburgh (T & T Clark) 1993.
- CHAFFIN Roger, TOPHER R. Logan, KRISTEN T. Begosh, *Performing from memory*, in: *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford (Oxford University Press) 2009, S. 352-363.
- BELL John, *The singing thing too: Enabling congregations to sing*, Chicago (GIA publications inc.) 2007.
- DEMARINIS Valerie, *Psychological Function and Consequences of Religious Ritual Experience*, in: „Rit, symbol och verklighet, Tro och tanke” 6 (1994), S. 11-20.

- HAAVIK Åge, *The quest for a new hymn in the Nordic countries*, in: I.A.H. Bulletin 35/36 (2007-2008), S. 43-80.
- HAMNES David Scott, *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*, Melbourne (ACU) 2009.
- HOLTER Stig Wernø, „Hellig sang med himmelsk lyd. En studie av norsk kirkesang i endring og vekst med særlig vekt på“. *Koralbok for Den norske kirke*, Bergen (Griegakademiet: Universitet i Bergen) 2003.
- HOLTER Stig Wernø, *Fast følge eller løse forbindelser? Tanker om forholdet mellom tekst og melodi i norsk salmehistorie*, in: „Hymnologiske meddelelser“ 32 (2003) September, S. 257-269.
- JULIAN John (ed.), *A Dictionary of Hymnology*, (2nd edition 1907, reprinted Dover Publications), New York 1957.
- KJÆRGAARD Jørgen, *Salmehåndbog: Del I – Salmehistorie; Del II – Salmekommentar*, Copenhagen (Det Kgl. Vajsenhus' Forlag) 2002.
- KVAMSØE Arne Dag, *Salmebokdraumer*, in: „Norsk kirkemusikk“ 2 (2011), S. 5-11.
- MAINZER Joseph, *The Gaelic psalm tunes of Ross-shire and the neighbouring counties: The harmony and introductory dissertation*, Edinburgh (John Johnstone) 1944.
- MILGATE Wesley, *Songs of the people of God: A companion to «The Australian Hymn Book» (With One Voice)*, Revised Edition, Sydney (Collins Liturgical Australia) 1985.
- MOBERG Carl-Allan, et. al. (ed.), *Nordisk koralbok*, Oslo (Norsk musikkforlag A/S) 1961.
- NISSER Per Olof, *Vår nya psalmbok*, Stockholm (Verbum förlag) 1987.
- RYNNING Paul Emil, *Norsk salmeleksikon*, Oslo (Det norske samlaget) 1967.
- SELANDER Sven Åke, *Varför sjunger folk i kyrkan?* (2001), in: www2.teol.lu.se/nordhymn/pdf/forelasningar/selander2.pdf, accessed 2 July 2011.
- STEENBERG Per, *Koralbok: Melodier til Landstads reviderte salmebok og Nynorsk salmebok*, Drammen (Harald Lyche & Co. Musikkforlag) 1947.
- TAYLOR Paul, *The ministerial and congregational singing of the chant: A study of practices and perceptions in the Catholic diocese of Melbourne*, (Unpublished doctoral thesis), Melbourne (Australian Catholic University) 2010.

***Congregational Hymnal -
Is There Any Sense in Speaking of its Future?
Some Considerations in a Scandinavian Perspective***

1. Hymn

The Gospel came into our world by singing. Although it is not in this way we normally describe the birth of Christianity, it cannot be unfamiliar to us, simply because Christmas – the season equally loved by children and old – recalls that very occasion when the angels had proclaimed the birth of Christ to the shepherds in the field outside Bethlehem: (...) *suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host praising God, and saying, Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men* (Luke 2,13-14). So Christianity was born in heavenly song. On Earth!

Singing came to be a distinctive mark for the Christians, even to such a degree, that Pliny, the roman governor of Asia Minor, around 112 A.D. had to ask the emperors advice on the Christians who had been handed over to him, accused OF subversive and illegal activities, since they could only be found guilty of weekly gatherings, where they used to „(...) sing a hymn to Christ as if to a deity (...)”. And Pliny seriously doubted that this could be recognized as any guilt at all (...).

In both Byzantine and Latin liturgy song captured the very essence of the liturgical aims. It articulated the praise of the church – in the East it expressed an acoustic and phonetic distinction between the earthly time outside and the breath of eternity that included the congregation inside the church – in the West the singing adorned the mass and manifested the institution of the church in time and space.

Through nearly one and a half millennia the singing of the Christian Church altered and developed into a widespread and multi-faceted phenomenon that both characterized and distinguished Christian worship from any secular homage and oral acclaim.

Why then – as the Protestants did from the very beginning – transform and fixate something as dynamic as praise singing to the stable but also set and stiffened form of a printed text? Why fixate something as momentary as the songs of the Sunday service and daily worship to such a durable but also fossilizing medium as a hymn book?

2. Hymnal

Since its invention, the Lutheran congregational hymn has been dependent on mass media. It is quite unthinkable, that the Lutheran hymn Could have become the key tool for “broadcasting” the ideas of The Reformation that it really came to be, if it had not been for the rapid development of the art of book printing, that made it possible to distribute the protestant hymns to a considerable population and in a vast geography as well – and both with significant speed. Even the earliest of Martin Luthers own hymns - for example his paradigmatic adaptation of Psalm 130: *Aus tieffer not*, which was published in the first Lutheran hymn book, the so called Achtliederbuch 1524 – was found in a Danish translation in printed hymn books only 2 - 4 years later. These earliest Scandinavian hymnals have since been lost, but we know of their existence and of their content through preface-remarks and the edition of extended reprints, issued only a few years later¹.

The purpose of the Lutheran hymns was the involvement of the congregation in the mass, and thus a dynamic, even lively element in the liturgy. Nevertheless they almost from the beginning were fixated in printing. This may be seen as an expression of the importance of the content of the hymns themselves, as this fixation of their text in printed form secured the text and its meaning from the remodeling and corruption to which orally delivered songs often fall the victim.

The hymnbooks of the Reformation may be seen as a *politicum*: Now it was not only the clergy, but laymen too, who possessed the key book of the service – and thus the responsibility for carrying out the main obligations of the liturgy (...). But the fixing in printed form also transformed the hymns into a new kind of literature – the collective sermon performed in song.

The hymns of the Lutheran reformation displayed in concentrated form the interpreted Bible, as they mostly derived their content, themes and theological argumentation from central biblical texts. From the very beginning The Lutheran hymn constitutes a relation between the teaching and guidance of The Holy Scripture and the everyday-life of ordinary people – the hymnal becoming both catalyst and filter for this relation (see diagram).

¹ In the southern part of Jutland Lutheran hymns were sung in Danish in 1526, and an Even-song was printed in Viborg 1526. The earliest Scandinavian hymnals were printed in Malmö (now Sweden) 1528-29.

With some shifting caused by the conditions of later reception the process can be identified in the historical development of the various hymnal-traditions:

Primary text	Intertext	Context
BIBLE	HYMN	SINGING
Original text	Intertext	Context
Biblical content in hymn, 1.st version	HYMN further versions or translations	HYMNAL(S)
Canonical text	Liturgical text	Litterature
BIBLICAL READING	HYMN	HYMN as cultural artefact

There were vital theological issues at stake. Even before the first hymns were printed, Luther had lined up the conditions for the renewed congregational song. In his famous letter to Georg Spalatin, around New Year 1523/24, the purpose for the restored congregational song was explicit:

Consilium est, exemplo prophetarum et priscorum patrum Ecclesiae psalmos vernaculos condere pro vulgo, id est spirituales cantilenas, quo verbum dei vel cantu inter populos maneat.	It is my intention to take example of the prophets and the church-fathers in rendering the psalms in native [language] for common people. - that is: spiritual songs so that the word of God also in singing may remain amongst people. ²
---	---

Luther instructs Spalatin in the method: „Avoid new and haughty expressions. In order to facilitate the singing, the words must be as easily understood as possible, but pure and accurate, and the meaning must be rendered closely to the meaning of the Psalms (...)”. The *meaning* of the Psalms! The Lutheran hymn is not a translation of the biblical text into spoken national languages, but at transformation of the biblical preaching and teaching, theologically and poetically released in singing. The Lutheran hymn is, in its essence, interpretation of the Bible or, in

² Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe: Bde. I-LVII+Reg, Weimar 1883-1939, Briefe 3, Nr. 698, p. 220 (My trsl.).

other words: A sung sermon! The Lutheran congregational hymn is meant to be an echo of the Gospel in the mouth and voice of the lay congregation.

Basically the relevance of hymnals has to do with which concept of human being we have in view. Since the Renaissance man has been an object – even a project – of education. Human being was synonymous with being subject to an ongoing evolution towards its original determination as Gods creation. This implies that every action in life basically should be a means to achieve a deeper or further realization of that condition. The congregational hymnal is a key tool in this process. It is a school book to a better Christian life, to be lived by principle by everybody.

3. Future?

A few months ago, one of the national Danish newspapers told its readers, that a congregation on the island of Sjælland had decided to invest several hundreds of thousands Danish kroner in installing flat-screen monitors in the local church. The purpose was that the hymns thereby could be presented in a fluent, visible text „(...) so that the congregation did not have to look down into their hymn books (...)” as the newspaper quoted.

This was in no way front page news or presented as something special, just mentioned in a short notice inside the newspaper. And if one ‘googles’ the combination of the Danish words for „church” and „flat screen”, one quickly finds out, that the phenomenon is far from unique. From the southern part of Jutland to the heart of the rural north TV-monitors light up the vaults of the churches, and the congregations sing along with the scrolling texts on the screen.

Hymns projected to a big screen in front of the congregation have been in use in some of the new protestant churches for some time, but in the national Danish church this technological invasion of the churches service has occurred during the past five to seven years, and nothing indicates that it will do other than increase. In the next five to ten years many, maybe most of the congregations in the Danish church might be tempted to implement the use of screens for texts and images in the liturgical practice. I find it imperative, that the influence of this reality on the church service and especially the congregational hymn is considered and discussed.

3.1. Hence the question: Is there any sense in speaking of a future for the hymn book?

When the newest Danish Hymnal was proposed, I remember that a repeated argument for its necessity was, that that it was high time for a renewed, common

songbook in the Danish Church, because of increasing 'fly leaf-singing' – the fact that many congregations throughout the country almost every Sunday, were presented with one or more photocopied hymns, compiled from the most different and exotic sources both literary and geographical – or that congregations during their worship suddenly had a hymn text projected up on the whitewashed walls via an overhead projector. And, as a professor of communication once observed, there is an imminent danger that what is presented via an overhead projector, will pass over the heads of the people watching. Well, is this not just a conservative lament over modern times – Should we not be excited over the possibilities of recent technology and rejoice in the monitors ability to guide the congregation through the service or offer the „mobile murals” such as flat screen-enthusiastic proponents have described the future. And couldn't it be said, that the hymn book too was a product of a new technology of its time – so what's the difference?

3.2. There is a difference! And it involves more than just technology.

What we in the Danish Hymnbook Commission – and indeed all hymnal editors before us – were fundamentally concerned with, was of course quite simply the answer to the question: Which hymns will be most suitable for our next hymn book? And the Danish Church being a national church including more than 80 % of the nations entire population: „our hymn book” really means the Danish hymnal, our national hymnary, the very hymnal for the people of Denmark, our country's next hymnal (...). And since the Lutheran evangelical confession is the dominant in all Scandinavian countries, the outline I draw using the Danish example, with a very few differences are equivalent with the whole of Scandinavia.

Previous hymnbook-editors – since the Reformation in the first half of the 16th century and to the most recent hymn committees in the various Scandinavian countries – have had as an indisputable premise that the church must always be provided with a timely, that is an adequate theological, confessional, linguistic and musical collection of hymns for the church's services and for its everyday life. In other words that there as a truism in an Evangelical Lutheran church must be a hymnal that the actual congregation finds usable.

But must it definitely be a hymn *book*? Doesn't the future instead belong to churchgoers that do not bury their faces in voluminous hymn books resting in their lap, but instead, like Cain should have done, sing the Lord's praise with an unfallen face. – And is it not just a foot-dragging, religious traditionalism, if you stick to something as backward as just another hymnal... My task here will be an attempt to answer this question – and perhaps thereby offer a small contribution to preventing the silent assassination of the hymn book, which may already have begun.

Initially it might be worth remembering that the Latin word *traditio* can mean both to «give over» - in the sense of passing something on - and to «give something up»! Renewal of the church's song always succeeded most, when it was carried out in a clear awareness of which of its inherited elements still were worth passing on; abandoning only the outlived, and then adding the new that was found necessary.

The history of the protestant hymn also can display failed attempts at renewal. And when it went wrong, it mostly did so because the innovators tried to force their views by abandoning something inalienable, superstitiously confident, that solely new hymns and new tunes would meet the needs and aspirations of the church.

In the larger historical perspective one may note that the Christian church had hymn collections from the very beginning! When Paul, in his almost identical calls to the first congregations, respectively in Ephesus and Colossae, encourage them to persevere in their worship with „(...) psalms and hymns and spiritual songs” - (*psalmois, hymnois kai odais pneumatikais* – Eph. 5.19, Col. 3.16), and in his first letter to the Corinthians he instructs the congregation there to attend mass in a manner so that everyone contributes: „When you come together, one had a psalm, another an instruction, one has a revelation, one has tongues, another interpretation (...)” (1 Corinthians 14, 26). These three references in Paul's letters simply imply that in those places song collections for the use of the early Christian service had come into use. Probably this early, differentiated congregational singing incorporated both the Psalms of David sung in the Jewish synagogue and maybe songs from the temple worship as well, but also genuine Christian hymns like those quoted by Paul himself elsewhere in his letters, particularly those spiritual «odes», that are so difficult to identify because of the total lack of contemporary examples. They might have been declamatory, soloist or responsorial performances. The fact that Paul himself finds it instructive to quote from hymns in his letters indicates, that even these very early Christian songs had found a fixed and therefore well known form that allowed quotations that the recipients were able to recognize.

Congregational song was not a marginal phenomenon, but an integrated part of the identity of early Christianity. When Pliny, the Roman governor in Asia Minor, around 112 send his report to the Emperor Trajan about interrogation of Christians, suspected of subversive activities, it is not dissenting political opinions that characterize these Christians, but commitment to ethical regulations, the sharing of meals and that they „used to meet before dawn on a specific day to sing a hymn to Christ as if to a deity (...)”.

By the end of 2nd century quite voluminous hymn collections were in use – in Aramaic, Coptic, Greek, Syrian and Persian – soon also in Latin. The variation of language illustrates both the importance of singing in the Christian mission and the crucial function of song in worship. The religious song collections in both

Byzantine and Roman tradition reflected basic principles of liturgy: The song of the Orthodox Church aspires to grasp and prolong the singing of the saints of all times. When the earthly church sings it does so in resonance with the heavens. The short-termed life of man is brought in tune with God's eternity. The song of the Roman Church is a sacrifice, the pinnacle, the human voice can rise to and offer as praise to God's majesty.

As Ignatius of Antioch puts it: „(...) You shall be one chorus, so that You sound together (*symphonedó*) and unanimously receive God's timbre (*chróma*), and in unity and with one voice (*en phoné mia*) through Jesus Christ, praise the Father, that he must hear you and even through your good works, know that you are his son's limbs (...)” (Ign. br. Eph 4.2).

The hymnals were arranged in accordance with these rather differing views on purpose of the church's song. In the East the sung liturgy takes the congregation into the very history of salvation and links it up with the divine in both time and space - in the West the singing manifests the church's worship and exaltation of God, as well as its musical devotion, which throughout the Middle Ages sought more and more perfect expressions in both beauty and decorated form.

The songs of the Church – both individually and as whole «corpus canticum» – expressed the church's understanding of itself as well as its concept of worship. The regulation of the practice of singing was a clear signal of whether laity and clergy could or should unite in worship. Both the content and form of the singing indicated the emphasis respectively of human and divine, and together these two elements, content and practice, became an expression of the very function of song in the church: Horizontal or vertical – did the singing disseminate Christian faith and teaching and entrust the congregation with the worship. Or was its direction solely upward – a praise of the heavenly ruler, preferably performed by those select few, who had proper voice and understanding.

4. Intentions – a Danish/Scandinavian perspective

1569

The protestant Reformation in the Nordic countries took a clear position on this point. In 1569 the dean of Our Lady's Church in Copenhagen, Hans Thomissøn, released the first official Lutheran hymnbook edited for the double monarchy Denmark-Norway - titled: *Den danske Psalmebog / met mange Christelige Psalmer / Ordentlig tilsammenset / formeret oc forbedret* (The Danish hymnal / with many Christian hymns / Extraordinarily composed / propagated and improved).

The content of the book matched the entire title. Although a substantial proportion of the hymns were German Lutheran hymns translated into Danish, Thom-

issøn – the editor - had elaborated their Danish language to a far greater degree than was the case in the first hymn books of the Danish reformation. Additionally, the theological content of the hymns was carefully considered and expressed - and in some cases this resulted in alterations that deliberately distanced it from the Catholic praise that people had known since childhood, and with a strong pen underlined the Evangelical Lutheran positions. Finally, the book is carefully edited. The 268 hymns are categorized in 20 parts: The first hymns relate to the church calendar. Then some hymns on the 5 elements in Luther's Small Catechism. The following hymns are arranged according to the priorities of Lutheran doctrine, and hymns in the last six sections are reserved for religious ceremonies and daily Christian devotion. This outline of a hymnal – with expansions and variations – has constituted the Danish hymn books until the present day.

The hymn book is introduced by a Danish translation of Luthers 1529-preface to the *Geystliche Gesangk buchleyn*, followed by Thomissøn's own dedication, in which he gives a brief review of the Christian church since the days of the apostles' singing and a short history of the earliest Lutheran hymn-singing on Danish soil. The conclusion is clear:

*Good, pious Christians! To You I dedicate and give this book / containing 268 hymns / pleading that You will receive it / and use it in a proper and God-fearing manner in your Churches / Schools and in Your Homes (...)*³

This perspective of use is essential. The Lutheran hymnal aim to be useful both in church services, education and in the personal religious life as well – and all these functions of the hymnal are of equal importance!

Thomissøn sums up some direct points of intention for a Christian hymnal:

1) To honor and give thanks to God with such pious songs of praise.

The church service is mentioned first, then the school:

2) To learn/ promote and conserve in this way God's Word amongst You. Because rhyme and song are quickly taught with delight/ and best remembered. If public sermon were forbidden/ if all good Christian books were burned and torn apart/ yet the learning that in devout singing is rooted in the heart/will not so quickly be pulled away.

³ *Gunstige fromme christne / eder tilscriffuer oc skencker ieg denne bog / som indeholder 268. Psalmer / bedendis at i den vilde tage til tacke / oc bruge den flittelig oc Gud-fryctelig i eders Kircker / Scholer oc Huse. Den Danske Psalmebog met mange Christelige Psalmer/ Ordentlig tilsammenset/ formeret oc forbedret. Aff Hans THOMISSØN, Prentet i Kiøbenhaffn (1569), Photoprinted Ed. Det danske Sprog- og Litteratur Selskab Kbh. ²1933, Odense 1968, p. LV.*

The Lutheran education had a triple aim: the learning of the Bible, progress in Christian belief and the conservation of the proper faith. The third point is the personal use of the hymnbook.

3) *To rouse Yourselves to greater penitence, piety and diligence in prayer.*

The 4th point has the same perspective:

4) *To drive away sorrow from a sorrowful heart/ and become proper spiritual joy and consolation in the troubles of life and death.*

The hymnbook is a tool of pastoral care, but not exclusively in the hands of a priest or a teacher, but meant for the use of everyone.

5) *To confess publicly to God/ in front of all people/ and Angels and devils.*

The hymnal has a public aim as a Lutheran symbolic book that equips its user with instructive texts that are able to communicate Protestantism.

6) *To encourage your children and young people to know and to praise God.*

The hymnal has an educational concern goal directed towards the younger generation of the congregation. The two last items belong to the era of the early 16th century. The hymnal should be used.

7) *To lure Gods holy angels to come to you/ and to drive away the evil spirits and devils from you/ when you sing devoutly from faithful hearts.*

Again the hymn book is considered as an almost physical tool or weapon in the cosmic battle between the heavenly armies of God and the hoards of Satan – and in the struggle of the Reformation, as the last item points out:

8) *To prevent and take leave of those bad papist songs/ obscene and other vain/ungodly/ useless and offensive ballads/ that now – alas – are in use everywhere by loose people/ whom God surely shall punish.*

In the protestant conquest of northern Europe hymns were one of the most important arms at all. As the editor of the hymn book observed: What once is learned by singing is well rooted – both the good and the bad. The Lutheran congregational hymns carried a double purpose: They replaced the folkloristic, catholic ballads about the Virgin and the saints, and these “better” hymns also were meant to improve the moral conditions in society. The overall purpose that is expressed in these eight counts is finally summed up:

Summa/ to promote the kingdom of Jesus Christ/ which hereby is sought exclusively.

Hans Thomissøn, the editor of this first official Lutheran hymnbook for Denmark and Norway saw the hymnal in an eschatological perspective: „Summa” – All the hymns, the entire book, should promote the kingdom of God. In the specific congregational song that this book should inspire and which limits it should mark – in churches, schools, houses and homes – in that song lay a piece of work for the propagation of the kingdom come, provided so that Christ would be able to recognize his people on the day of his return.

Each cultural époque during the following two hundred years – Pietism, Enlightenment, Rationality and National-romantic – touched the protestant churches in Scandinavia in many different ways but did not in any decisive manner change the core of Lutheran hymns that had been in focus since Thomissøn’s hymnal. Instead they added quite a lot. I have examined the prefaces of the official Danish hymnals since the century of Reformation and to the recent day, as they express what every époque wanted with its respective renewal of the hymnary.

1699

As the Danish-Norwegian monarchy had become absolute in 1660. The king according to this autocratic concept of ruling set out to revise all matters in society – including the church’s hymn book. The bishop of Fyn, Thomas Kingo, who edited the hymnal, wrote in the preface of his first draft the so called «Vinter-Parten» 1689:

(...) As Your Majesty’s praiseworthy Great Grandfather (...) in his Royal Authority ordered the Danish Mass now in use, with Altar-Service and Church-Hymns that High and Low, Chieftains and Shepherds of Our own Countrymen may understand and not as the Parrot brag in a Language they did not comprehend, but with a sound Reason and uplifted Souls, Sing and Play for the Lord in their Hearts.

The dedication to the king underlines the confessional obligation both of the Lutheran hymn-singing in the national language and the proper form of service seen as aspects of the same theological and educational object. The hymnal of 1699⁴, that became the final product of this aim, holds these major issues in the highest esteem: The King in his orders to the editors of the hymnal points out: „(...) that You choose the good Old Hymns that are in common use in the Church-Service and in other Pious Practice (...)” and the content of the hymnal had to be theologically indisputable: „(...) according to the Pure and Simple Learning Of the Augsburg-Confession (...)”. Nothing should be found in the hymns „(...) that of

⁴ Dend Forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog (...), Odense 1699.

the Enemies of Our Religion could be wrongly interpreted (...)”. The hymns had to be put in style and words „(...) that the Common Man could comprehend (...)” and in the older hymns there should be no changes „(...) that in the least might be troublesome to simple people in their devotion (...)”.

1740

As Pietism afflicted the Danish Court during the reign of King Christian VI a new hymnal was issued in 1740⁵, edited by the Court chaplain Erik Pontoppidan. In the preface he dedicated the book:

(...) for the blessed Use of both Your Majesties Yourselves, as for all Members of our National-Church: God attracts by this Remedy of Devotion many Souls closer and closer into Union with Their spiritual Head Jesus Christ, Prince of the Kings of the Earth, who loved us and cleansed us of our Sins with his Blood and made us Kings and Priests for God His Father.

Again the hymnal’s national and common purpose is expressed. According to the pietistic principles its function as «Remedy of Devotion» is emphasized: ..The hymn book simply can unite Christ and congregation – a congregation that in protestant manners is characterized in terms that remind the Lutheran concept of the priesthood of all believers. With their hymn book in hand all Christians are seen as equal – as «Kings and Priests» for God the Heavenly Father”.

1778

Pietism was the religious reflection of Enlightenment. In Denmark-Norway the next official hymnal was issued in less than a generation – no longer inspired by the glow for God in a fervent faith. The main object was the very preservation of faith and the assertion of the legitimacy of religion confronting science and the celebration of reason. The confrontation had been highly political too – mounting to a violent cleansing of the most radical pioneers of Enlightenment at the Danish Court. The head of the victorious party, Ove Høeg Guldberg, became «Geheime-Kabinets-Secretair», a triple-title in which all parts contained the meaning ‘secret’, in order cover up that the bearer of this office in fact ruled the double-monarchy on behalf of the mentally deranged King Christian VII. Guldberg also edited the next official hymnal⁶; I quote from the Editors preface:

⁵ Den Nye Psalme-Bog (...), Kbh. 1740.

⁶ *Psalme-Bog eller En Samling af gamle og nye Psalmer, Til Guds Ære og Hans Menigheds Opbyggelse*, Kbh. 1778.

The Danish Church will here find the best of her old, well known Hymns, altered to such a small Degree as has ever been possible ... The new Hymns, given us by the Providence of God, all in well known Melodies, we also hope will arouse [the] Souls to fear God and believe in our Most Holy Redeemer. The simple Man in his poor Wisdom should here not miss, what may strengthen his Heart in the Love of Jesus Christ, and the Enlightened we are assured also to find the uplifting of his spirit, that he surely must seek (...).

The confessional profile is somewhat muted although kept in the reference to the «best of the old (...) hymns», and in spite of the intellectual arrogance it is stressed, that the hymns are selected with the congregation as a whole in mind.

1798

The times changed with haste. The next Danish-Norwegian hymnal was a reality just 20 years later – marked by the rationalism of the late Enlightenment. Its title was almost an incantation: *Evangelisk-kristelig Psalmebog til Kirke- og Huus-Andagt* (Evangelic-Christian Hymn Book for the use of Church- and Domestic-Devotion). The preface advertizes how the currents of the time has influenced the hymnal:

In the Collection, Selection and Revision of these Hymns, the Men, to whom this Work has been entrusted, have had in Sight partly to keep closely to those Notions and Expressions that are to be found in the Scripture itself on which Christian Faith is founded, partly to tune the whole Execution into Devotion, so that Love and good Faith towards God and Christ, combined with effectual Brotherly Love towards all Human Beings together with Diligence and Delight in Execution of Duties both in ordinary Life and in Calling and Class might be breathed in, enriched and made winsome to everyone who loves Religion. Furthermore it has been sought to extend Easiness and Obviousness all over (...).

Easiness and obviousness all over (...). This aim resulted in a stringent but brutal edition of all older hymns that were reduced to max. 8 stanzas – min. 2! Moreover, the content was trimmed. Linguistically some of the hymns in this hymnal may reflect the contemporary Danish translation of the Bible, but also the biblical, narrative universe let alone references to miracles and divine intervention were ignored – «sin» was paraphrased into moral misfortune; the Devil was banned totally from this hymnal (...). Still, the makeover of revolutionary ideals with protestant Christianity which this hymnal displays, is – although radical and time-bound and catastrophic with regard to the way it neglected the poetry and theology of the old hymns – a solution to the classical challenge of providing a contemporary hymn book from which the congregation could express its responsibility for the church's service and official devotion.

1855

The short-sighted editing of the rationalistic hymnal of 1798 carried with it the foreseeable reaction, that the requirements for the next hymn book emphasized a greater respect for the original versions of older hymns. At the same time the Danish Church had experienced the impact of three personalities – the criticism of the religious philosopher Søren Kierkegaard, the restoration of a national, Danish literary identity using metaphors from Nordic mythology by the theologian Nicolai Frederik Severin Grundtvig and the magnificent spiritual poetry of H.C. Andersen that influenced all Scandinavian poets of the time. The next hymnal *Psalm-Bog til Kirke og Huus-Andagt* (Hymnal for Church and Domestic Devotion) was issued in 1855. In the preface the editors points out both the respect for tradition and the need for new vocal expressions:

The Collection of these Hymns has involved the whole, rich Hymn-Treasure in our native Tongue since the Days of the Lutheran Reformation, this Treasure that in our own Days has been enriched by Poets who have sung the Lord a new Song. In choosing that has been observed what might serve Edification and Confirmation in our common Faith (...). With this Hymnal the Congregations will keep in a new and richer Surrounding what aims to expand, heighten and deeper motivate the Devotion in both Church and Home (...).

Norway had been separated from Denmark in 1814, so the hymnal of 1855 was expressively Danish. Its function was to re-correct the molested hymns from the hymn book of 1798, and save what could be saved, so that there might be a more solid foundation for the next, official hymnal. That was released in 1897 and authorized by the King two years later.

1897

Psalmebog for Kirke og Hjem (Hymnal for Church and Home). Its preface offers a short retrospect:

The Stream of Hymns, that since the Reformation had edified and consoled the Danish Congregation and in the 17th and 18th Century had received such rich Augment by the Song of Kingo and Brorson, was interrupted by the Neglecting and Mutilation of the Flower of the old Hymns in the «Evan-gelisk-christelige» Hymn Book (...) [that of 1798].

Based on this motivation the 1897 hymnal continued the restoration of the elder hymn-material. Furthermore the content had to be balanced between different wings of the church that now had manifested themselves in confrontation also in

their song-preferences. The preface is concluded with an underlining of its function in common devotion and its confessional identity „(...) Prayer to God, that this new Hymnal assisted by His Spirit may for some Time serve both the Consolidation of the Individual in Christian Faith and healthy Teaching and the Edifice of the Danish Congregation”.

1953

The next official Danish hymnal is the first one without a preface. Instead its character is signaled by re-using the title of the first official, Lutheran hymn book in Denmark: *Den Danske Salmebog* (The Danish Hymnal). It expresses its trust in the hymnal as a medium in renewing the Danish national identity – as did the official hymnals in the other Nordic countries in the beginning of the 20th Century.

In Denmark the increased national profile to the hymnal had its background in contemporary political events: As a result of WW1 the southern part of Jutland that had been annexed by Prussia since 1864 was returned to the Danish Kingdom in 1920. In times of German occupation even earlier the Danish-speaking population had issued hymn books in Danish, creating their own particular hymn traditions. The reunion with Denmark in 1920 called for a new, common hymnal in which both the hymns of the South and of the main tradition would be represented.

It was a challenging task – the church people of the South were skeptical towards the hymns of Grundtvig that had had their victorious implementation in the latest official Danish hymnals – „(...) they hold too many flowers and too many birds (...)” one vicar frowned.

The editing of the hymnal was undertaken in the shadow of the German occupation during WW2. It was authorized and released in 1953 by the king „(...) for the use in the service in the churches of the country.” Not a word about school or home!

Before the final authorization a test-hymnal had been distributed to clergy and church-councils, where the editors presented their efforts to identify the limits of the church’s official hymnal. They count a number of examples of what *not* to accept in a hymnal: Theologically «shrilling false notes» or a popular «flat key» of general «spiritual songs»... No, they did not want to «render superfluous the various Christian songbooks» - but to give priority to: «real wine» and present «a hymnal for the people of the Church».

The identification of the limits of the hymnal is a study in exclusiveness, expressed in a precision of its function as a book of hymns for the Church service. This step has its costs, as it narrowed both the specific and the common use of the hymn book in the Danish society OF the 2nd half of the 20th Century.

2002

The latest Scandinavian hymnals are all fairly young: Norway 1984 – with a new hymnbook already in first draft – Sweden 1986, Finland 1986 (both in Swedish and in Finnish), Faeroe Islands 1989, and Iceland 1972 (with a substantial supplement 1991) – and Denmark 2002. Seen as a whole they all are edited primarily for use at the church service. During the last decades the concept of church service in the Scandinavian countries has differed from a fairly uniform high mass in the respective national traditions into a broad variety in form and content. The service-life of the Scandinavian churches today reaches from the most conservative and classical Lutheran services to a flower field of specially designed services, thematically, musically and liturgical.

In Denmark the newest hymnal – *Den Danske Salmebog 2002* – was introduced through a specimen copy for the congregations to comment, before the final edition was done. In the introductory comments the hymn committee pointed out some principle considerations. The criteria for selecting the hymns have been that their words are „(...) convincing both theologically and artistically (...)”. Especially for the new hymns, written in 20th century there has been an „(...) assessment of both theological and poetic qualities (...)” and „(...) to the highest degree the aim has been to secure, that the hymns should be usable in the service (...)”⁷ The preface concludes:

During its work the hymn committee constantly has had the future use of the hymnal in mind. It is our wish that the future hymnal will be the congregation's book in church and at home, at meetings, church events, in the education of the church and in the individual's Christian life.

5. Conditions

A hymn book of today must be considered in the perspective of the broader conditions of society in modern Scandinavia:

1) *The cultural space in society is crowded.*

The variety of cultural supply and demand has increased dramatically. This is true also in relation to the church and its services and its other culturally related activities – thus the importance of the hymnal as a normative factor is diminished.

⁷ Forslag til ny Salmebog. Betænkning afgivet af den af Kirkeministeriet 5. januar 1993 nedsatte SALMEBOGSKOMMISSION, Bd. 1: Indledning – Salmer – Bønner og Tekster, Betænkning nr. 1381, Kirkeministeriet, Kbh. 2000, pp. 5-8.

2) *This diversity in the cultural content in society manifests itself in sub-cultural tendencies.*

Especially among young people culture expands into sub-cultures. This can also be registered inside the church, where new activities relate to different age groups more than to the congregation as a whole. Accordingly renewal of singing split into the same groupings.

3) *The concept of a cultural unity is disrupted.*

Cultural criteria of quality gain independent profiles. To some degree we experience partial cultural isolation as some milieus inside the church tend to «live their own lives» with little or almost no identification with other parts of the church. This has a radical influence on their use of music and song.

4) *The impact of the mass media has expanded.*

There are no second thoughts by congregation-councils as whether to give up hymn books in favor of monitors or other technical remedies. In a wider perspective this has to do with the phenomenon professor David J Elliott, New York University, has named «Musicing»: The ontology of music is the very practicing of music – to be in the performance – beside that music has no function what so ever⁸.

5) *Cultural objects have gained the character of merchandise.*

The consumer-society's «Use and throw away» -mentality also inflict the way in which hymns and music are approached in the Scandinavian churches. In a modern, western society music and song are subject to the conditions of a market-economy. Culture as well. Music and song find their legitimacy in the extent to which they provide an event-profit: Can this hymn – its uncomplicated melody and undemanding text – draw customers inside the church-doors.

6) *Utilitarianism - Individualism.*

Each individual is the leading actress/actor in her/his own life, and each wants to decide for themself which spiritual tools are relevant. Community has meaning only so far as it supplies the life of the individual with something interesting, personally useful or valuable.

⁸ David J. ELLIOTT, *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*, Oxford - New York - Toronto (Oxford University Press) 1995.

7) *Neutrality of values or poly-valens.*

8) *Mania of change and looseness in tradition – Project-/Event-culture.*

The ideal of general education has become an object of negotiation. Authority and critical awareness shifts to opportunism: Which innovation «sells tickets» – what kind of songs and music can excite the crowd. The value of the singing is not measured by content, but by its ability to contain a poly-aesthetic impact on as many individuals as possible.

The angles of incidence in this analysis I have derived from a new research on the condition of music and song in the Danish educational system of today⁹ and applied them to the reality of hymnody in the Nordic churches.

6. Final remarks

The Congregational Hymnal – Is There Any Sense in Speaking of its Future? This examination of the hymnal-prefaces has made some points:

1) In Lutheranism the hymnal is more than an anthology of singable Christian poetry and much more than a mere songbook for church purpose. Of course it is both, but not just that. The hymnal is a tool for the proclamation of the Gospel in the mouths of the congregation. The hymnal is the very book that manifests the Lutheran concept of “ordinary priesthood” and thereby an expression of the protestant way of seeing the church as a congregation expressing their faith through vocal devotion in preaching, praise and prayer. The genuine protestant Hymnbooks incorporate this – and with such hymnals the protestant national churches in Scandinavia kept together that singing of praise and worship that during the past 350 years eminently has expressed the peculiarity of these churches – especially in The Peoples Church of Denmark.

2) In modern and future hymn-singing there quite simply emerges a task of rediscovering reasons of hymn-singing beside alongside its eventual market-effect immediate function as liturgical entertainment. Hymns are not just „(...) in-between-songs used to wake up the congregation (...)”¹⁰ Hymns are involvement and commitment to human responsibility as it has been put forward by the Gospel.

3) Through the prominent hymnal tradition in the Nordic churches the hymn book has always served as the lay person’s sermon in the congregation. In the specific Lutheran context the hymnal manifests the «common-priesthood». The

⁹ Frede v. NIELSEN (Ed.), *Musikfaget i undervisning og uddannelse – Status og perspektiv 2010*, (Musikpædagogiske Studier DPU, Bd. 2.), Aarhus Universitet 2010.

¹⁰ Leif L. ALBERTSEN, *Skal moderne salmer være kunst?*, in: Dansk Teologisk Tidsskrift 3 (1970) København, pp.205 f.

hymnals mark thereby the very Evangelical-Lutheran concept of what the Church is all about. Through hymn-singing the whole congregation become active co-preachers of the Gospel – the hymn book is the congregation’s pulpit – not confined to the time and place of the service, but freely frequented everywhere there might be need for it: In the silent hours of each individual, in the family’s feast or mourning, or as a safeguard against endless and empty sermons or poor services.

4) Issuing hymn books is not in itself a guarantee for the preservation of knowledge and use of hymns. If done too frequently it may cause the opposite. When the latest hymnal for the Norwegian church was introduced, the sale of hymn books for private use fell dramatically; consequently reducing the hymnal to a Sunday-service book.

5) But if the hymn book is abandoned, given up or reduced from being the responsibly provided frame for passing on and proclaiming the Gospel in the personal everyday life of the individual and at the congregations gatherings in and outside the church, the same congregation will be deprived of its ministry – and the responsibility will be left with whoever pushes the button that decides which texts or “programs” that occupy the monitors or big screen.

6) The congregational hymnbook manifests a spiritual democracy that also implies responsibility for the theology of the church. Give it up, and the first steps will be taken towards liturgical, homiletic, confessional and theological anarchy or absolutism – or both!

***Das Gemeindegesangbuch – Macht es überhaupt Sinn,
über seine Zukunft zu sprechen?***
**Einige Überlegungen
aus einer skandinavischen Perspektive**

1. Kirchenlied

Das Evangelium kam durch das Singen in unsere Welt. Obwohl wir die Geburtsstunde des Christentums normalerweise nicht so beschreiben würden, können wir Weihnachten – die Zeit, die von Jung und Alt gleich geliebt wird – auch auf diese Weise sehen, da mit diesem Fest die Proklamation der Geburt Jesu an die Hirten auf dem Felde einhergeht: *Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen. Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens.* (Lukas 2.13-14). So war das Christentum in himmlischem Gesang auf Erden geboren.

Das Singen wurde sehr schnell sozusagen zu einem Markenzeichen für die Christen. Dieses ging so weit, dass Plinius, der römische Gouverneur in Kleinasien, um das Jahr 112 nach Christus des Kaisers Rat einholen musste. Dies wurde notwendig, nachdem ihm Christen ausgeliefert wurden, welchen subversive und illegale Aktivitäten zur Last gelegt worden sind, nachdem sie sich nur wöchentlichem Treffen schuldig gemacht hatten, wo sie „Christus ein Loblied gesungen haben, als ob er eine Gottheit wäre“. Und Plinius zweifelte daran, dass dieser Tatbestand überhaupt zu einer Schuld führen kann.

Sowohl in der byzantinischen als auch in der lateinischen Liturgie erfasste der Gesang die grundlegende Essenz der liturgischen Ziele. Er artikuliert das Lob der Kirche - im Osten ist er Ausdruck eines akustischen und phonetischen Unterschiedes zwischen der irdischen Zeit außerhalb und dem Atem der Ewigkeit, welcher die Gemeinde innerhalb der Kirche einschloss, im Westen verzückte der Gesang die Masse und manifestierte die Institution der Kirche in Raum und Zeit.

Im Laufe von fast 1500 Jahren veränderte und entwickelte sich der Gesang der christlichen Kirche zu einem breitgefächerten und facettenreichen Phänomen, welches den christlichen Gottesdienst sowohl charakterisiert hat und von jeder anderen Art der säkularen Huldigung bzw. mündlichen Akklamation unterscheidet.

Warum muss man dann – wie es die Protestanten von Anfang an taten – etwas so Dynamisches wie den Lobgesang in feste Bahnen lenken und in eine versteifte Version in Form des gedruckten Textes transformieren? Warum fixieren wir etwas so auf den Moment Bezogenes wie die Lieder des sonntäglichen Gottesdienstes und des täglichen Gebetes in einem solch dauerhaften, ja versteinernen Medium wie einem Gesangbuch?

2. Gesangbuch

Seit seiner Erfindung war das lutherische Gemeindegesangbuch abhängig von Massenmedien. Es ist undenkbar, dass das lutherische Gesangsbuch das zentrale Werkzeug der Verbreitung des Protestantismus, welches es im Rückblick war, ohne die rasante Entwicklung des Buchdruckes sein hätte können. Erst dieser machte es möglich, die protestantischen Kirchenlieder einer großen Anzahl an Menschen in einem großen geographischen Umkreis zugänglich zu machen, und beides mit erheblicher Geschwindigkeit. Selbst die ältesten Lieder Martin Luthers – zum Beispiel seine paradigmatische Paraphrasierung des Psalm 130: *Aus tieffer Not*, welche im ersten sogenannten Achtliederbuch (erstes lutherisches Gesangsbuch) 1524 veröffentlicht wurde – wurden nur 2 - 4 Jahre später in einer dänischen Übersetzung in gedruckten Liederbüchern gefunden. Diese frühesten skandinavischen Gesangbücher sind seitdem verloren, aber wir wissen von ihrer Existenz und ihrem Inhalt durch Bemerkungen im Vorwort und Ausgaben von erweiterten Neuauflagen, welche wenige Jahre später publiziert wurden¹.

Der Zweck der lutherischen Choräle war die Beteiligung der Gemeinde im Gottesdienst und damit ein dynamisches, lebendiges Element in der Liturgie. Trotzdem sind sie fast von Beginn an durch Druckausgaben fixiert. Dies kann als Ausdruck der Bedeutung des Inhalts der Choräle selbst gesehen werden, da diese Fixierung der Texte in gedruckter Form die Texte selbst bzw. die Bedeutung des Textes vor der Gefahr der Veränderung und Korruption durch mündliche Überlieferung bewahrt hat.

Die Gesangbücher der Reformation kann man jedoch auch als Politikum sehen: Es war nicht mehr nur der Klerus, sondern auch der einfache Laie, der im Besitz des Schlüssels zum Gottesdienst in Form des Buches war, und damit auch

¹ Im südlichen Teil von Jütland wurden 1526 die Lutherischen Hymnen auf Dänisch gesungen und der Evensong wurde 1526 in Viborg gedruckt. Die frühesten skandinavischen Gesangbücher wurden in Malmö (jetzt Schweden) 1528-1529 veröffentlicht.

die Verantwortung für die Durchführung der wichtigsten Pflichten der Liturgie inne hatte.

Aber die Fixierung in gedruckter Form transformierte die Lieder auch in eine neue Art von Literatur - eine kollektive Predigt durchgeführt im Gemeindegesang: Die Lieder der lutherischen Reformation zeigten in konzentrierter Form die interpretierte Bibel, da ihre Inhalte, Themen und theologischen Argumentationen meist von zentralen biblischen Texten abgeleitet sind. Von Anfang an stellt der lutherische Gemeindegesang eine Beziehung zwischen der Lehre und den Richtlinien der Heiligen Schrift und dem Alltag der einfachen Menschen her – das Gesangbuch ist immer sowohl Katalysator als auch Filter für dieses Verhältnis (siehe Grafik).

Mit einigen Verschiebungen bedingt durch die Voraussetzung späterer Feiern, kann man diesen Prozess in der Geschichte der verschiedenen Gesangs-Traditionen identifizieren:

Primärtext	Intertext	Kontext
BIBEL	KIRCHENLIED	SINGEN
Originaltext	Intertext	Kontext
Biblischer Kontext in Liedern, 1. Version	Lieder: weitere Versionen oder Übersetzungen	GESANGBUCH(BÜCHER)
Kanonischer Text	Liturgischer Text	Literatur
BIBELLESUNG	KIRCHENLIED	KIRCHENLIED ALS KUNSTWERK

Es standen wichtige theologische Fragen auf dem Spiel. Noch bevor die ersten Lieder gedruckt wurden, hatte Luther die Bedingungen für einen erneuerten Gemeindegesang formuliert. In seinem berühmten Brief an Georg Spalatin, um die Jahreswende 1523/24, wurde der Zweck für einen erneuerten Gemeindegesang deutlich:

Consilium est,
exemplo prophetarum
et priscorum patrum Ecclesiae
psalmos vernaculos condere
pro vulgo,
id est

Es ist anzuraten
nach dem Beispiel der Propheten
und der frühen Kirchenväter
muttersprachliche Psalmen zu schaffen
für die einfachen Leute.
das heißt:

spirituales cantilenas, quo verbum dei vel cantu inter populos maneat.	geistliche Melodien, mit denen das Wort Gottes auch im Gesang unter den Menschen bleiben soll. ²
---	--

Luther instruiert Spalatin dahingehend: „Vermeiden Sie neue und hochmütige Ausdrücke. Um das Singen zu erleichtern, müssen die Worte so leicht wie möglich zu verstehen sein, aber dennoch rein und präzise, und der Inhalt ist unmittelbar an den Inhalt der Psalmen anzulehnen (...)“. Der Inhalt der Psalmen! Das lutherische Kirchenlied ist nicht eine Übersetzung des biblischen Textes in die Muttersprache, sondern eine im Singen poetisch und theologisch verwirklichte Vermittlung der Lehren der Kirche. Das lutherische Kirchenlied ist, in seiner Essenz, eine Auslegung der Bibel oder in anderen Worten: Eine gesungene Predigt! Das lutherische Gemeindegesangbuch soll ein Echo des Evangeliums in den Mündern und Stimmen der Laiengemeinde sein.

Grundsätzlich geht die Relevanz der Gesangbücher Hand in Hand mit dem Konzept des menschlichen Wesens, welches wir betrachten. Seit der Renaissance war der Mensch ein Objekt, ja ein Projekt der Erziehung. Mensch sein war gleichbedeutend mit in einer Evolution, welche den Menschen immer weiter zurück in die Richtung der Gott gewollten Schöpfung brachte. Dies bedeutet, dass jede Aktion im Leben im Grunde ein Mittel zu einer tieferen oder weiteren Realisierung dieses Zustandes sein sollte. Das Gemeindegesangbuch ist ein wichtiges Instrument in diesem Prozess. Es ist ein Schulbuch zu einem besseren christlichen Leben, welches von Grund auf von jedem Menschen gelebt werden sollte.

3. Zukunft?

Vor ein paar Monaten berichtete eine der nationalen dänischen Zeitungen, dass eine Gemeinde auf der Insel Sjælland beschlossen hatte, mehrere hunderttausend dänische Kronen in der Installation von Flachbildschirmen in der örtlichen Kirche zu investieren. Der Zweck dieser Investition war, dass die Lieder dadurch in einem Fluss für Jedermann sichtbar präsentiert werden können: „(...) auf dass die Gemeinde nicht in ihre Gesangsbücher schauen muss (...)“, wie die Zeitung zitierte.

Dies war sicher kein Schocker, der auf der Titelseite oder als etwas Besonderes präsentiert wurde. Nein, es wurde einfach in einer kurzen Notiz im Inneren des Blattes erwähnt. Wenn man die Kombination aus den dänischen Wörtern für „Kirche“ und „flat screen“ googelt, findet man schnell heraus, dass dieses Phänomen weit davon entfernt ist, einzigartig zu sein. Vom südlichen Teil Jütlands bis

² Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe: Bde. I-LVII+Reg, Weimar 1883-1939, Briefe 3, Nr. 698, p. 220 (Meine übers.).

in das Herz des ländlichen Nordens erleuchten TV-Monitore die Gewölbe der Kirchen, und die Gemeinden singen gemäß den Laufschriften auf dem Bildschirm.

In manchen der neueren protestantischen Kirchen ist es schon länger Usus gewesen, der Gemeinde die Liedertexte mit großen Bildschirmen zugänglich zu machen. In der dänischen Landeskirche jedoch begann dieser Trend erst vor 5 bis 7 Jahren und ist weit davon entfernt, an Drive zu verlieren. In den nächsten fünf bis zehn Jahren werden viele, vielleicht die meisten Gemeinden in der dänischen Kirche versucht sein, die Nutzung von Bildschirmen für Texte und Bilder in der liturgischen Praxis zu implementieren. Ich finde es wichtig, dass der Einfluss dieser Realität auf den Gottesdienst und vor allem das Gemeindegesangbuch beachtet und diskutiert wird.

3.1. Daher die Frage: Ist es sinnvoll, von einer Zukunft des Gesangbuches zu reden?

Im Zuge der Überlegungen, ein neues dänisches Gesangbuch zu edieren, kam als wiederholtes Argument für die Notwendigkeit eines solchen einheitlichen Gesangbuches in der dänischen Kirche immer wieder auf, dass das sogenannte „fliegende-Zettel-Singen“, bei welchem den Gemeinden fast Sonntag für Sonntag kopierte Zettel mit Liedern aus den exotischsten geographischen und literarischen Quellen ausgehändigt werden, oder einfach plötzlich auf den weiß getünchten Wänden via eines Overhead Projektors erscheinen, stark angewachsen ist. - Und, wie ein Professor für Kommunikation einmal bemerkt hat, gibt es die unmittelbar drohende Gefahr, dass das, was über einen Overhead-Projektor vorgestellt wird, über den Köpfen der Menschen bleibt und sie nicht erreicht.

Ist das nicht nur die konservative Klage über die modernen Zeiten? - Sollten wir nicht über die Möglichkeiten der neuesten Technologie begeistert sein und uns der Möglichkeit erfreuen, die Gemeinde via Monitor durch den Gottesdienst zu leiten?. Und könnte man nicht sagen, dass auch das Gesangbuch ein Produkt neuer technischer Errungenschaften der damaligen Zeit ist? Also gibt es hier überhaupt einen Unterschied?

3.2. Es gibt einen Unterschied! Und er beinhaltet mehr als nur Technologie.

Womit wir uns in der dänischen Gesangbuchkommission - wie alle Gesangbuch Redakteure vor uns – grundsätzlich beschäftigten, war die Suche nach der Antwort auf eine recht simple Frage: Welche Lieder wären am besten geeignet für unser nächstes Gesangbuch? Und für die dänische Kirche, eine Staatskirche, welche mehr als 80% der Gesamtbevölkerung inkludiert bedeutet „Unser Gesangbuch“ wirklich das dänische Gesangbuch, unser nationales Gesangbuch, das Gesangbuch für die Menschen in Dänemark, das nächste Gesangbuch un-

seres Landes (...). Und da die lutherisch evangelische Konfession die dominierende in allen skandinavischen Ländern ist, sind die Umriss, welche ich mit dem dänischen Beispiel zu zeichnen versuche, mit einigen kleinen Unterschieden in ganz Skandinavien gültig.

Frühere Gesangbuch-Redakteure - seit der Reformation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis hin zu den jüngsten Gesangbuchausschüssen in den verschiedenen skandinavischen Ländern - hatten als unbestrittene Prämisse, dass der Kirche immer eine Sammlung von Liedern für Gottesdienste und das tägliche Leben zur Verfügung gestellt werden muss, welche theologisch, konfessionell, sprachlich und musikalisch der Zeit angemessen sind. Mit anderen Worten, die Voraussetzung ist, dass das Gesangbuch, welches in der lutherischen Kirche verwendet wird, für die Gemeinde benutzbar ist.

Aber muss es auf jeden Fall ein Gesangbuch sein? Gehört die Kirche in Zukunft nicht eher den Kirchgängern, welche ihr Gesicht nicht in ein am Schoß liegendes Gesangbuch vergraben, sondern Gottes Lob mit erhobenem Haupt singen? - Und ist es nicht nur religiöser Traditionalismus, wenn man an etwas so Rückständigem wie einem weiteren Gesangbuch festhält (...)? Meine Aufgabe hier ist ein Versuch, diese Frage zu beantworten - und vielleicht damit einen kleinen Beitrag zur Verhinderung der stillen Ermordung des Gesangbuches zu bieten, welche wahrscheinlich schon begonnen hat.

Zunächst wäre es gut, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass das lateinische Wort *traditio* sowohl „übergeben“ - im Sinne von etwas weitergeben - und „etwas aufgeben“ bedeuten kann! Eine Erneuerung des Kirchenliedes war immer dann am erfolgreichsten, wenn sich die Herausgeber von Anfang an im klaren waren, welche Teile noch der Weitergabe würdig waren, welche weggelassen bzw. durch neue Dinge beerbt werden konnten. Die Geschichte des evangelischen Gesangbuchs beinhaltet aber auch gescheiterte Versuche der Erneuerung. Und wenn es schief gegangen ist, war der Grund meist jener, dass die Innovatoren ihre Ansichten durchdrücken wollten und dabei auf Unverzichtbares verzichteten, und in einer fast abergläubischen Sicherheit überzeugt waren, dass ausschließlich neue Lieder und neue Melodien den Bedürfnissen und Bestrebungen der Kirche gerecht werden.

In den größeren historischen Perspektiven kann man zur Erkenntnis kommen, dass die christliche Kirche von Anfang an Liedersammlungen hatte! Wenn Paulus in seinen fast identischen Aufrufen die ersten Gemeinden, die Ephesser und Kolosser, ermutigt, in ihren Gottesdiensten an „(...) Psalmen und Hymnen und geistlichen Liedern - (psalmois, hymnois kai odais pneumatikais - Eph 5,19; Kol. 3,16) festzuhalten, und in seinem ersten Brief an die Korinther er die Gemeinde anweist, den Gottesdienst in einer Art und Weise zu feiern, so dass alle ihren Beitrag leisten: „...so hat ein jeder einen Psalm, er hat eine Lehre, er hat eine Offenbarung, er hat eine Zungenrede, er hat eine Auslegung...“(1 Kor 14,

26). Diese drei Referenzen in den Briefen des Paulus bedeuten einfach, dass an diesen Orten Sammlungen von Liedern im Zuge der frühen christlichen Liturgie zum Einsatz gekommen sind.

Wahrscheinlich waren in diesen frühen, differenzierten Gemeindegesang sowohl die Psalmen Davids, welche in der jüdischen Synagoge gesungen wurden, und vielleicht auch Lieder aus dem Gottesdienst im Tempel, aber auch echte christliche Lieder, wie sie von Paulus selbst an anderer Stelle in seinen Briefen beschrieben hat, integriert. Diese spirituellen „Oden“ (welche auf Grund der nicht vorhandenen zeitgenössischen Beispiele sehr schwer zu identifizieren sind) könnten deklamatorische, solistische oder wechselweise gesungene Lieder gewesen sein. Die Tatsache, dass Paulus selbst es aufschlussreich fand, in seinen Briefen Zitate aus Liedern zu verwenden, zeigt, dass auch diese sehr frühen christlichen Lieder in irgendeiner Form festgeschrieben waren, was den Briefempfängern ermöglichte, die Zitate zu erkennen.

Gemeindegesang war kein Randphänomen, sondern ein integraler Bestandteil der Identität des frühen Christentums. Als Plinius, der römische Statthalter in Kleinasien, etwa 112 seinen Bericht an den Kaiser Trajan über Verhörergebnisse der Christen, welche subversiver Aktivitäten verdächtigt wurden, sendet, ist es nicht eine abweichende politische Meinung, die diese Christen charakterisiert, sondern das Bekenntnis zu ethischen Vorschriften, die gemeinsame Einnahme von Mahlzeiten und dass sie „sich an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zu treffen pflegten, um Christus ein Lied zu singen als wäre er eine Gottheit (...)“.

Bis zum Ende des 2. Jahrhunderts war eine recht voluminöse Sammlung an Liedern im Einsatz - in Aramäisch, Koptisch, Griechisch, Syrisch und Persisch - bald auch in Latein. Die Variation der Sprache zeigt sowohl die Bedeutung des Singens in der christlichen Mission als auch die wichtige Funktion des Liedes im Gottesdienst.

Die religiösen Lieder-Sammlungen in byzantinischer und römischer Tradition spiegeln die Grundprinzipien der Liturgie wieder: Das Kirchenlied der orthodoxen Kirche strebt danach, das Singen der Heiligen aller Zeiten zu erfassen und zu verlängern. Wenn die irdische Kirche singt, so tut sie das in Resonanz mit dem Himmel. Das kurzfristige Leben des Menschen wird in Einklang mit der Ewigkeit Gottes gebracht. Der Gesang der römischen Kirche ist ein Opfer, der Höhepunkt, den die menschliche Stimme erreichen kann, um Gottes Majestät ein Loblied darzubringen.

Wie Ignatius von Antiochien sagt: „(...) You shall be one chorus, so that You sound together (*symphoneó*) and unanimously receive God's timbre (*chróma*), and in unity and with one voice (*en phoné mia*) through Jesus Christ, praise the Father, that he must hear you and even through your good works, know that you are his son's limbs (...)“ (Ign. br. Eph 4.2).

Die Gesangbücher wurden in Übereinstimmung mit diesen eher unterschiedlichen Ansichten über den Zweck des Kirchenliedes angeordnet. Im Osten führt die gesungene Liturgie die Gemeinde in die Heilsgeschichte und verknüpft sie mit dem Göttlichen in Zeit und Raum - im Westen manifestiert der Gesang den Gottesdienst und die Erhöhung von Gott, als auch seine musikalische Hingabe, die während des gesamten Mittelalters mehr und mehr nach dem perfekten Ausdruck in Schönheit und dekorierter Form suchte.

Das Kirchenlied – sowohl einzeln als auch als Ganzes „corpus canticorum“ – ist Ausdruck des kirchlichen Selbstverständnis sowie des Gottesdienstkonzepts. Die Regelung der Gesangspraxis war ein klares Signal, ob Laien und Klerus sich im Gottesdienst vereinen können oder sollen. Sowohl der Inhalt als auch die Form des Singens waren ein Indikator für den Wert des Menschlichen wie des Göttlichen, und gemeinsam werden diese Elemente, Inhalte und Praxis, zu einem Ausdruck der Funktion des Gesangs in der Kirche: Horizontal oder vertikal hat das Singen zur Verbreitung des christlichen Glaubens und der Lehren beigetragen, sowie die Gemeinde mit dem Gottesdienst betraut. Oder war seine Richtung doch nur nach oben – ein Lob an den himmlischen Herrscher, vorzugsweise von jenen wenigen Auserwählten durchgeführt, die gute Stimmen und das Verständnis hatten.

4. Intentionen – eine dänisch-skandinavische Perspektive

1569

Die protestantische Reformation in den nordischen Ländern hat eine in diesem Punkt klare Position bezogen. Im Jahr 1569 hat der Dekan der Kirche Unserer Lieben Frau in Kopenhagen, Hans Thomissøn das erste offizielle lutherische Gesangbuch für die Doppelmonarchie Dänemark-Norwegen mit dem Titel: *Den danske Psalmebog / met mange Christelige Psalmer / Ordentlig tilsammen-set / formeret oc forbedret* veröffentlicht. (Das dänische Gesangbuch / mit vielen christlichen Hymnen / Außergewöhnlich komponiert / propagiert und verbessert).

Der Inhalt des Buches verkörperte den gesamten Titel. Obwohl ein beträchtlicher Teil der Lieder ins Dänische übersetzte deutsche lutherische Lieder waren, hat Thomissøn – der Herausgeber – die dänische Sprache in weit größerem Maße, als das bei den ersten Gesangbüchern der dänischen Reformation der Fall war, vervollkommenet. Zusätzlich wurde der theologische Inhalt der Lieder sorgfältig erwogen und zum Ausdruck gebracht - in einigen Fällen führte dies zu Änderungen, die das Lied bewusst vom Inhalt des katholischen Lobes distanzierete, welches die Menschen seit ihrer Kindheit kannten, und die Evangelisch-Lutherischen Positionen wurden mit einer starken Feder unterstrichen. Schließlich

war das Buch sorgfältig bearbeitet. Die 268 Lieder sind in 20 Kapitel unterteilt: Die ersten Lieder beziehen sich auf den kirchlichen Kalender. Dann folgen einige Lieder, die den 5 Abschnitten in Luthers Kleinem Katechismus zuzuordnen sind. Die folgenden Lieder sind entsprechend den Prioritäten der lutherischen Lehre angeordnet, und die Gesänge in den letzten sechs Abschnitten sind religiösen Zeremonien und der täglichen christlichen Frömmigkeit vorbehalten. Diese Gliederung eines Gesangbuchs - mit Erweiterungen und Variationen - konstituiert bis heute den Rahmen der dänischen Gesangbücher.

Das Vorwort des Gesangbuches beginnt mit einer dänischen Übersetzung von Luthers Vorwort zum Geystliche Gesangk buchleyn (1529), gefolgt von einem kurzen Überblick über das Singen der christlichen Kirche seit den Tagen der Apostel und einer kurzen Geschichte der Verwendung lutherischer Lieder auf dänischem Boden, welche Thomissøn selbst verfasste. Die Schlussfolgerung ist klar:

*Gut, fromme Christen! Euch widme und gebe ich dieses Buch / mit 268 Hymnen / bittend dass ihr es empfangt/ und es in einer ordentlichen und gottesfürchtigen Weise in euren Kirchen / Schulen und in euren Häusern verwendet (...).*³

Diese Perspektive der Verwendung ist essentiell. Das Ziel ist des lutherischen Gesangbuches es, sowohl in der Kirche, in der Bildung und im persönlichen religiösen Leben von Nutzen zu sein - und alle diese Funktionen des Gesangbuchs sind gleich wichtig!

Thomissøn fasst zusammen, welche Absichten ein christliches Gesangbuch haben sollte:

1) Gott mit solch frommen Liedern des Lobes zu ehren und zu danken.

Der Gottesdienst wird zuerst genannt, dann die Schule:

2) Um das Wort Gottes zu erfahren, / zu fördern und auf diese Weise unter euch zu erhalten. Da Reim und Gesang schnell mit Freude gelehrt sind / und bleiben am besten in Erinnerung. Wenn die öffentliche Predigt verboten / wenn alle guten christlichen Bücher verbrannt und auseinandergerissen sind / bleibt doch das Lernen, das in fromme Gesang liegt im Herzen verwurzelt / und wird nicht so schnell weggezogen.

³ *Gunstige fromme christne / eder tilscriffuer oc skencker ieg denne bog / som indeholder 268. Psalmer / bedendis at i den vilde tage til tacke / oc bruge den flittelig oc Gudfryctelig i eders Kircker / Scholer oc Huse. Den Danske Psalmebog met mange Christelige Psalmer / Ordentlig tilsammenset / formeret oc forbedret. Aff Hans THOMISSØN, Prentet i Kiøbenhaffn (1569), Photoprinted Ed. Det danske Sprog- og Litteratur Selskab Kbh. ²1933, Odense 1968, p. LV.*

Die lutherische Erziehung hatte ein dreifaches Ziel: das Erlernen der Bibel, Fortschritt in der christlichen Glaubenslehre und die Erhaltung des rechten Glaubens. Der dritte Punkt ist die persönliche Nutzung des Gesangbuches:

3) Um in euch größer Reue, Frömmigkeit und Fleiß im Gebet zu wecken.

Der 4. Punkt hat die gleiche Perspektive:

4) Kummer aus einem traurigen Herzen zu vertreiben / und angemessene geistliche Freude und Trost in den Wirren des Lebens und des Todes zu finden.

Das Gesangbuch ist ein Werkzeug der Seelsorge, aber nicht ausschließlich in den Händen eines Priesters oder eines Lehrers, sondern zur Benutzung durch Jedermann gedacht.

5) Sich öffentlich zu Gott zu bekennen / vor allen Menschen / und Engeln und Teufeln.

Das Gesangbuch hat ein öffentliches Ziel als lutherisches symbolisches Buch, das seinen Benutzer mit lehrreichen Texten rüstet, die in der Lage sind, den Protestantismus zu kommunizieren.

6) Um eure Kinder und Jugendlichen zu fördern, Gott zu kennen und zu loben.

Das Gesangbuch hat ein pädagogisches Ziel, welches auf die jüngere Generation der Gemeinde gerichtet ist. Die beiden letzten Punkte gehören in das Zeitalter des frühen 16. Jahrhunderts. Das Gesangbuch soll verwendet werden.

7) Um Gottes heilige Engel zu euch zu bringen / und die bösen Geister und Dämonen von euch zu vertreiben, / wenn man andächtig aus treuem Herzen singt.

Noch einmal wird das Gesangbuch als ein fast physisches Werkzeug oder eine Waffe im kosmischen Kampf zwischen den himmlischen Heerschaaren Gottes und den Horden von Satan betrachtet - und im Kampf der Reformation, wie das letzte Element besagt:

8) Um schlechten schwarzen Liedern / obszönen und in anderer Form nutzlosen / Gottlosen / anstößigen Balladen vorzubeugen/ die derzeit - leider - überall durch lose Leute verwendet werden, / die Gott bestimmt bestrafen wird.

In der evangelischen Eroberung des nördlichen Europas waren Lieder eine der wichtigsten Waffen überhaupt. Wie der Herausgeber des Gesangbuches beobachte-

te: Was einmal durch das Singen erlernt wurde, ist gut verwurzelt – sowohl das Gute wie das Schlechte. Die lutherischen Gesangbücher hatten einen doppelten Zweck: Sie ersetzten die folkloristischen, katholischen Balladen über die Jungfrau Maria und die Heiligen, und diese „besseren“ Lieder waren auch dafür gedacht, die moralischen Bedingungen in der Gesellschaft zu verbessern. Das allgemeine Ziel, das in diesen acht Punkten zum Ausdruck kommt, ist schließlich zusammengefasst:

Summa / zur Förderung des Reiches Christi / das hiermit ausschließlich gesucht wird.

Hans Thomissøn, der Herausgeber dieses ersten offiziellen lutherischen Gesangbuchs für Dänemark und Norwegen sah das Gesangbuch in einer eschatologischen Perspektive: „Summa“. Alle Lieder, das ganze Buch, sollten das Reich Gottes fördern. Im spezifischen Gemeindegesang, welchen dieses Buch inspirieren und dessen Grenzen abstecken sollte - in Kirchen, Schulen, Häusern und Wohnungen - lag ein Stück Arbeit für die Ausbreitung des Reiches, das kommen wird, so dass Christus in der Lage wäre, sein Volk am Tag seiner Wiederkunft zu erkennen.

Jede kulturelle Epoche während der folgenden 200 Jahre - Pietismus, Aufklärung, Rationalismus und National-Romantik - berührte die evangelischen Kirchen in Skandinavien auf viele verschiedene Weisen. Dieses taten jene Strömungen aber in keinesfalls, um den innersten Kern des lutherischen Gesangs, welcher seit Thomissøn's Gesangbuch im Fokus stand, zu ändern. Stattdessen fügten sie eine ganze Menge hinzu. Ich habe die Vorworte der offiziellen dänischen Gesangbücher seit dem Jahrhundert der Reformation bis zu den jüngsten dahingehend untersucht, wie sie die Ziele der jeweiligen Epoche zur Erneuerung des Gesangbuches formulierten.

1699

Als die dänisch-norwegische Monarchie im Jahr 1660 zu einer absoluten geworden war, ließ der König, gemäß seinem autokratischen Konzept des Regierens, alle Angelegenheiten der Gesellschaft überarbeiten - auch das Gesangbuch der Kirche. Der Bischof von Fyn, Thomas Kingo, der das Gesangbuch herausgegeben hat, schrieb im Vorwort zu seinem ersten Entwurf, der so genannten „Vinter-Parten“ 1689:

(...) Wie Ihrer Majestät lobenswerter Urgroßvater (...) in seiner königlichen Autorität befahl, als er die dänische Messe anordnete, die jetzt in Gebrauch ist, mit Dienst am Alter und Kirchenliedern, damit sie Hoch und Tief, kirchliche Autoritäten und Hirten unter unseren eigenen Landsleuten verstehen und nicht wie die Papageien mit einer Sprache, die sie nicht verstehen, prahlen, aber mit einem soliden Grund und mit emporgehobener Seele singen und spielen für den Herrn aus ganzem Herzen.

Die Widmung an den König unterstreicht die konfessionelle Verpflichtung, sowohl das lutherische Singen in der Landessprache als auch die richtige Form des Gottesdienstes als Aspekte des gleichen Objekts in theologischer und pädagogischer Sicht. Das Gesangbuch von 1699⁴, das das Endprodukt dieses Ziels war, hält diese wichtigen Fragen in der höchsten Achtung hoch: Der König weist in seinen Befehlen an die Herausgeber des Gesangbuches darauf hin: „(...) dass sie die guten alten Kirchenlieder, die im allgemeinen Gebrauch beim Gottesdienst und anderen frommen Übung sind, wählen müssen (...)“ und der Inhalt des Gesangbuches theologisch unbestreitbar sein muss: „(...) nach den reinen und einfachen Lehren des Augsburger Bekenntnisses (...)“ und nichts sollte in den Hymnen gefunden werden, „(...) das die Feinde unserer Religion falsch interpretiert könnten (...)“. Die Lieder mussten in Stil und Worte gefasst werden, auf „(...) dass der einfache Mann sie verstehen kann (...)“ und in den älteren Liedern sollte es keine Änderungen geben, „(...) weil es problematisch sein könnte für die einfachen Leute in ihrer Hingabe zu Gott (...)“.

1740

Als der Pietismus den dänischen Hof während der Regierungszeit von König Christian VI. erreichte, wurde 1740⁵ ein neues Gesangbuch publiziert, herausgegeben vom der Hofkaplan Erik Pontoppidan. Im Vorwort widmete er das Buch:

(...) der seligen Verwendung durch sowohl seine Majestät selbst, als auch durch alle Mitglieder unserer National-Kirche: Gott zieht durch diesen Behelf der Verehrung viele Seelen näher und näher zur Vereinigung mit ihrem geistigen Führer Jesus Christus, Fürst der Könige der Erde, der uns geliebt, mit seinem Blut von unseren Sünden gereinigt und zu Königen und Priestern für Gott seinen Vater gemacht hat.

Auch dieses Gesangbuch bringt den nationalen und den gewöhnlichen Zweck zum Ausdruck. Gemäß den pietistischen Grundsätzen wird seine Funktion als „Remedy of Devotion (Heilmittel der Verehrung)“ betont: „Das Gesangbuch kann Christus und die Gemeinde einfach vereinen - eine Gemeinde, die von den evangelischen Sitten geprägt ist, welche an das lutherische Konzept des Priestertums aller Gläubigen erinnert. Mit ihrem Gesangbuch in Händen werden alle Christen als gleichwertig betrachtet – als «Könige und Priester» für Gott, dem himmlischen Vater“.

⁴ Dend Forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog (...), Odense 1699.

⁵ Den Nye Psalme-Bog (...), Kbh. 1740.

1778

Der Pietismus war die religiöse Reflexion der Aufklärung. In Dänemark-Norwegen wurde das nächste offizielle Gesangbuch in weniger als einer Generation publiziert - nicht mehr durch das Glühen für Gott in einem inbrünstigen Glauben inspiriert. Das Hauptziel war die Bewahrung des Glaubens und die Behauptung der Legitimität der Religion, konfrontiert mit Wissenschaft und der Feier der Vernunft. Diese Konfrontation war auch hoch politisch – bis hin zu einer gewaltsamen Säuberung der radikalsten Pioniere der Aufklärung am dänischen Hof. Der Chef der siegreichen Partei, Ove Høeg Guldberg, wurde „Geheime-Kabinetts-Secretair“, ein Dreifach-Titel, in welchem alle Teile die Bedeutung „Geheimnis“ enthalten, um zu vertuschen, dass der Inhaber dieses Amtes in der Tat die Doppel-Monarchie im Namen des geistig verwirrten Königs Christian VII. leitete. Guldberg hat auch das nächste offizielle Gesangbuch ediert⁶, ich zitiere aus dem Vorwort des Herausgebers:

Die dänische Kirche wird hier das Beste aus ihrem alten, bekannten Gesangbuch finden, welches so wenig wie möglich geändert wurde ... Die neuen Lieder, uns von der Vorsehung Gottes gegeben, und alle in bekannten Melodien, werden, so hoffen wir, auch die Seele erheben, Gott zu fürchten und an unseren Heiligsten Erlöser zu glauben. Der einfache Mensch in seiner armen Weisheit sollte hier nicht vermissen, was sein Herz zu stärken vermag in der Liebe Jesu Christi, und der Erleuchtete wir auch das finden, was seinen Geist erhebt, welches er sicherlich suchen und finden muss (...).

Das konfessionelle Profil ist etwas gedämpft, dennoch in Bezug auf die „besten der alten Lieder“ gehalten, und trotz der intellektuellen Arroganz wird betont, dass die Lieder mit der Gemeinde als Ganzes im Auge ausgewählt wurden.

1798

Die Zeiten änderten sich schnell. Das nächste dänisch-norwegische Gesangbuch war nur 20 Jahre später Realität – gekennzeichnet durch den Rationalismus der Spätaufklärung. Der Titel war fast eine Beschwörung: *Evangelisk-Kristelig Psalmebog til Kirke- og Huus-Andagt* (Evangelisch-christliches Gesangbuch für die Nutzung in der Kirche und häuslichen Andacht). Das Vorwort beschreibt, wie die Strömungen der Zeit das Gesangbuch beeinflusst haben:

Bei der Sammlung, Auswahl und Revision dieser Lieder haben die Männer, denen dieses Werk anvertraut war, teils vor Augen gehabt, die Gedanken-

⁶ *Psalme-Bog eller En Samling af gamle og nye Psalmer, Til Guds Ære og Hans Menigheds Opbyggelse, Kbh. 1778.*

gänge und Ausdrücke, welche sich in der Heiligen Schrift finden und auf die der christliche Glaube selbst gegründet ist, möglichst getreu wiederzugeben, teilweise die ganze Ausführung auf Andacht einzustimmen, so dass Liebe und guter Glaube an Gott und Jesus Christus verbunden mit wirksamer brüderlicher Liebe zu allen menschlichen Wesen zusammen mit Eifer und Vergnügen an der Erfüllung der Pflichten sowohl im täglichen Leben als auch im Beruf und in der gesellschaftlichen Stellung eingehaucht werden mögen, bereichert und gewinnbringend für jedermann, der die Religion liebt. Weiters wurde danach gefragt, Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit überall auszudehnen (...).

Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit überall (...). Dieses Ziel führte zu einer strengen, aber brutalen Edition aller älteren Liedern, die auf 8 Strophen gekürzt wurden (sie mussten aber min. 2 Strophen haben!). Darüber hinaus wurde der Inhalt gekürzt. Sprachlich reflektieren einige der Lieder in diesem Gesangbuch die zeitgenössische dänische Übersetzung der Bibel, aber auch das biblische, narrative Universum. Hinweise auf Wunder und göttliche Intervention wurden ignoriert – „Sünde“ wurde mit moralischem Unglück umschrieben, der Teufel wurde total aus diesem Gesangbuch verbannt... Dennoch ist diese Verbindung der revolutionären Ideale mit dem protestantischen Christentum, welche in diesem Gesangbuch ihren Ausdruck findet – wenn auch radikal und zeitlich begrenzt und katastrophal im Hinblick auf die Art und Weise, wie die Poesie und Theologie der alten Hymnen vernachlässigt wurde – eine Lösung für die klassische Herausforderung, ein zeitgenössisches Gesangbuch zu edieren, aus dem die Gemeinde ihre Verantwortung für den Dienst der Kirche und ihre offizielle Verehrung ausdrücken konnte.

1855

Die kurzsichtige Bearbeitung des rationalistischen Gesangbuchs von 1798 wirkte die vorhersehbare Reaktion, dass für das nächste Gesangbuch ein größerer Respekt vor den ursprünglichen Versionen von älteren Liedern gefordert wurde. Zur gleichen Zeit erlebte die dänische Kirche den Einfluss von drei Persönlichkeiten - die Kritik des religiösen Philosophen Søren Kierkegaard, die Wiederherstellung einer nationalen, dänischen literarischen Identität mit Metaphern aus der nordischen Mythologie durch den Theologen Nicolai Frederik Severin Grundtvig und die herrlich geistliche Poesie von HC Andersen, welcher alle skandinavischen Dichter der Zeit beeinflusste. Das nächste Gesangbuch *Psalme-Bog til Kirke og Huus-Andagt* (Gesangbuch für Kirche und Haus Andacht) wurde im Jahre 1855 publiziert. Im Vorwort weisen die Herausgeber sowohl auf den Respekt vor der Tradition und den Bedarf an neuem stimmlichen Ausdruck hin:

Die Sammlung dieser Lieder beinhaltet den ganzen, reichen Lieder-Schatz in unserer Muttersprache seit den Tagen der lutherischen Reformation. Dieser Schatz, welcher in unseren Tagen von Dichtern bereichert wurde, welche dem Herrn ein neues Lied gesungen haben. Bei der Auswahl wurde darauf geachtet, was der Erbauung und der Stärkung in unserem gemeinsamen Glaubens dient (...). Mit diesem Gesangbuch werden die Gemeinden in einer neuen und reicheren Umgebung sein, welche die Andacht in Kirche und zu Hause erweitern, verstärken und tiefer motivieren soll (...).

Norwegen wurde im Jahr 1814 von Dänemark getrennt, weswegen das Gesangbuch von 1855 auch ausdrücklich Dänisch war. Seine Aufgabe war es, die Lieder aus dem Gesangbuch von 1798 zu korrigieren, und zu retten, was gerettet werden kann, so dass es ein solides Fundament für das nächste offizielle Gesangbuch abgegeben hat. Diese wurde im Jahre 1897 veröffentlicht und zwei Jahre später vom König autorisiert:

1897

Psalmebog für Kirke og Hjem (Gesangbuch für Kirche und Heim). Das Vorwort bietet einen kurzen Rückblick:

Der Liederfluss, der seit der Reformation die dänische Gemeinde aufgebaut und getröstet hatte und im 17. und 18. Jahrhundert so kräftige Vermehrung wie durch die Lieder von Kingo und Brorson erhielt, wurde unterbrochen durch die Vernachlässigung und Verstümmelung der Blume der alten Lieder im «Evangelisk-christelige» Gesangbuch (...) [das von 1798].

Auf der Grundlage dieser Motivation beschäftigte sich das 1897 erschienene Gesangbuch weiterhin mit der Wiederherstellung des älteren Lieder-Materials. Außerdem musste der Inhalt in Balance gehalten werden zwischen verschiedenen Flügeln der Kirche, die sich nun in der Konfrontation und auch in ihren Liedpräferenzen manifestiert hatten. Das Vorwort wird mit einer Unterstreichung der Funktion für gemeinsame Andacht und seiner konfessionellen Identität beendet „(...) Betet zu Gott, dass dieses neue Gesangbuch, durch Gottes Geist unterstützt, für einige Zeit sowohl der Konsolidierung des Individuums im christlichen Glauben als auch der gesunden Lehre und der dänischen Gemeinde diene“.

1953

Das nächste offizielle dänische Gesangbuch ist das erste ohne ein Vorwort. Stattdessen wird sein Charakter durch die erneute Nutzung des Titels des ersten offiziellen, lutherischen Gesangbuchs in Dänemark signalisiert: Den Dans-

ke Salmebog (Das dänische Gesangbuch). Es drückt sein Vertrauen in das Gesangbuch als Medium der Erneuerung der dänischen nationalen Identität aus - wie es die offiziellen Gesangbücher in den anderen nordischen Ländern am Anfang des 20. Jahrhunderts taten.

In Dänemark ist das verstärkt nationale Profil des Gesangbuchs auf zeitgenössische politische Ereignisse zurückzuführen: Als Folge des 1. Weltkrieges bekam das Königreich Dänemark im Jahr 1920 den südlichen Teil von Jütland, der seit 1864 zu Preußen gehörte, zurück. In noch früheren Zeiten der deutschen Besatzung publizierte die dänisch-sprechende Bevölkerung Gesangbücher in dänischer Sprache und erzeugte so ihre eigene besondere Liedertradition. Die Wiedervereinigung mit Dänemark im Jahre 1920 war der Stein des Anstoßes für ein neues, gemeinsames Gesangbuch, in dem sowohl die Lieder des Südens als auch die der Haupt-Tradition ihren Platz hatten.

Es war eine anspruchsvolle Aufgabe - die Kirche und die Menschen des Südens waren skeptisch gegenüber den Liedern von Grundtvig, welche ihren Siegeszug in den letzten offiziellen dänischen Gesangbüchern hatten - „(...) sie beinhalten zu viele Blumen und Vögel (...)“ echauffierte sich ein Vikar.

Die Bearbeitung des Gesangbuchs war im Schatten der deutschen Besatzung im 2. Weltkrieg durchgeführt worden. Es wurde im Jahr 1953 veröffentlicht und durch den König genehmigt „(...) für den Einsatz im Gottesdienst in den Kirchen des Landes“. Nicht ein Wort über die Schule oder das zu Hause!

Vor der endgültigen Genehmigung wurde ein Test-Gesangbuch an Geistliche und kirchliche Gemeinden verteilt, in welchem die Redakteure ihre Bemühungen, die Grenzen des offiziellen Gesangbuchs klarzulegen, darstellten. Sie zählen eine Reihe von Beispielen auf, was man in einem Gesangbuch nicht akzeptieren wird: Theologisch „schrille falsche Töne“ oder eine beliebte „Molltonart“ oder allgemeine „geistliche Lieder“... Nein, sie wollten kein weiteres „überflüssiges christliches Liederbuch“ machen sondern „echtem Wein“ den Vorrang geben und „ein Gesangbuch für die Menschen in der Kirche“ präsentieren.

Die Identifizierung der Grenzen des Gesangbuchs ist eine Studie von Exklusivität, welche in einer Genauigkeit in Bezug auf die Funktion als Liederbuch für den Gottesdienst zum Ausdruck gebracht wird. Dieser Schritt hatte seine Kosten, da er sowohl die spezifische als auch die gewöhnliche Nutzung des Gesangbuchs in der dänischen Gesellschaft in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts eingeeignet hat.

2002

Die neuesten skandinavischen Gesangbücher sind alle ziemlich jung: Norwegen 1984 - mit einem neuen Gesangbuch bereits im Entwurfsstadium - Schweden 1986, Finnland 1986 (beide sowohl auf Finnisch wie Schwedisch), Färöer

1989 und Island 1972 (mit einer erheblichen Ergänzung 1991) - und Dänemark 2002. Insgesamt gesehen sind sie alle in erster Linie für den Einsatz beim Gottesdienst bearbeitet worden. In den letzten Jahrzehnten hat sich das Konzept der Gottesdienste in den skandinavischen Ländern von einem ziemlich einheitlichen Hochamt in der jeweiligen nationalen Tradition zu einer breiten Vielfalt an Formen und Inhalten verändert. Das heutige gottesdienstliche Leben der skandinavischen Kirchen reicht vom konservativen und klassischen lutherischen Gottesdienst bis hin zu einer Blumenwiese der speziell entwickelten Gottesdienste, ob thematisch, musikalisch oder liturgisch.

In Dänemark ist das neueste Gesangbuch – *Den Danske Salmebog 2002* – durch ein Belegexemplar für die Gemeinden eingeführt worden, welches sie kommentieren konnten, bevor die endgültige Auflage erschienen ist. In den einleitenden Bemerkungen wies der Herausgeberausschuss auf einige grundsätzliche Überlegungen hin. Die Kriterien für die Auswahl der Lieder waren, in ihren Worten „(...) überzeugend, sowohl theologisch als auch künstlerisch (...)“. Speziell für die neue Lieder, welche im 20. Jahrhundert geschrieben wurden, galt eine „(...) Beurteilung der beiden theologischen und poetischen Qualitäten (...)“ und „(...) höchstes Ziel war es, sichern zu stellen, dass die Lieder für den Gottesdienst brauchbar sind (...)“.⁷ Das Vorwort schließt:

Während seiner Arbeit hatte der Ausschuss ständig die künftige Verwendung des Gesangbuches im Auge. Es ist unser Wunsch, dass dieses Gesangbuch in Zukunft in der Kirche, zu Hause, bei Meetings, kirchlichen Veranstaltungen, in der Erziehung der Kirche und im individuellen christlichen Lebens verankert ist.

5. Bedingungen

Ein Gesangbuch von heute muss in der Perspektive der erweiterten Bedingungen der Gesellschaft im modernen Skandinavien betrachtet werden:

1) *Der kulturelle Raum in der Gesellschaft ist gedrängt.*

Die Vielfalt des kulturellen Angebots und der kulturellen Nachfrage ist enorm gestiegen. Dies ist auch in Bezug auf die Kirche, ihre Gottesdienste und ihre anderen kulturellen Aktivitäten wahr - so wird die Bedeutung des Gesangbuchs als normative Faktor verringert.

⁷ Forslag til ny Salmebog. Betænkning afgivet af den af Kirkeministeriet 5. januar 1993 nedsatte SALMEBOGSKOMMISSION, Bd. 1: Indledning – Salmer – Bønner og Tekster, Betænkning nr. 1381, Kirkeministeriet, Kbh. 2000, pp. 5-8.

2) *Diese Vielfalt der kulturellen Inhalte in der Gesellschaft manifestiert sich in sub-kulturellen Tendenzen.*

Besonders bei jungen Menschen expandiert Kultur in Subkulturen. Dies kann auch im Inneren der Kirche registriert werden, wo neue Aktivitäten mehr auf verschiedene Altersgruppen als die Gemeinde als Ganzes abzielen. Dementsprechend teilte sich auch die Erneuerung des Singens in die gleichen Gruppen.

3) *Das Konzept einer kulturellen Einheit ist gestört.*

Kulturelle Qualitätskriterien gewinnen unabhängige Profile. Bis zu einem gewissen Grad erleben wir teilweise kulturelle Isolation, da einige Milieus innerhalb der Kirche dazu neigen ihr eigenes Leben zu leben und wenig oder fast keine Identifikation mit anderen Teilen der Kirche haben. Dies hat einen radikalen Einfluss auf deren Nutzung von Musik und Gesang.

4) *Die Auswirkungen der Massenmedien haben sich erweitert.*

Es gibt keine zweiten Gedanken von Gemeinde-Räten, wenn es darum geht, ob man Gesangbücher zugunsten von Monitoren oder anderen technischen Mitteln aufgeben soll. In einer breiteren Perspektive hat das mit dem Phänomen, welches Professor David J Elliott, New York University, 'Musicing', nennt, zu tun: Die Ontologie der Musik ist das reale Praktizieren der Musik, an der Aufführung teilzunehmen – abgesehen davon hat Musik keinerlei Funktion⁸.

5) *Kulturelle Objekte haben den Charakter von Waren gewonnen.*

Die „Benutzen und wegwerfen“-Mentalität der Verbraucher-Gesellschaft hat auch im Bezug auf den Umgang mit Liedern und Musik in den skandinavischen Kirchen Einzug gehalten. In einer modernen, westlichen Gesellschaft unterliegen Musik und Gesang den Bedingungen einer Marktwirtschaft. Kultur auch. Musik und Gesang finden ihre Legitimität darin, wie viel Eventcharakter sie liefern: Kann dieses Lied – die unkomplizierte Melodie und der anspruchslose Text – Kunden in die Kirche ziehen...

6) *Utilitarismus - Individualismus.*

Jedes Individuum ist der/die HauptdarstellerIn in seinem/ihrem eigenen Leben und jeder will für sich selbst entscheiden, welche spirituellen Werkzeuge re-

⁸ David J. ELLIOTT, *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*, Oxford - New York - Toronto (Oxford University Press) 1995.

levant sind. Gemeinschaft hat nur solange Sinn, wie es das Leben des einzelnen mit etwas Interessantem, persönlich Nützlichem oder Wertvollem bereichert.

7) *Neutralität der Werte oder Werte-Vielfalt.*

8) *Manie des Wandels und Lockerung der Tradition - Project-/Event-culture.*

Das Ideal der Allgemeinbildung wurde zu einem Objekt der Verhandlung. Autorität und kritisches Bewusstsein werden zu Opportunismus: Welche Innovation „verkauft Tickets“ - welche Art von Liedern und Musik kann das Publikum begeistern ... Der Wert des Gesangs wird nicht durch den Inhalt gemessen, sondern durch seine Fähigkeit, eine poly-ästhetische Auswirkung auf so viele Menschen wie möglich zu haben.

Die Blickwinkel in dieser Analyse habe ich von neuen Forschungen über den Zustand der Musik und des Gesangs im dänischen Schulsystem von heute abgeleitet⁹ und sie auf die Realität des Kirchengesangs in den nordischen Kirchen angewandt.

6. Schlussbemerkungen

Das Gemeindegesangbuch – Macht es überhaupt Sinn, von seiner Zukunft zu sprechen? Diese Prüfung der Gesangbuch-Vorworte hat einige Punkte aufgeworfen:

1) Im Luthertum ist das Gesangbuch mehr als eine Anthologie von singbarer Christlicher Poesie und viel mehr als nur ein Liederbuch für den kirchlichen Zweck. Natürlich ist es das auch, aber nicht nur. Das Gesangbuch ist ein Werkzeug für die Verkündigung des Evangeliums durch die Mänder der Gemeinde. Das Gesangbuch ist jenes Buch, welches den lutherischen Begriff des „allgemeinen Priestertums“ und damit einen Ausdruck der protestantischen Sichtweise der Kirche, welche die Gemeinde ihren Glaubens durch stimmliche Hingabe in Verkündigung, Lobpreis und Gebet leben sieht, manifestiert. Die echten evangelischen Gesangbücher integrieren dieses - und mit solchen Gesangbüchern war es den evangelischen Landeskirchen in Skandinavien möglich, das Singen von Lobpreis und Anbetung beizubehalten, welches während der vergangenen 350 Jahre eminent die Besonderheit dieser Kirchen zum Ausdruck gebracht hat - vor allem in der Volkskirche von Dänemark.

2) Im modernen und zukünftigen Liedersingen entsteht ganz einfach die Aufgabe Gründe für das Singen von Liedern zu finden außer ihrem letztendlichen

⁹ Frede v. NIELSEN (Ed.), *Musikfaget i undervisning og uddannelse – Status og perspektiv 2010*, (Musikpædagogiske Studier DPU, Bd. 2.), Aarhus Universitet 2010.

Markt-Effekt als unmittelbare Funktion der liturgischen Unterhaltung. Lieder sind nicht nur „(...) Lieder für zwischendurch die verwendet werden, um die Gemeinde aufzuwecken (...)“¹⁰ Lieder sind Beteiligung und das Engagement für die menschliche Verantwortung, wie es im Evangelium vorgetragen worden ist.

3) Durch die prominente Gesangbuchtradition in den nordischen Kirchen hat das Gesangbuch seit jeher als die Predigt des Laien in der Gemeinde gedient. Im spezifischen lutherischen Kontext manifestiert das Gesangbuch das „allgemeine Priestertum“. Die Gesangbücher markieren damit das sehr evangelisch-lutherische Konzept, worum es in der Kirche geht. Durch das gemeinsame Singen von Liedern wird die ganze Gemeinde aktiv und zu Co-Predigern des Evangeliums – das Gesangbuch ist die Kanzel der Gemeinde -, nicht auf die Zeit und den Ort des Gottesdienstes beschränkt, sondern überall frei verfügbar, wo es gebraucht werden könnte: In den stillen Stunden des Einzelnen, in der Familie bei Festen oder Trauer, oder als Schutz gegen endlose und leere Predigten oder schlechte Gottesdienste.

4) Ein Gesangbuch herauszugeben, ist kein Garant für die Bewahrung des Wissens und die Nutzung der Lieder. Wenn es zu oft geschieht, kann es genau das Gegenteil bewirken. Als das neueste Gesangbuch für die norwegische Kirche eingeführt wurde, sank der Verkauf von Gesangbüchern für den privaten Gebrauch dramatisch, folglich reduziert dies das Gesangbuch zu einem Sonntags-Andachts-Buch.

5) Aber wenn das Gesangbuch verstoßen wird, aufgegeben, oder die Verantwortung im vorgesehenen Rahmen zur Weitergabe und Verkündigung des Evangeliums reduziert wird, ob gleich im persönlichen Alltag des Einzelnen oder in den Versammlungen der Gemeinde in- und außerhalb der Kirche, wird der gleichen Gemeinde ihr Sendungsbewusstsein entzogen - und die Verantwortung liegt dann bei demjenigen, der auf den Knopf drückt, welcher entscheidet, welcher Text oder welches „Programm“ die Monitore okkupiert.

6) Das Gemeindegeseangbuch manifestiert eine spirituelle Demokratie, welche auch Verantwortung für die Theologie der Kirche bedeutet. Geben wir sie auf, ist dies der erste Schritt in Richtung liturgischer, homiletischer, konfessioneller und theologischer Anarchie oder Absolutismus - oder beides!

Übersetzung: *Severin Praßl*

¹⁰ Leif L. ALBERTSEN, *Skal moderne salmer være kunst?*, in: Dansk Teologisk Tidsskrift 3 (1970) København, pp. 205 f.

Renewing the Song The Editors' contribution

Can a new hymn book be an inspiration for congregational singing? Most editors have ambitions that it might be, but they are usually quite modest in their aspirations, with some justification.

Just over a hundred years ago the Church of England in 1904 was eagerly awaiting a new hymn book. It was a new yet old book. Its title '*Hymns Ancient and Modern*' looked in both directions, backward and forward. The first edition with that name had come out in 1861. Such had been its success that an appendix was added in 1868, and a supplement in 1889. That had not been of the standard of the original book and it became clear that a wholly new edition was needed. A very distinguished editorial body set to work on it. Quite large numbers of the new book were sold, but it was by comparison with earlier editions a failure. It was in fact a very worthy but rather dull book. However, what set the general public against it had nothing to do with that.

They opened the book and – Shock! Horror! - they turned to hymn 27 and found there a hymn by Samuel Longfellow 'Now on land and sea descending'. What was wrong with that? Well, everyone – that is every user of *Hymns Ancient and Modern* in 1904 - knew that number 27 was that hugely popular evening hymn 'Abide with me, fast falls the eventide'. It is not conceivable that you should have a different number 27. But worse was to come. They turned the pages of the book to number 62 to find Charles Wesley's great Christmas hymn 'Hark the herald angels sing' – but no, the editors have returned it to its original wording 'Hark how all the welkin rings'. (for non English speakers, my dictionary gives 'welkin' as meaning the 'sky, the firmament', and says that the word is 'literary, poetical' that is, not in the vocabulary of the ordinary worshipper of the CE). Trivial matters you may say to affect the reception of a whole important hymn book. But the folk history of hymnody in Britain says that these were reasons for the book not becoming the popular success of its predecessors. The proprietors of A&M recognised the wider failure of the book and by 1906 had reprinted the 1889 edition.

In 1916 they produced a second supplement of the best material from the failed new edition, and it was bound up with the 1889 edition as *The Standard Edition*. It became a great publishing success. I grew up singing and playing from it. With two supplements it was very cumbersome when it came to selecting hymns. There are still churches that use it.

So what does it take for a new hymnal to be an inspiration for congregational singing? Clearly as in so many fields of human endeavour there are accidents, and there are outcomes that have no connection whatsoever with the merits of the work in hand.

From that I hope salutary warning of the futility of much that I shall have to say, I turn to the new books that have been appearing in Great Britain. I have been looking at their Prefaces, hoping to find there some sense of the vision with which the books have been produced. There is vision, but it is of a rather humdrum kind with a few exceptions. For example, in his preface to *Hymns for Today's Church* 1982 Michael Baughan wrote that he believed that 'the new hymn book will bring great refreshment to worship services and will be a joy and inspiration to many Christians', and that it would bring 'a renewal of hymnody'. In their preface to the 2004 edition of *Christian Hymns* (a hymn book for the Evangelical Churches) the editors wrote expressing their hope that the book would help to move their churches 'out of the sentimentality that has largely characterized the life and hymns of an earlier generation.' A worthy ambition! The only really fiery expression that I have found is in the Preface to *Praise 2000*, (a book for the Independent Evangelical churches). The editors lament 'so our older hymns are forgotten and we are in danger of losing their valuable expression of the strong theology and scriptural experiences of our Christian faith. This trend must be reversed.' Strong words for the preface to a hymn book. Most of the prefaces content themselves with setting out a number of the quite modest principles that the editors have had in mind in their work of renewing the worship of their own particular tradition. I want to examine these.

They usually start by addressing their relationship with the history of their particular hymn book – are they going to be conservative or more radical in the changes that will be found in the new book? In this respect as in others the editors will have been working under the direction of the governing body of their church, though few probably so strictly as the Methodist committee producing their book of 1983 *Hymns and Psalms*, who were told by their highest authority to include 75 Wesley hymns. I was on the committee so I know that it was difficult. The first 40 or so generally acknowledged Wesley masterpieces chose themselves, but choosing a further thirty or so from the huge corpus of Charles Wesley's hymns that are good but not brilliant was difficult. We never quite reached our target. Mostly the editors of our hymn books have not been so closely bound as that, but

they clearly have tried to carry general church opinion with them. They usually have done this by carrying out surveys to gain the opinion of the regular worshippers and worship leaders. They explain in their prefaces that this influenced their final choice of hymns while they did not allow it to cripple them. This approach is understandable. It ensures that when the book is placed in the hands of today’s worshippers they will not feel totally estranged by the contents. It does however have its dangers if the book is in any way to be seen as revitalizing worship. For example, when my wife and I moved to Cardiff and went to our local church I was glad to find that the hymn book in use is the latest edition of *Hymns Ancient and Modern* entitled *Common Praise 2000*. We sang four hymns that day and when I got home I checked, and as I suspected, they were all hymns that had appeared in the very first edition of A&M in 1861. To be fair that is not typical of the choice of hymns in that church, but it does show the dangers inherent in the widespread editorial tactic of canvassing church members for their choice of hymns to be retained from older edition of their hymnbook. Those are unlikely to be the hymns that will revitalize worship, and they may be the hymns that are most often chosen.

Continuing the examination of the prefaces to these recent books I find that the editors are remarkably of one mind on the issues that they find that they need to address in preparing praise for a new generation. My English speaking audience will not be surprised by them, and I suspect that they will find echoes in those of you who work in other languages.

1. They usually find it necessary to review the hymn literature with the expectation of finding gems that have not been sung in their own tradition. In the A&M tradition the use made of the hymns of Isaac Watts a Congregationalist, regarded as the true father of English hymnody and Charles Wesley the hugely prolific Methodist, show this clearly. In the 1916 *Standard Edition* Isaac Watts had 11 hymns; in the 1950 edition *Ancient and Modern Revised* he had 17 (in a book with fewer hymns in total); in the 2000 edition *Common Praise* he has 28, reflecting both the increasing critical regard for his work, and the preparedness of the Anglican committee to accept hymns from a different tradition. Similarly with Wesley; in 1950 he had 30 hymns, in 2000 he has 39. The treatment of John Mason Neale in a way parallels this. He was a High Anglican in mid-19th century England as were the compilers of the 1861 A&M. This meant that by 1916 there were 64 of his translations and original hymns; in 1950 there were 56; by 2000 this is reduced to 30. I think this shows the editors feeling free to move outside their own tradition to make room for hymns of other traditions and for new material.

2. Since the middle of the 20th century there has been a revolution in the liturgies of the English speaking churches. The Anglican Church, having been wedded to the *Book of Common Prayer*, usually given its official date of 1662, but

in substance a century older than that, felt able, indeed called upon, to renew its orders of worship. This had been attempted in the 1920s and had failed, though the suggested changes, albeit very conservative, were widely used in the parishes. Now the new versions of the liturgy were eagerly awaited and widely taken into use. There had already been a huge change in emphasis in parish worship. Whereas it had been normal for the main morning service to be Matins except in churches of the Anglo-catholic tradition where there would be the Eucharist, now even churches in a more evangelical tradition the Parish Communion came to be normal, held at a time more convenient for families, and for the congregation to gather socially after the service. The new versions of the liturgy served this kind of worship. In fact the so called 'Free' Churches had also been moving to more frequent celebration of the Eucharist, and to a greater use of set forms of worship, even though these might not be rigidly adhered to on any occasion. The new forms created new places at which hymns might be sung, and editors were certainly not behind in trying to provide material for this. Here certainly was an area in which the hymn books were able to assist in the revitalizing of worship. Personally, I think more could have been done in Anglican books. It may once have been thought enough to end the Eucharist with a hymn of praise and thanksgiving. Such hymns have their place. Now there is more emphasis on the idea of being sent out at the end of the Eucharist to be Christians in the world. It was an emphasis that Fred Kaan found missing in the hymn book he was using, *Congregational Praise*, and so he wrote new texts for the purpose. Only one of these can be found in *Common Praise* – and he is not the only modern writer to supply hymns for this place in the service whose hymns have been neglected. But I must not end this section with complaints about a single book, because the editors of new books have on the whole been taking up this opportunity to provide material for the new liturgies and have thus been playing their part in revitalizing worship.

3. A heading that occurs regularly in the prefaces is that concerning language. I am not sure whether this problem comes up in similar ways in the various languages represented in this conference. All of us however must surely face the problems thrown up by the fact that many of our finest hymns and those that are most deeply rooted in our people's hearts and in our traditions of worship are several centuries old and that our languages have all changed in that time, often with words going out of use or even changing their meaning. We have already met Charles Wesley's 'welkin'. I will not bore you with English examples when you will have examples of your own in your own language.

But in English a particular problem arises over the fact that the second person singular both in pronouns and verb endings has almost entirely dropped out of use except in certain English dialects. So we no longer have 'thee' and 'thou' or 'thine', or verbs ending with '-est' (givest; standest etc). Whereas the 'thee' and

'thine' can be replaced by 'you' and 'yours', the verb endings added a syllable, so that 'thou givest' becomes 'you give', and somehow an extra syllable has to be found. In 1982 the book *Hymns for Today's Church* modernized every single one of their texts, omitting any texts that totally resisted such change. Most editors take a more moderate view. They modernize this aspect of the language when this can be done smoothly and with relative ease. If the poetry of a fine hymn will be damaged by such change they retain the original text.

Another linguistic problem arises in English over what is usually labelled 'inclusive language'. This is still a contentious issue. Clearly it was once acceptable to use 'man' to mean both men and women, or 'sons' referring to both sexes. There is still fierce argument over this, with many, and not just extreme feminists, being very clear that whenever possible we should change our texts to use the language as it is today. Most contemporary authors agree with this. So Fred Pratt Green agreed that his hymn 'When in man's music God is glorified' should become 'When in our music God is glorified', and Elizabeth Cosnett, while strongly of the opinion that her original first line 'Can man by searching find out God' is stronger, is content that her hymn be published as 'Can we by searching find our God'.

These are in many respects minor issues when we come to think of the hymnbook as being part of the revitalizing of worship. But these changes make the rather negative point that the hymnbook should not stand in the way of such revitalization. It is important that our congregations should not be asked to sing words that mean little to them or that feel strange. Even more important, words may not be strange to life-long worshippers in those idioms, but we must also have regard to those who may be coming into the church for the first time and encountering in its worship language that to them may seem strange gibberish.

4. Some of the other issues brought up in the prefaces can be dealt with more briefly, though they may be in fact very important. These are the themes that are dealt with in the hymns. An important one is that of Christian Unity. There are a number of hymns that deal with this, but sometimes, in the English repertoire at least, they may in fact have been written in the first place with the unity of the Anglican Church in mind. One such is 'The church's one foundation' written long before the ecumenical movement. Here is a subject that we need to keep before our eyes more than we do, and to keep it as an uncomfortable presence, not as a comfortable assertion that we have 'One Church, one faith, one Lord' (as in the hymn 'Thy hand, O God, has guided'). Brian Wren's text, 'Lord Christ, the Father's mighty Son' is that kind of uncomfortable text, but there are few like it and not all editors are brave enough to use it. In this they do the church a disservice.

5. Issues of war and peace, of international disharmony, of world trade and world hunger do come up more often these days in our hymns, though the language needed adequately to deal with the subjects may often be more rough and

less poetic than our editors would like to see. The URC hymnbook *Rejoice and Sing* has a substantial section with the heading 'The Gospel in the World'. *Common Praise* has no such heading, and the hymns on these subjects are buried in the large section of the book that once would have been labelled 'General' but is now called 'hymns through the year'. One has to dig hard in that section to find such hymns as Fred Kaan's 'For the healing of the nations' or Shirley Erena Murray's 'God of freedom, God of justice'. The hymnbook is not helping our intercessions or our practical endeavours when it buries useful material in this way.

6. Editors are increasingly providing list and indexes, as Edward Darling puts it in the Preface to the Irish *Church Hymnary* 2000: 'The Committee has provided a number indexes at the back of the book to help those who plan the worship in our churches to select hymns and songs with both creativity and sensitivity'. The work of the editors is in vain, as we have already seen, if those who select the hymns week by week will not venture in their use of the material provided for them. The unfortunate situation arises in all too many of our congregations in Great Britain that the organist can only play a limited number of the old tunes, and that there is no choir to learn new material beforehand to give a confident lead to the congregation. There are those who in such situations advocate the reciting of the hymns together. I agree that this is better than not using some texts at all, but I have never heard of any church where this is successful. However, it would be a way of breaking out of the confines of using only what a congregation has always sung, and of taking up the excellent suggestions that do appear either in the lists in the books themselves or in separate publications. Many Anglican clergy (I cannot speak for other churches) regard the selection of hymns as a difficult and time consuming chore. It may be that, but it is a worthwhile expenditure of time to go in search of that 'sensitivity and creativity' that Edward Darling commends, and in all fairness editors are doing their best to help us. I have criticized the editors of *Common Praise* for including that long section of 265 hymns lumped together and called 'Hymns throughout the year', but they do provide a scriptural index and one of suggestions for all the Sundays in the year, following the ecumenical three year lectionary.

One has to conclude that in the end the matter is out of the hands of the editors. It is the wise and imaginative selection of hymns that is at the heart of making a hymn book a means of revitalizing worship.

And from my own experience I would add as a footnote that we ought not to be afraid to talk about the hymns we sing in the service. I have only once I think in my whole ministry had anyone come up to me after a service and ask 'why did we sing that hymn?' I would want people to be asking that question all the time, and I am often prepared to provide the answer in advance by introducing a hymn, pointing out its particular virtues and why these are appropriate to our

worship on that particular Sunday and, indeed, at that particular point in the service. If you cannot do that then the hymn ought not to be included. If the answer is that it is simply there because we usually sing a hymn at that point in the service and it fills that gap, then that is not good enough. The answer 'it is a favourite in this church' is perhaps worse. Especially with a new hymnbook, with new material to be learnt, congregations deserve to be told why this new hymn serves today's church and today's world better than anything we had before. A new hymnbook, however good the editing, cannot be inspirational on its own. It needs the skilled and well informed leader of local worship to help its contents come alive.

Die Erneuerung des Kirchenliedes Der Beitrag der Herausgeber

Kann ein neues Gesangbuch eine Inspiration für den Gemeindegesang sein? Die meisten Herausgeber haben Ambitionen in diese Richtung, sie sind jedoch in der Regel recht bescheiden mit ihren Wünschen.

Vor etwas mehr als hundert Jahren, genauer gesagt im Jahre 1904, konnte die Church of England es kaum erwarten, dass ein neues Gesangbuch erscheint. Es war zwar ein neues Werk, jedoch war sein Inhalt alt. Der Titel „Hymns Ancient and Modern“ (A&M) schaute in beide Richtungen, vorwärts und rückwärts. Schon im Jahre 1861 war die erste Edition eines Gesangbuches mit diesem Titel erschienen. Im Jahr 1868 wurde dieser Edition ein Anhang hinzugefügt, und 1889 wurde das Werk nochmals erweitert. Diese Erweiterung jedoch entsprach nicht dem Standard des Buches und so wurde rasch klar, dass eine völlig überarbeitete Version von Nöten war. Es wurde eine Arbeitsgemeinschaft mit den besten Gesangbucherausgebern der Zeit gegründet und diese begannen mit ihrer Arbeit. Obwohl eine beträchtliche Anzahl an Exemplaren verkauft wurde, war die neue Edition im Vergleich zur ursprünglichen ein Reinfall. Das Buch per se war zwar wertvoll, jedoch ein wenig schwerfällig im Inhalt. Der Grund für die breite Ablehnung durch die Öffentlichkeit war jedoch ein ganz anderer.

Wenn man das Buch öffnete und die Nummer 27 aufschlug, entstand für den Anwender der blanke Horror. Warum dieses? Nun, in der Edition von 1904 konnte man das Lied „Now on land and sea descending“ von Samuel Longfellow an genau jener Stelle finden, wo bis vor kurzem noch der sehr populäre Choral „Abide with me, fast falls the eventide“ zu finden war. Es war und ist nicht annehmbar, plötzlich der Nummer 27 ein neues Lied zuzuordnen. Aber es wurde noch schlimmer. Wenn der Benutzer nun weiter blätterte und zur Nummer 62 kam, um Charles Wesley's Weihnachtslied „Hark the herald angels sing“ zu singen wurde er durch Textänderungen verstört, da die Redakteure sich wieder auf den Originaltext „Hark how all the welkin rings“ besonnen hatten. Hier ist hinzuzufügen, dass das Wort welkin in meinem Wörterbuch nur noch als poetischer

Ausdruck für Himmel, Firmament geführt wird, und sicherlich nicht mehr im allgemeinen Wortschatz vorhanden ist. Man müsste in der heutigen Zeit davon ausgehen, dass solche trivialen Dinge keinen Einfluss auf den Erfolg eines solch wichtigen Buches haben können. Jedoch besagt die allgemeine Geschichte des Kirchengesangs in Britannien, dass genau diese Änderungen dazu führten, dass die Edition von 1904 nie den Erfolg hatte wie die vorangegangenen Editionen. Die Inhaber von A&M erkannten diesen Misserfolg und legten im Jahre 1906 die Edition von 1889 erneut auf. Im Jahr 1916 wurde der Edition von 1889 noch eine zweite Erweiterung, welche das beste Material der gescheiterten Neuauflage umfasste, beigelegt und als „The Standard Edition“ gebunden. Dies wurde ein großer publizistischer Erfolg. Ich selbst bin mit dieser Edition singend und daraus spielend aufgewachsen. Mit den zwei Ergänzungen war es jedoch sehr mühevoll, wenn es um die Auswahl der Lieder ging, wobei es noch immer Gemeinden gibt, in welchen diese Edition in Verwendung ist.

Was sind nun die Voraussetzungen für ein neues Gesangbuch, um eine Inspiration für den Gemeindegesang zu sein? Wie in so vielen Bereichen des menschlichen Lebens gibt es auch hier Ereignisse und Ergebnisse, die keinerlei Zusammenhänge mit den Vorzügen eines Werkes haben, das man in Händen hält.

Nach dieser Einleitung darf ich mich den Gesangbüchern widmen, welche in England in letzter Zeit erschienen sind. Zuerst habe ich mich den Vorwörtern gewidmet, in der Hoffnung herauszufinden, mit welchen Visionen die Herausgeber an eine Neuerscheinung bzw. Neuauflage herangegangen sind. Es gibt Visionen, aber mit wenigen Ausnahmen sind diese sehr eintönig. Michael Baughan schreibt zum Beispiel 1982 im Vorwort zum Gesangbuch „Hymns for Today’s Church“, dass er glaube, dass „das neue Gesangbuch eine große Erfrischung im Gottesdienst darstellen und eine Freude und Inspiration für viele Christen sein wird“. Weiter schreibt er, dass es eine Erneuerung des Gemeindegesangs mit sich bringt. In ihrem Vorwort zu der 2004 erschienenen Ausgabe von „Christian Hymns“ (ein Gesangbuch für die evangelikalen Kirchen) berichten die Herausgeber von ihrer Hoffnung und Ambition, dass das Buch helfen soll, ihre Kirchen von der Sentimentalität, die weitgehend das Leben und die Lieder einer früheren Generation charakterisiert hatten, wegzubewegen. Ein würdiger Ehrgeiz! Die einzige wirklich feurige Aussage, welche ich gefunden habe, ist in dem Vorwort des 2000 herausgegebenen Gesangsbuch Praise (ein Buch für die Unabhängigen evangelikalen Kirchen). Die Redakteure klagen: „unsere älteren Lieder sind in Vergessenheit geraten, und wir laufen Gefahr, ihren wertvollen Ausdruck der starken Theologie und biblische Erfahrungen unseres christlichen Glaubens zu verlieren. Dieser Trend muss umgekehrt werden.“ Starke Worte für das Vorwort zu einem Gesangbuch. Die meisten der Vorworte begnügen sich mit einer Reihe von recht bescheidenen Prinzipien, die die Redakteure bei ihrer Arbeit zur Er-

neuerung der gesanglichen Gottesdienstgestaltung in Bezug auf ihre jeweilig eigene Tradition im Sinn hatten. Ich möchte diese prüfen.

Zumeist beginnen diese Vorworte mit einer Darstellung der Beziehung zur Geschichte des neu edierten Buches. Die Frage, die dabei beantwortet werden soll ist jene, ob die Herausgeber sich konservativ verhalten wollen oder radikale Änderungen in der Neuauflage beabsichtigt haben. In dieser Hinsicht sei berücksichtigt, dass die Herausgeber teilweise von den Leitungen ihrer Kirche Vorgaben erhalten haben. Im Falle der Neuauflage von „Hymns and Psalms“ im Jahre 1983 gingen diese Vorgaben der höchsten Amtsträger der Methodisten soweit, dass das Komitee der Herausgeber 75 Wesley-Lieder inkludieren musste. Nachdem ich selbst in diesem Komitee saß, weiß ich wie schwierig es war, dieser Vorgabe gerecht zu werden. Die ersten 40 Lieder waren schnell gefunden, jedoch fanden wir es schwer, aus dem schier unerschöpflichen Vorrat an Liedern, welche alle gut, aber eben nicht brillant sind, weitere 30 herauszufiltern. Meistens sind die Redakteure unserer Gesangsbücher nicht so streng gebunden, versuchen aber dennoch, die Sichtweisen ihrer Kirche einfließen zu lassen. In der Regel geschah dies durch Meinungsumfragen bei den Gläubigen und dem Klerus. Sie erklären in ihren Vorworten, dass die Ergebnisse dieser Umfragen ihre endgültige Auswahl der Lieder beeinflusst hat, sie sich aber nicht dadurch in ihrer Arbeit haben lähmen lassen. Dieser Ansatz ist verständlich. Er sorgt dafür, dass, wenn das Buch in die Hände der heutigen Gläubigen gelegt wird, sie sich nicht völlig durch den Inhalt entfremdet fühlen. Dieser Ansatz birgt jedoch auch die Gefahr, dass das Gesangbuch keinesfalls zur Wiederbelebung des Gottesdienstes beiträgt.

Als ich zum Beispiel mit meiner Frau in Cardiff in unsere Kirche ging, war ich erfreut zu sehen, dass die neueste Auflage des A&M, welches landläufig als Common Praise bekannt ist, verwendet wird. Bei diesem Gottesdienst kamen vier Lieder zum Einsatz, und daheim angekommen, bestätigte sich mein Verdacht, dass alle vier Lieder solche waren, welche in der A&M Fassung von 1861 auch schon aufgeschienen sind. Um fair zu bleiben sei gesagt, dass diese Liedauswahl nicht typisch für unsere Kirche war, aber sie zeigt sehr gut die Gefahr, die in der weit verbreiteten redaktionellen Taktik, Gemeindeglieder ob der beizubehaltenden Lieder zu befragen, schlummert. Diese Lieder sind höchst wahrscheinlich nicht jene, die den Gottesdienst beleben, aber dennoch jene, die aus Gewohnheit am öftesten gewählt werden.

Im Prozess des Durchforstens der Vorworte der neueren Editionen ist mir aufgefallen, dass die Herausgeber etliche Punkte ansprechen, welche ihrer Meinung nach wichtig sind, um Gottesdienste für eine neue Generation aufzubereiten. Mein englisch sprechendes Publikum wird von ihnen nicht überrascht sein, und ich vermute, dass sie auch denjenigen, die in anderen Sprachen arbeiten, bekannt vorkommen werden.

1. Im Normalfall wird es als notwendig angesehen, als erstes das vorhandene Liedrepertoire nach Stücken zu durchforsten, welche in der eigenen Tradition noch nicht vorhanden sind. An Hand der Verwendung von Liedern des Kongregationalisten und wahren Vaters der englischen Kirchenliedkomposition, Isaac Watts, und des wahrhaft produktiven Komponisten Charles Wesley in Bezug auf die Tradition des A&M wird dies sehr deutlich. In der 1916 erschienenen „Standard Edition“ fand man 11 Lieder aus der Feder von Isaac Watts, in der 1950 edierten Version des A&M waren es, obwohl die Gesamtzahl der Lieder gesunken war, schon 17, und in der seit 2000 gebräuchlichen Version „Common Praise“ sind es 28 Stücke. Dieses zeigt auch deutlich die zunehmende kritische Betrachtung seines Schaffens, wie auch die wachsende Bereitschaft des anglikanischen Komitees, Lieder aus anderen Traditionen anzunehmen. Ähnlich exponentiell vermehrten sich auch die Lieder von Charles Wesley von 30 Liedern im Jahre 1950 auf 39 im Jahre 2000. In gewisser Weise kann man im Umgang der Herausgeber mit John Mason Neale gewisse Parallelen ziehen. Gleich wie die Herausgeber des 1861 erschienenen A&M war er ein Repräsentant der anglikanischen Tradition des 19. Jahrhunderts. So ist es nicht verwunderlich, dass sich 64 Übersetzungen bzw. Eigenkompositionen bis 1914 von ihm im A&M wiederfanden. Im Jahre 1950 waren es nur noch 50 und in der heute gebräuchlichen Ausgabe „Common Praise“ sind es nur noch 30. Anhand dieses Beispiels sieht man, glaube ich, sehr deutlich, dass sich die Herausgeber neuer Bücher sehr wohl den Freiraum zugestehen, die Scheuklappen der Tradition abzulegen und Platz für neue Lieder bzw. Lieder aus anderen Traditionen zu schaffen.

2. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts hat es eine Revolution in den Liturgien der englischsprachigen Kirchen gegeben. Die anglikanische Kirche, welche seit jeher an das „Book of Common Prayer“ (datiert auf das Jahr 1662, jedoch inhaltlich ein Jahrhundert älter) gebunden war, fühlte sich verpflichtet, ihre Liturgieordnung zu erneuern. Dieser Versuch fand in den 1920ern statt, war jedoch nicht von Erfolg gekrönt. Dennoch ist zu sagen, dass die angedachten Veränderungen, obwohl sie sehr konservativ gehalten waren, in den Pfarreien weit verbreitet umgesetzt worden sind. Nun wurde die neue Liturgieordnung schon sehnsüchtig erwartet und auch bereits weitverbreitet angewendet, nachdem schon ein größerer Wechsel in der Gewichtung des Gemeindegottesdienstes erfolgt ist. Während es der Normalfall war, am Morgen den Gottesdienst in Form einer Matutin abzuhalten (ausser in der anglo-katholischen Tradition, wo es die Eucharistiefeyer gab), wurde es sogar in Kirchen mit eher evangelikaler Tradition Usus, eine Eucharistie zu familienfreundlichen Zeiten anzusetzen, welche der Gottesdienstgemeinde danach noch die Möglichkeit des sozialen Austausches gab. Die neuen Versionen der Liturgie dienen dieser Art von Gottesdienst. Tatsächlich begannen auch die so genannten „Freien“ Kirchen auf einer regelmäßigeren Basis Eucharistie zu feiern

und feste Formen des Gottesdienstes stärker zu nutzen, auch wenn diese vielleicht nicht starr zu jeder Gelegenheit genutzt wurden. Die neuen Formen schufen neue Orte, an denen es möglich war, Lieder zu singen, und die Herausgeber der Liederbücher waren sehr ambitioniert, diese bereitzustellen. Dies war sicherlich ein Bereich, in welchem die Gesangsbücher in der Lage waren, die Wiederbelebung der Gottesdienste zu unterstützen. Persönlich denke ich, dass man in anglikanischen Büchern mehr hätte tun können. Man dachte früher, dass es ausreichend ist, die Eucharistie mit einem Lied des Lobes und/oder Dankes zu beenden. Solche Lieder haben ihren Platz. Heutzutage ist die Gewichtung eher dahingehend, die Gemeinde mit dem Gedanken, den christlichen Glauben in die Welt zu tragen, aus der Eucharistiefeier zu entlassen. Diese Gewichtung fehlte Fred Kaan in dem Gesangbuch *Congregational Praise*, welches er verwendete, und so schrieb er neue Texte für genau diesen Zweck. Nur eines davon kann im *Common Praise* gefunden werden - und Kaan ist nicht der einzige moderne Autor, welcher für diesen Zweck Lieder textete, welche jedoch abgelehnt wurden. Aber ich darf diesen Abschnitt nicht mit Beschwerden über ein einziges Buch beenden, weil die Herausgeber neuer Bücher im Großen und Ganzen die Möglichkeit wahrgenommen haben, Material für die neuen Liturgien bereitzustellen, und daher auch ihren Teil zu Wiederbelebung des Gottesdienstes beigetragen haben.

3. Eine Überschrift, die regelmäßig in den Vorworten aufgetreten ist, bezieht sich auf die Sprache. Ich bin mir nicht sicher, ob dieses Problem auch in den anderen Sprachen, welche bei dieser Tagung vertreten sind, auftaucht. Jedoch muss sich jeder von uns der Tatsache stellen, dass viele unserer schönsten Lieder, die am tiefsten in unseren und den Herzen der Menschen und in unserer Tradition des Gottesdienstes verwurzelt sind, mehrere Jahrhunderte alt sind, und dass unsere Sprachen sich im Wandel der Zeit geändert haben. Ich habe zu Beginn meines Vortrages schon ein Problem dieser Art (welkin) angeführt, möchte sie jedoch jetzt nicht mit englischen Beispielen nerven, wenn jede Sprache ihre spezifischen Wortprobleme hat.

Aber im Englischen ergibt sich aus der Tatsache, dass die zweite Person Singular sowohl in den Pronomina als auch in den Verb-Endungen, außer in bestimmten englischen Dialekten, fast gänzlich außer Gebrauch geraten ist, ein besonderes Problem. So existieren 'thee', 'thou' und 'thine', oder Verben mit der Endung "-est" (givest, standest etc) gar nicht mehr. Während 'thee' und 'thine' durch 'you' und 'yours' ersetzt werden können, tritt bei den Verben ein Problem auf. Aus „thou givest“ wurde „you give“, was zum Verlust einer Silbe führt. Im Jahr 1982 modernisierte *Hymns for Today's Church* jeden einzelnen Text, wobei alle Texte, welche nicht zu ändern waren, weggelassen wurden. Die meisten Herausgeber haben hier jedoch gemäßigttere Ansichten. Sie modernisieren die Texte, wenn dieses einfach und geschmeidig von Statten gehen kann. Wenn die Poesie

eines schönen Liedes jedoch durch einen solchen Wechsel beschädigt wird, behalten sie den ursprünglichen Text.

Ein weiteres sprachliches Problem entsteht in der englischen Sprache in Bezug auf gendergerechte Sprache. Dies ist immer noch ein umstrittenes Thema. Offensichtlich war es einmal akzeptabel, das Wort "Mann" zu verwenden, um sowohl Männer als auch Frauen zu inkludieren, bzw. war es logisch, dass sich der Begriff "Söhne" auf beide Geschlechter bezieht. Es gibt immer noch heftigen Streit über diese Problematik, wobei viele, und nicht nur extreme Feministinnen, sehr klar sagen, dass, wann immer es möglich ist, wir unsere Texte ändern sollten, um eine inklusive Sprache zu verwenden. Die meisten zeitgenössischen Autoren stimmen dem zu. So hat Fred Pratt Green zugestimmt, dass sein Lied "When in man's music God is glorified" zu "When in our music God is glorified" umgetextet wird, und Elizabeth Cosnett erlaubte, obwohl sie der Meinung ist, dass ihre originale erste Zeile "Can man by searching find out God" um einiges intensiver ist, dass ihr Lied unter dem Titel „Can we by searching find our God“ publiziert wird.

Diese sind in vielerlei Hinsicht kleinere Probleme, wenn wir das Gesangsbuch als Teil der Revitalisierung des Gottesdienstes betrachten. Aber diese Änderungen zeigen auf recht negative Weise, dass das Gesangsbuch einer solchen Revitalisierung des Gottesdienstes nicht im Weg stehen soll. Es ist wichtig, dass unsere Gemeinden nicht aufgefordert werden, Worte zu singen, die für sie wenig Bedeutung haben oder sich seltsam anfühlen. Auch wenn Wörter in solchen Redewendungen für jahrelange Gottesdienstbesucher nichts Ungewöhnliches sind, so müssen wir dennoch auch Rücksicht auf jene nehmen, die das erste Mal in eine Kirche kommen und im Gottesdienst einer Sprache begegnen, die ihnen möglicherweise merkwürdig erscheint.

4. Einige der anderen Probleme, die in den Vorworten aufgeführt werden, können kürzer behandelt werden, obwohl sie in der Tat sehr wichtig sein können. Dies sind die Themen, die mit dem Inhalt der Lieder behandelt werden. Eines der wichtigsten ist die Einheit der Christen. Es gibt eine Reihe von Liedern, die sich mit diesem Thema befassen, aber manchmal, zumindest im englischen Repertoire, ist die Möglichkeit sehr groß, dass diese in erster Linie mit der Einheit der anglikanischen Kirche im Hinterkopf geschrieben worden sind. Ein solches ist das Lied "The church's one foundation", welches lange vor der ökumenischen Bewegung geschrieben worden ist. Dies ist ein Thema, das wir uns mehr vor Augen halten müssen, als wir es tun, und mehr als eine unangenehme Präsenz, und nicht als eine bequeme Behauptung wie "One Church, one faith, one Lord" (so im Lied "Thy hand, O God, has guided") behandeln sollten. Brian Wren's Text: "Lord Christ, the Father's mighty Son" ist so ein unangenehmer Text, aber es gibt nur wenige solche Texte, und nicht alle Herausgeber sind mutig genug, sie zu benutzen, wobei sie damit der Kirche nichts Gutes tun.

5. Fragen von Krieg und Frieden, der internationalen Disharmonie, des Welt-handels und des Hungers in der Welt kommen in diesen Tagen in unseren Liedern immer öfter vor, obwohl die Sprache, um solche Themen zu adäquat zu behandeln, meist sehr rau und nicht so poetisch ist, wie es sich die Herausgeber wünschen würden. Das URČ Gesangbuch *Rejoice and Sing* hat einen wesentlichen Abschnitt mit der Überschrift "The Gospel in the World". *Common Praise* hat keine solche Überschrift, und die Lieder zu diesen Themen sind in dem größten Teil des Buches, der früher als „General“ und heute als "Hymns through the year" bezeichnet wird, begraben. Man muss sich sehr anstrengen, um in diesem Teil des Gesangsbuches Lieder wie Fred Kaan's "For the healing of the nations" oder Shirley Erena Murray's "God of freedom, God of justice" zu finden. Das Gesangsbuch hilft unseren Fürbitten bzw. praktischen Anstrengungen nicht, wenn nützliches Material auf diese Weise bestattet wird.

6. Herausgeber bieten zunehmend Listen und Indices an, wie es Edward Darling in dem Vorwort zum irischen Gesangsbuch *Church Hymnary* im Jahr 2000 formuliert: "Die Herausgeber haben eine Reihe von Indices am Ende des Buches zusammengestellt, um jenen, welche in unseren Kirchen die Liedauswahl treffen, zu helfen, diese mit Kreativität und Einfühlvermögen auszuwählen". Die Arbeit der Herausgeber ist jedoch umsonst, wie wir bereits gesehen haben, wenn diejenigen, die die Lieder Woche für Woche auswählen, die Möglichkeiten, die ihnen gegeben sind, nicht ausnützen. Hinzu kommt die unglückliche Situation in allzu vielen unserer Gemeinden in Großbritannien, dass der Organist nur eine begrenzte Anzahl von alten Melodien spielen kann, und es keinen Chor gibt, der neues Repertoire lernen könnte, um die Gemeinde selbstbewusst zu führen. In diesem Zusammenhang werden immer wieder Stimmen laut, die sich dafür einsetzen, in solchen Fällen den Text der Lieder gemeinsam zu rezitieren. Ich muss zugeben, dass dies besser ist als manche Texte überhaupt nicht zu verwenden, wüsste aber von keiner Kirche, in der dieses Modell erfolgreich wäre. Allerdings wäre es eine Möglichkeit, aus der Konvention, immer nur das zu singen, was die Gemeinde kann, auszubrechen und die ausgezeichneten Vorschläge, die entweder in Listen, in den Büchern selbst, oder in separaten Veröffentlichungen aufscheinen, anzunehmen. Viele anglikanische Geistliche (Ich kann nicht für andere Kirchen sprechen) sehen in der Auswahl der Lieder eine schwierige und zeitaufwändige lästige Pflicht. Das mag sein, aber es ist ein lohnender Zeitaufwand, sich auf die Suche nach dieser Sensibilität und Kreativität, die Edward Darling beschreibt, zu begeben, und bei aller Fairness tun die Herausgeber ihr Bestes, um uns zu helfen. Ich habe die Herausgeber des *Common Praise* für ihren 265 Lieder umfassenden Abschnitt „Hymns througout the year“ kritisiert, aber zu ihrer Verteidigung ist zu sagen, dass sie sehr wohl einen Index der Schriftlesungen, als auch Vorschläge für die einzelnen Sonntage (gemäß den ökumenischen Lesejahren) bereitstellen.

Zum Schluss ist zu sagen, dass es nicht in den Händen der Herausgeber liegt, den Gottesdienst zu revitalisieren. Es ist die kluge und einfallsreiche Auswahl an Liedern, die ein Gesangbuch zu einem Mittel zur Revitalisierung des Gottesdienstes macht.

Und aus meiner eigenen Erfahrung würde ich als Fußnote noch hinzufügen, dass wir keine Angst haben dürfen, über die Lieder zu reden, welche wir im Gottesdienst verwenden. In meiner ganzen Zeit als Minister wurde ich nur einmal von einem Gemeindeglied gefragt, warum wir genau dieses Lied gesungen haben. Ich würde mir wünschen, dass sich die Menschen diese Frage immer stellen, und in vielen Situationen beantworte ich diese Frage schon im Vorhinein, indem ich der Gemeinde als Einführung die besonderen Tugenden dieses Liedes erkläre, und warum dieses für den Gottesdienst an diesem Sonntag und insbesondere an dieser Stelle des Gottesdienstes geeignet ist. Wenn ihnen das nicht gelingt, sollte das Lied auch nicht gesungen werden. Wenn die Antwort „wir singen an dieser Stelle des Gottesdienstes immer ein Leid“ lautet, dann ist das nicht gut genug. Die Antwort „es ist ein Favorit in dieser Kirche“ ist vielleicht noch schlimmer. Besonders mit einem neuen Gesangbuch, mit neu zu lernendem Material, verdienen Gemeinden zu erfahren, warum dieses neue Lied der heutigen Kirche und der Welt von heute besser dient, als alles, was zuvor da gewesen ist. Ein neues Gesangbuch, wie gut die Bearbeitung auch ist, kann nicht von selbst inspirierend sein. Es braucht einen qualifizierten und gut informierten Gemeindevorsteher, um den Inhalt eines Gesangsbuches zum Leben zu erwecken.

Übersetzung: *Severin Praßl*

Zur Entstehung des Liedteiles für das *Gebet- und Gesangbuch (GGB)*

Da zum Zeitpunkt dieses Vortrages das Gesamtwerk GGB noch nicht abgeschlossen ist und da alle Mitarbeitenden zur Vertraulichkeit verpflichtet sind, bitte ich um Verständnis, wenn ich im Nachfolgenden weder auf konkrete Lieder noch auf die konkrete Liedauswahl eingehen kann. Dies ist erst nach Abschluss des Gesamtwerkes möglich.

Wohl kann ich meine persönliche Sicht besonderer Fragestellungen im Zusammenhang mit der Arbeit am GGB darstellen, ebenso die Arbeitsorganisation.

1. Aufgabenstellung durch die Bischöfe

Auf der Homepage des *Deutsches liturgisches Institut (DLI)* findet man u.a. folgende Information:

Nach Beschlüssen der Österreichischen und der Deutschen Bischofskonferenz, in der Nachfolge des Einheitsgesangbuches „Gotteslob“ ein neues Gebet- und Gesangbuch zu erarbeiten, hat die Deutsche Bischofskonferenz im Herbst 2001 eine Unterkommission „Gemeinsames Gebet- und Gesangbuch“ (GGB) der Liturgiekommission errichtet.¹

Damit wurde der offizielle Startschuss für ein neues katholisches Einheitsgesangbuch im Jahre 2001, also 26 Jahre nach Erscheinen des letzten und sieben Jahre nach einer kleinen Revision des 1975 erschienenen Gesangbuches gegeben. Und fast genau 10 Jahre vor der diesjährigen IAH-Tagung in Rumänien.

Interessanterweise ist eine der formulierten Aufgaben für das neue Buch u.a. auch ein geistliches Hausbuch zu erstellen, insbesondere sollen die Gebete und Andachten überarbeitet werden. Daher auch der Titel *Gebet- und Gesangbuch*.

Und zu den Aufgaben der Liedauswahl schreibt das DLI:

¹ <http://www.liturgie.de/liturgie/index.php?bereich=projekte&datei=projekte/GGB/ggb>
(01.05.2010)

So soll das neue Gebet- und Gesangbuch nicht nur das „neue geistliche Liedgut“ berücksichtigen sondern auch der Tatsache Rechnung tragen, dass alte und traditionelle Lieder, die im Gotteslob keine Berücksichtigung fanden, in den Gemeinden nach wie vor gesungen werden.²

Damit sind zwei wichtige Aufgaben für die Arbeit beschrieben:

1. Es gilt, das Repertoire aufzugreifen, das seit den 1960er Jahren unter dem Begriff NGL entstanden ist und das ins damalige Gesangbuch kaum Eingang gefunden hat³. Dazu tritt aber auch die Einbeziehung weiterer neuer Entwicklungen, etwa in den neuen geistlichen Gemeinschaften⁴ oder die Suche nach thematischen Lücken oder neuen Melodien für liturgisch gewünschte Texte, wie v.a. Hymnen.
2. Das Repertoire der Gemeinden/Traditionen muss untersucht werden mit Blick auf die Lieder, die zwar 1975 heraus gefallen, jedoch immer noch in den Gemeinden beheimatet sind. Dies betrifft in besonderer Weise Lieder des 19. Jh.

2. Struktur der Arbeit

Herausgeber des GGB werden die Bischofskonferenzen Deutschlands und Österreichs sein. Beauftragt von den Bischofskonferenzen sind die jeweiligen Liturgiekommissionen. Dies haben eine gemeinsame Unterkommission GGB gebildet:

- Bischof Dr. Hofmann (Würzburg, Vorsitz)
- Erzbischof Dr. Schick (Bamberg)
- Bischof Dr. Wanke (Erfurt)
- Erzbischof Dr. Kothgasser (Salzburg)
- Bischof Dr. Kapellari (Graz-Seckau).

Diese Unterkommission hat zunächst einen Kreis von Beratern zusammengestellt für die Bereiche Liturgie, Kirchenmusik, Pastoral, Bibel und Spiritualität:

- Professor Dr. Wolfgang Bretschneider
- Spiritual Dr. Paul Deselaers
- Professor Dr. Ansgar Franz
- Professor Dr. Rudolf Pacik

² <http://www.liturgie.de/liturgie/index.php?link=ggbfaq> (01.05.2010)

³ Erst drei Jahre vor Abschluss der Arbeiten (Anfang 1970) am GL wurde ein zusätzlicher Arbeitskreis unter dem Titel „Gesänge von heute“ gebildet. Vgl. Winfried OFFELE; *Arbeitskreis 5 „Gesänge von heute“*, in: Paul NORDHUES, Alois WAGNER (Hrsg.), Redaktionsbericht zum Einheitsgesangbuch „Gotteslob“, Paderborn 1988, S. 217 ff. In seinem Artikel verwendet Offele übrigens noch nicht den Begriff NGL (Neue geistliche Lieder) sondern „Rhythmische Kirchenmusik“.

⁴ Erst kurz vor Erscheinen des GL ist in Taizé das entwickelt worden, was viele Menschen heute als typisch für Taizé empfinden und was in wohl einmaliger Weise in der Geschichte der Kirche Eingang gefunden hat in alle Konfessionen, Länder und Nationalitäten – innerhalb nur einer Generation.

- Professor Dr. Franz Karl Praßl
- Professor Dr. Hanneliese Steichele
- Professor Dr. Andreas Wollbold

Die konkrete Arbeit geschieht in insgesamt 10 Arbeitsgruppen:

- AG I Lieder
- AG II Nichtliedmäßige Gesänge /Gregorianik
- AG III Psalmodie
- AG IVa Orgelbuch; AG IVb Klavierbuch
- AG V Gebete
- AG VI Katechetische Texte (Einführungen, Kl. Katechismus)
- AG VII Bilder/Bildtexte
- AG VIII Eucharistie/ordo missae (Einführung/Präsentation)
- AG IX Andere sakramentliche Feiern (Einführung/Präsentation)
- AG X Weitere gottesdienstl. Feiern

Zusätzlich gibt es jährlich ein Treffen aller Diözesanbeauftragten (insgesamt 37 Diözesen), in einerseits die Diözesen über die laufenden Arbeiten informiert werde, in das aber auch die Diözesen Anregungen einspeisen können.

Da dies eine Tagung der IAH ist, also einer Arbeitsgemeinschaft, deren Themenfokus Lieder sind, werde ich das Thema – wie im Titel bereits benannt – auf die Aufgaben der AG I, Lieder, beschränken. Und da die Arbeiten nicht abgeschlossen, erst recht nicht veröffentlicht sind, möchte ich Ihnen einige persönliche Betrachtungen zu Entwicklungen darlegen.

3. Überlegungen zur Arbeit aus der Sicht des Leiters der AG I, Lieder

a) Als 1975 das GL erschien, war der Gottesdienstbesuch im Vergleich zu heute noch sehr gut, die Kirchen zumindest im ländlichen Bereich waren voll, Einbrüche gab es aber bereits in städtischen Gebieten. Laut dem *Statistisches Jahrbuch 2008* liegt der Gottesdienstbesuch in katholischen Gemeinden bei etwa 13 %⁵, das hieße im Schnitt 279 Besucher je Gemeinde – was mir schon viel scheint.

b) Welche biblischen und liturgischen Texte /Textübersetzungen sind verbindlich?

c) Über Jahrzehnte erfolgte kirchliche Sozialisation über das Elternhaus und vor allem die Katechese (Erstkommunion, Firmung). Verstärkt wurden seit dem Ende der 1960er Jahre Eltern in die Katechese einbezogen. Das führte vielfach dazu, dass Eltern auch die Liedauswahl der Lieder zu den Kommunionfeiern trafen, häufig ohne Rückkoppelung z.B. an die KirchenmusikerInnen. Das hatte zum

⁵ Statistisches Jahrbuch für 2008, S.70. <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/SharedContent/Oeffentlich/B3/Publikation/Jahrbuch/StatistischesJahrbuch,property=file.pdf> (21.04.2011).

Ergebnis, dass ein Stammrepertoire von Liedern, das es bis dahin noch gab, begann zu schwinden. Und als dann die Kinder dieser Kinder in den 1990er Jahren zur Kommunion gingen, gab es wieder ganz andere Lieder – und noch weniger gemeinsames Repertoire

d) Die Musikpädagogik ab etwa den 1960er Jahren drängte das Singen in der Schule fast gänzlich zurück. Musste bis etwa Mitte der 1950er Jahre noch jede Volksschullehrerin ein Instrument spielen können oder singen, so freute man sich, wenn in den 1990 Jahren eine Lehrerin noch einen Ton nachsingen konnte oder gar mal ein Lied vorsang⁶

e) Die Phase der sogenannten Neuen geistlichen Lieder als einer Entwicklung des Protestes kirchlicher Jugend scheint abgeschlossen – da es diese Jugend so nicht mehr gibt wie in den 1970er Jahren. Dies ist kein musikalischer oder sprachlicher Befund sondern einfach eine Veränderung kirchlicher Jugend. Gaben Jugendliche in den NGLs vor allem ihrer Hoffnung auf eine gerechtere Welt, auf Gemeinschaft, Gerechtigkeit und Frieden Ausdruck, so stehen heute zwei andere Themen bei jungen Menschen im Vordergrund: Lobpreis und Anbetung – konfessionsübergreifend wie beim NGL.⁷⁸ In unserer diözesanen C-Ausbildung sind mittlerweile die Lieder des 19. Jd. bei Jugendlichen mindestens so beliebt wie die des 16. Jh. Und: die Tempi des Singens und Dirigierens dieser Lieder sind deutlich verlangsamt. Auch hier also ein Umbruch.

f) Es gab auf katholischer Seite seit Bäumker⁹ kaum hymnologische Forschungen. Somit ist Bäumker bis heute eines der wichtigsten Referenzwerke. Eine systematische Forschungsstelle ist zwar (im Prinzip) in Maria Laach eingerichtet worden – und Gelder sind auch dafür von der Deutschen Bischofskonferenz im insgesamt siebenstelligen D-Markbereich geflossen – jedoch ohne greifbare Ergebnisse für die Kirchenliedforschung in Deutschland.

g) Gesichert seit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht im Zuge der Aufklärung ist die Orgel das Instrument der Wahl zur Begleitung der Kirchenlieder. E stellt sich die Frage, ob sie das auch zukünftig sein wird, und wenn ja, wie.¹⁰

⁶ Wie seltsam für manche Menschen das Singen geworden ist, sieht man daran, dass im TV-Shows sofort allgemein geklatscht wird, wenn irgendjemand ein paar Töne singt – als sei das etwas Besonderes

⁷ vgl. Richard MAILÄNDER, *Die neuen geistlichen Gemeinschaften und ihre Musik*, in: Winfried Böning u.a. (Hrsg), *Musik im Raum der Kirche*, Stuttgart 2007, S. 524 ff.

⁸ Im Übrigen gibt es nicht wenige Parallelen zum Lied und den Gesangbüchern der Aufklärung (einschl. Umgang mit älteren Liedern).

⁹ Wilhelm BÄUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, 4 Bde., Freiburg i. Br. 1883-1911.

¹⁰ In dem Zusammenhang sei auf ein nicht uninteressantes Phänomen, zumindest im Erzbistum Köln verwiesen: der Gottesdienstbesuch geht seit vielen Jahren zurück. Die Orgeln, die neu gebaut werden, sind aber fast alle größer als ihre Vorgängerinstrumente.

h) Der Umgang mit dem Kirchenlied im Alltag der Gemeinde ist auf katholischer Seite deutlich bewusstloser als auf evangelischer Seite. Das hat theologische wie historische Gründe, die hier als bekannt voraus gesetzt werden dürfen. Dazu zählt bis heute der Brauch in vielen Gemeinden, nicht mehr als zwei Strophen eines Liedes zu singen.

i) Es stellt sich die Frage, ob ein Gesangbuch ein Museum mit einer Dokumentation aller Epochen sein soll oder eine den unterschiedlichen Bedürfnissen von Gemeinden angepasste Sammlung verbindlicher Texte/Melodien. Diese Frage ist zweifellos rhetorisch, die Antwort kann jeder hier selber geben. Aber was heißt das? Muss das Gesangbuch dann nicht so lebendig und vielfältig sein wie:

- unsere Kirchbauten (von der Romanik bis in die Moderne)
- die Einrichtung unserer Kirchen (neben dem gotischen Pestkreuz steht die Nachbildung einer Fatima-Madonna – mitten in einem Blumengarten mit Gummibäumen an der Seite)
- die Verschiedenheit unserer gemeindlichen Gruppen (Legionäre Christi und Bewegung „Wir sind Kirche“, Alte und Junge, Frauen und Männer)?

j) Daraus ergibt sich aber die Frage, ob es nicht wichtiger ist, allgemein Identität stiftende Gesänge anzubieten – gerade in Zeiten des Umbruchs. Und was ist denn für uns Identität stiftend? Man beobachte nur die Entwicklung der päpstlichen Liturgie seit dem Pontifikat Benedikts XVI

k) Welche Gottesdienstformen sind mit den Liedern zu gestalten:

- Proprium
- Ordinarium
- Andachten
- Prozessionen
- Stundengebet
- Nightfever
- Taizé u.v.a.?

l) Und dann gibt es noch die ganz grundsätzlichen Fragen, die auch in der IAH seit mehreren Jahren gestellt werden, etwa von Andreas Marti: *Heute die Lieder von gestern singen*.¹¹ An dieser Stelle kann ich dieses Thema nicht vertiefen, möchte aber kurz auf ein Zitat von Alex Stock verweisen, ebenfalls in einem IAH Bulletin: „Sie [Kirchenlieder] vorrangig als Texte zu behandeln, ist eine Art Mortifikation“¹². Dass es um mehr als Texte geht, zeigt auch ein Film wie „Vaya con dios“¹³

¹¹ Andreas MARTI, *Heute die Lieder von gestern singen*, in: IAH-Bulletin 33 (2005), S. 151 ff. oder auch: DERS., *Abschied von Gerhardt & Co*, in: IAH Bulletin 32 (2004), S. 81 f.

¹² Alex STOCK, *Bei meinem Studieren*, in: IAH Bulletin 32 (2004), S. 85.

¹³ Thomas ERNE, *Das Kirchenlied in medialer Wahrnehmung*; in: IAH-Bulletin 33 (2005), S. 120 ff.

Es sind dies Beobachtungen, Thesen, Fragen ohne Ende. Sie dürften aber Jedem und Jeder der Anwesenden bekannt sein. Und sie könnten mutlos machen – wenn da nicht der Gedanke wäre, dass schon viele andere vor einer ähnlichen Aufgabe standen – und dass nach uns eine Generation kommen wird, die bestimmt so Manches von uns korrigieren wird. Und die Vielzahl der Fragen ergibt immer wieder die grundsätzliche: haben wir die richtige Richtung beschritten, haben wir die Zeichen der Zeit richtig erkannt – und richtig gedeutet?

4. Die Arbeitsschritte Der AG I konkret

4.1. Auswahl

a) Es werden Kriterien zur Auswahl diskutiert und festgelegt. Dabei bedient sich die AG I eines Arbeitspapiers der österreichischen Kirchenmusikkommission von September 2003 unter dem Titel *Kriterienkatalog zur Hilfestellung für die diözesane Arbeit am GGB-Österreich*

b) Es gibt mehrere Umfragen

- Eine zentrale über das gesamte bisherige GL mit Wünschen zum neuen GL
- Anfrage an alle Diözesanbeauftragten mit der Bitte um gute Vorschläge aus den jeweiligen Eigenteilen für den neuen Stammteil
- Abgleich mit den Vorschlägen der Eigenteile GGB
- Auswertung aller Zuschriften

c) der Auswertung GL-Umfrage und Durchsicht GL

d) Durchsicht aller Diözesananhänge

e) Durchsicht aller Gesangbücher der AÖL

f) Kontakte mit verschiedenen Einrichtungen (AÖL, Bundestagung NGL, wissenschaftliche Einrichtungen)

g) Auswertung von jeweils 10 Diözesanvorschlägen

h) Durchsicht weiterer Gesangbücher (über 50):

- Ausländische Gesangbücher
- Bamberger Kinderchorbüchlein
- Cantate - Vom Leben singen mit Leidenschaft
- Catholic Book of Workship III (Ottawa 1994)
- Christkatholisches Gebet.u.Gesangbuch Schweiz
- David
- Den Himmel erden
- Die Zeit färben
- Domwallfahrt 1998
- Du wirst ein Segen sein
- Eingestimmt

- Erdentöne, Himmelsklang
- Evangelisches GB
- Frauen auf dem Wege
- Gemeinsam unterwegs
- Gezangen vor Liturgie (Hilversum 1984)
- Gottesbegegnungen
- Gotteslob
- Henkys, Frühlicht erzählt von dir
- Henkys, Preiset Gott in allen Alphabethen
- Henkys, Stimme wie Stein zerbricht
- Kancional (Prag 1990)
- Kirchenlied I + II
- Kölner Chorbuch 2004
- Kommt herbei, singt dem Herrn
- Kommt und singt
- Krass-Konkret-Katholisch:Singen
- Lass dein Licht leuchten!
- Leben aus der Quelle
- Let's sing
- Lieder und Gebete Weltjugendtag 2005
- Lieder zum Dreifaltigkeitssonntag 2003
- Liederbuch für die Jugend
- Liedquelle
- Mesni Zpevy (Prag 1990)
- Methodistisches GB
- Mit einem Mund-Hymnen
- NGL Tagung 2005
- Ö-Lieder
- Pjevajte Gospodinu (Zagreb 1983)
- Rise up
- Ruhama-Gesangbuch
- Salz und Licht (WJT Toronto)
- Schweizer Kath.GB
- Schweizer Reform.GB
- Schweizer Sonnenlicht
- Sei du in tausend Tönen
- Sing!
- Singt von Hoffnung
- Sonnenmusikant
- Unbeirrt

- Unisono
- Unterwegs
- Vom Leben singen

i) Insgesamt wurden etwa 2.900 Liedern, Texten, Melodien gesichtet. Davon wurde über 2.090 abgestimmt - bis zu viermal. Von diesen 2.090 Liedern wurden für eine Aufnahme in den GGB-Stammteil 554 positiv bewertet

j) Da dies viel zu viele Lieder waren, bat die UK GGB um eine Reduzierung der Lieder. Daher werden die als positiv gewerteten Lieder in die drei Kategorien A (unverzichtbar), B (schwer verzichtbar) und C (verzichtbar) eingeordnet. In die Kategorie kommen etwa 300 Lieder (Wunsch der UK GGB). Im Laufe der nächsten Arbeitsphasen erhöht sich die Zahl wieder auf etwas 360 Lieder

k) Für die Kürzung wurden folgende Kriterien angewandt:

- Qualität von Text und Melodie
- Anzahl der in einer Rubrik bereits vorhandenen Lieder
- Berücksichtigung breit rezipierter Lieder
- angemessene Berücksichtigung aller Epochen, hier auch 20 Jahrhundert, aber auch 18. und 19. Jh.

l) Nach dem derzeitigen Stand werden 304 Lieder¹⁴ im neuen GGB enthalten sein. Von diesen werden 153 erstmalig in einem GL-Stammteil sein. Viele waren vorher in Eigenteilen. Und von diesen 153 sind 53 „NGLs“, (7 waren bereits im GL enthalten).

m) Diese Lieder waren 49 Rubriken und 8 Epochen zuzuordnen. Die größten Rubriken sind derzeitig:

- 19 Lob, Dank und Anbetung
- 18 Weihnachten
- 18 Vertrauen und Trost
- 16 Österliche Bußzeit
- 16 Heilige Woche
- 15 Ostern
- 15 Maria (+ 3 aus den Festkreisen)
- 14 Jesus Christus
- 14 Advent

n) Es gibt prominente Lieder, wie *Tauet Himmel, Wunderschön prächtige, Fest soll mein Taufbund immer stehen*, für die es auf Grund lokaler Traditionen unmöglich ist, eine Fassung für den Stammteil zu erstellen

o) Es gibt Rubriken, die bereits so stark mit bekanntem und wichtigem Liedgut besetzt sind (etwa Weihnachtsfestkreis), dass es schwer ist, Neues hinzuzu-

¹⁴ Zur Vereinfachung der Arbeit wurden als Lieder alle strophisch metrischen Gesänge gewertet.

fügen ohne Altes zu verdrängen. Es gibt aber auch Rubriken, die große Lücken **aufweisen**, die nun gefüllt werden können, wie etwa die österliche Bußzeit.

p) Noch vor Beginn der Fassungsdiskussion gab es eine Probepublikation **des GGB**

4.2. Fassungen

Besonders spannend wird die ab etwa 2007 begonnene Diskussion der **Fassungen** von Liedern. Neben der Diskussion um die konkrete Fassung eines Liedes **hat** sich die AG auch sehr um saubere Quellenangaben bemüht. Grundlage für **die Recherche**:

- Bäumker, GW, KiKj, Redaktionsbericht GL, WB GL
- Immer wieder zu Rate gezogen: Cantate 1847, KL I-II, E 1947
- Gutachten der Universität Mainz¹⁵
- Informationen der VG ME und von Autoren
- Schreiben an DLI und UK GGB¹⁶
- Für einzelne, insbesondere musikalische, Fragen wurde die Studienstelle der „Stiftung St. Gregorius zur Förderung katholischer Kirchenmusik“ in Aachen um Mithilfe gebeten, aber auch wiederum die Universität Mainz

4.3. Auf dem Weg zur Endfassung

a) Nach den Fassungsbeschlüssen innerhalb der AG I (die zweifellos nicht **immer** einstimmig waren) wurden die beschlossenen Fassungen mit den Beratern **abgestimmt**, diskutiert, verändert etc.

b) Daraufhin erfolgte eine Diskussion resp. Vorstellung aller Lieder in der AÖL. In dem Zusammenhang wurden

- Viele Anregungen der AÖL dankbar aufgenommen
- Manche Fassungsbeschlüsse der AÖL revidiert
- Zahlreiche neuen Lieder mit einem Ö versehen
- Die Aufgaben der AÖL neu diskutiert

c) Daran anschließend wurden die Lieder der UK GGB vorgelegt, die über **einige strittige Lieder** eigene Abstimmungen durchführte.

¹⁵ Die KBA als Verlag des Herausgebers hat von der Universität Mainz, konkret dem interdisziplinären Projekt zur Gesangbuchforschung, etwa 120 Gutachten anfertigen lassen mit Quellenrecherchen und Fassungs-vorschlägen.

¹⁶ Das DLI hat seit Erscheinen des GL 1975 alle Zuschriften mit Änderungs- resp. Verbesserungsvorschlägen gesammelt und der UK GGB zur Verfügung gestellt. Ebenfalls haben einige hundert Personen die UK GGB seit 2003 direkt angeschrieben. Allein diese Zuschriften füllen vier Aktenordner – und waren alle auszuwerten.

d) Über die UK GGB wurde auch die UK für die religiösen Beziehungen zum Judentum über die Ergebnisse zwecks Bitte um Stellungnahme informiert

e) Mit Beginn der ersten Ergebnisse der Fassungsdiskussion begann der Notensatz einschl. Korrekturlesens

f) Seit März 2011 liegt allen deutschen und österreichischen Bischöfen die Sammlung aller Gesänge vor. Diese waren gebeten, bis zum 31.5.2011 Modi einzureichen. Diese Modi wurden im Juni 2011 in der UK beraten. Derzeitig wird das fertige Werk mit den Gesangsteilen erstellt um es im Herbst 2011 von den zuständigen Bischofskonferenzen zu approbieren. Anschließend wird es nach Rom zur Recognitio gesendet.

g) Nach derzeitigem Stand scheint der frühestmögliche Erscheinungstermin Advent 2013

Schlussbemerkung

Ein Liederbuch zu erarbeiten ist für eine Person nicht sehr schwer, aber meist recht subjektiv.

Die Arbeit wird komplizierter, wenn sie von der achtköpfigen Arbeitsgruppe geleistet wird.

Die Arbeit wird komplex, wenn weitere Fachleute dazu kommen.

Die Arbeit wird schwierig, wenn alle Wünsche einbezogen werden müssen.

Und am Ende steht die Frage: waren wir gegenüber unseren Vorgängern verantwortungsvoll? Haben wir den Auftrag erfüllen können? Haben wir die Zeichen der Zeit richtig erkannt und richtig gedeutet?

Diese Fragen wird die nächste Generation beantworten müssen.

On the Creation of the Hymn Section for the *Gebet- und Gesangbuch* (GGB – „Prayer Book and Hymnal”)

As of the time of this talk, the GGB as a whole is not yet completed. Because all collaborators are obligated to confidentiality, I ask your understanding that I cannot identify either specific hymns or the specifics of hymn selection. This will be possible only after completion of the entire project. But I certainly can present my personal view about particular questions regarding the work on the GGB, along with the structuring of the work.

1. The Task Assigned by the Bishops

At the homepage of the *Deutsches Liturgisches Institut* (DLI – “German Liturgical Institute) you can find, among other things, the following information:

According to the decision of the Austrian and German Bishops' Conference to produce a new prayer book/hymnal as a successor to “Gotteslob,” the German Bishops' Conference established a sub-commission of the Liturgy Commission in Fall 2001, “Gemeinsames Gebet- und Gesanbguch” (GGB – “A Common Prayer Book/Hymnal”).¹

The starting signal was thereby given in 2001, which is 26 years after the appearance of the predecessor and 7 years after a slight revision of the 1975 hymnal, for a new Catholic common hymnal. And almost exactly 10 years before this year's IAH conference in Romania.

Interestingly, one of the tasks formulated for the new book, among others, is to produce also a prayer book for the house. The prayers and devotions were to

¹ <http://www.liturgie.de/liturgie/index.php?bereich=projekte&datei=projekte/GGB/ggb>
(01.05.2010)

be reworked. Hence the title “Prayer Book/Hymnal.” The DLI [*German Liturgical Institute*] wrote about the task of hymn selection:

The new prayer book/hymnal should take account not only of the “neue geistliche Liedgut” [≈ popular/contemporary songs – tr.], but also do justice to the fact that old and traditional hymns that were ignored in Gotteslob continue to be sung in congregations.²

Two important tasks of the work are thus described:

1. Use is to be made of the repertoire of popular/contemporary songs which have come into being since the 1960s and which were hardly taken into the previous hymnal.³ Further aspect of this are the incorporation of other more recent developments, e.g. in the new spiritual movements,⁴ and seeking out thematic gaps, or new melodies for liturgically desirable texts, such as liturgical hymns, above all.
2. There is to be an investigation of the repertoire of congregations/ traditions with a view toward hymns that were rejected in 1975 but still have a place in congregations. This concerns hymns of the 19th century in particular.

2. Structure of the Work

The Bishops’ Conferences of Germany and Austria will be the publisher of the GGB. The liturgy commissions in each case are commissioned from the bishops’ conferences. These have formed a single GGB sub-commission:

- Bishop Dr. Hofmann (Wurzburg, chair),
- Archbishop Dr. Schick (Bamberg),
- Bishop Dr. Wanke (Erfurt),
- Archbishop Dr. Kothgasser (Salzburg),
- Bishop Dr. Kapellari (Graz-Seckau).

This sub-commission began by assembly a team of advisors for the areas of liturgy, liturgical music, pastoral ministry, bible and spirituality:

² <http://www.liturgie.de/liturgie/index.php?link=ggbfaq> (01.05.2010)

³ Only three years after completion of work on GL (early 1970s) an additional working group was constituted with the title „Songs of Today.” Cf. Winfried OFFELE, Arbeitskreis 5 „Gesänge von heute” (Working Group 5, „Songs of Today”), in: Paul NORDHUES, Alois WAGNER (Ed.), *Redaktionsbericht zum Einheitsgesangbuch „Gotteslob”* (Editorial Report on the Unified Hymnal „Gotteslob”), Paderborn, 1988, p. 217 ff. Offele does not use the term NGL (Neue geistliche Lieder) [Contemporary Religious Songs] in his article, but rather “Rhythmische Kirchenmusik” (“Rhythmic Church Music”).

⁴ Taizé had developed only shortly before the appearance of GL. What many people today consider as typical for Taizé and what is certainly a unique event in the history of the church, has entered all confessions, lands, and nationalities – within only a generation.

- Professor Dr. Wolfgang Bretschneider,
- Spiritual Dr. Paul Deselaers,
- Professor Dr. Ansgar Franz,
- Professor Dr. Rudolf Pacik,
- Professor Dr. Franz Karl Praßl,
- Professor Dr. Hanneliese Steichele,
- Professor Dr. Andreas Wollbold.

The actual work takes place in a total of 10 working groups:

- I Hymns,
- II Songs other than hymns/Gregorian chant,
- III Psalmody,
- IVa Organ book; IVb Piano book,
- V Prayers,
- VI Catechetical texts (introductions, brief catechism),
- VII Images and graphics,
- VIII Eucharist / Ordo missae (introduction / presentation),
- IX Other sacramental celebrations (introduction / presentation),
- X Other worship services.

There is additionally an annual meeting of the delegates from all the dioceses (37 dioceses in all), both for informing the diocese of the work in progress and for allowing the dioceses the opportunity to make suggestions.

Because this is a conference of the IAH focused upon hymns, I will limit myself, as indicated in my title, to the work of Group I, hymns. And because the project is not completed, and certainly not yet published, I wish to offer you some personal opinions about the progress.

3. Reflections on the Project from the Viewpoint of the Leader of Group I, Hymns

a) When GL appeared in 1975, church attendance was still very good, compared to today. The churches were full, at least in rural areas. But there were already declines in the larger cities. According to the *Statistisches Jahrbuch 2008* (“2008 Statistical Yearbook”), church attendance in Catholic congregations is about 13%,⁵ which means an average of 279 attendees per community – which seems too high to me.

b) Which biblical and liturgical texts / translations are mandatory?

c) For decades, socialization into the Church, especially catechesis (First Communion, Confirmation), took place with parents in the home. Since the late 1960s,

⁵ *Statistisches Jahrbuch für 2008*, ;70; <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/de-statis/SharedContent/Oeffentlich/B3/Publikation/Jahrbuch/StatistischesJahrbuch,property=file.pdf> (21.04.2011)

parents were increasingly involved in catechesis. This had as a consequence that parents selected the hymns for the Communion celebration, oftentimes without wider collaboration – e.g. with the church musician. The result of this was that a core repertoire of hymns that had previously existed began to disappear. Then as the children of these children went to Communion, there were yet other hymns – and even less common repertoire.

d) Music pedagogy since the 1960s almost entirely did away with singing in schools. Up until about the middle of the 1950s, every primary school student had to play an instrument or sing. By the 1990s one was happy if the teacher could even match pitch, not to mention singing an entire song.⁶

e) The phase of so-called “contemporary/popular” religious song as a development of the protest of the church’s young people appears to be ended – because the youth are just not in Church anymore as in the 1970s. This is not a musical or textual issue, but simply a change in the Church’s youth. In the popular songs, young people had given expression to their hopes for a more just world, for community, for justice and peace. Today, two other topics are emphasized among young people: praise and adoration. This is true across confessions [*denominations*], as had been the case with popular/contemporary songs.⁷⁻⁸ In our diocesan C-level formation, hymns of the 19th century are appreciated at as much as those of the 16th century. And: the tempo of singing and conducting these hymns is notably slowed down. This too is a turning point.

f) Since Bäumker,⁹ there has been hardly any hymnological research on the Catholic side. Bäumker thus remains to this day one of the most important reference works. A center of systematic research has been set up (in principle) at Maria Laach, and money has flowed from the German bishops’ conference at a seven-figure amount in German marks in all – but without any perceptible results for hymn scholarship in Germany.

g) Since the introduction of compulsory education as a result of the Enlightenment, the organ is the instrument of choice for church hymns. It is worth asking whether that will remain the case in the future, and if so, how.¹⁰

⁶ One sees what a rarity singing has become for some people, that on TV shows everyone claps instantly if someone sings a few pitches – as if that were something unique.

⁷ Cf. Mailänder, Richard; “Die neuen geistlichen Gemeinschaften und ihre Musik” (“New Religious Communities and their Music”), in: Bönig, Winfried, et. al. (ed.), *Musik im Raum der Kirche* (“*Music in the Church Space*”); Stuttgart, 2007; p. 524ff.

⁸ Furthermore, there are not a few parallels to the hymn and the hymnals of the Enlightenment (readiness to change old hymns).

⁹ Bäumker, Wilhelm; *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen* (“The German Catholic Church Hymn with Its Melodies”), 4 vols., Freiburg im Bressgau, 1883-1911.

¹⁰ In this connection, allow me to refer to a not uninteresting phenomenon, at least in the Archdiocese of Cologne: church attendance has been declining for years. The newly-built organs are virtually all larger than their predecessor instruments.

h) Catholics are much less intentional about making use of church hymns in **daily** life than are Protestants. There are theological as well as historical reasons **for this**, which I presume is already known. An element of this is the custom in **many** congregations of not singing more than two stanzas of a hymn.

i) The question arises as to whether the hymnal should be a museum with **documentation** of all eras – or a collection, accommodated to the needs of **congregations**, of mandatory texts/melodies. This is surely a rhetorical question, and **everyone** here knows the answer. But what does this mean? Should not the **hymnal** then be as alive and diverse as:

- our church buildings (from Romanesque to modern);
- the furnishing of our churches (next to a cross commemorating the Gothic Bubonic plague cross stands an imitation of a Fatima Madonna – in the middle of a flower garden with rubber trees on one side);
- the differences of various groups within our congregations (Legionnaires of Christ, “We Are Church” movement, old and young, women and men)?

j) This raises the question of whether it is more important to offer hymns **fostering** a common identity – especially in a time of rapid change. And just what **fosters** identity for us? Just look at the development in papal liturgies since the **pontificate** of Benedict XVI.

k) Which liturgical forms are to employ hymns:

- Proprium,
- Ordinarium,
- Devotions,
- Processions,
- Liturgy of the Hours,
- Night Fever,
- Taizé and numerous similar things?

l) There still remains those fundamental problems which have been taken up in IAH for several years, e.g. by Andreas Marti: *Heute die Lieder von gestern singen* (“To Sing Today the Hymns of Yesterday”).¹¹ I cannot go more deeply into these topics here. But I wish to refer briefly to a quotation from Alex Stock, likewise in an *IAH Bulletin*: “To handle them [congregational hymns] primarily as texts is a manner of mortification”.¹² That more is at stake than texts is seen even in a film such as “Vaya con dios.”¹³

¹¹ Andreas MARTI, *Heute die Lieder von gestern singen* (To Sing Today the Hymns of Yesterday), in: *IAH-Bulletin* 33 (2005), p. 151 ff, or also: IDEM., *Abschied von Gerhardt & Co* (Farewell to Gerhardt & Co.), in: *IAH Bulletin* 32 (2004), p. 81 f.

¹² Alex STOCK, *Bei meinem Studieren*, in: *IAH Bulletin* 32 (2004), S. 85.

¹³ Thomas ERNE, *Das Kirchenlied in medialer Wahrnehmung* (The Congregational Hymn in the Eyes of the Media); in: *IAH-Bulletin* 33 (2005), p. 120 ff.

These are the observations, theses, questions without end. They are certainly well-known to everyone here. They could be discouraging – if one didn't keep in mind that many others have already faced similar tasks – and that after us, a generation will certainly come along to correct much of what we did. And the many questions always bring up the fundamental question: have we gone in the right direction, have we rightly recognized and interpreted the signs of the times?

4. The Concrete Working Stages of Group I

4.1. Selection

a) Criteria for selection were discussed and determined. For this, Group I made use of a working paper of the Austrian Church Music Commission of September, 2003 titled "*Catalogue of Criteria for Assistance in Diocesan Work on the GGB-Austria.*"

b) There were several questionnaires.

- A central one on the entire previous GL with wishes for a new GL.
- Questionnaire for all diocesan delegates with the request for good suggestions from the diocesan appendixes for the new core section.
- Coordination with the suggestions of the individual sections of GGB.
- Evaluation of all submitted correspondence.

c) Evaluation of the GL questionnaire and overview of GL.

d) Overview of all diocesan appendixes.

e) Overview of all hymnals of the AÖL (Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut – "Working Group for Ecumenical Hymn Repertoire").

f) Contact with various institutions (AÖL, national conference on popular/contemporary songs, academic institutions).

g) Evaluation of 10 diocesan suggestions at a time.

h) Overview of other hymnals (over 50):

- Hymnals from other countries,
- Kinderchorbüchlein ("Children's Little Choir Book"), Bamberg,
- Cantate - Vom Leben singen mit Leidenschaft ("Cantate – Sing of Life with Passion"),
- Catholic Book of Worship III (Ottawa, 1994),
- Christian Catholic Prayer Book and Hymnal, Switzerland,
- David,
- Den Himmel erden ("Heaven on earth"),
- Die Zeit färben ("Color the Times"),
- Domwallfahrt 1998 ("1998 Cathedral Pilgrimage"),
- Du wirst ein Segen sein ("You Will Be a Blessing"),

- Eingestimmt (“Tuned Up”),
- Erdentöne, Himmelsklang (“Earthen Sounds, Heavenly Resounding”),
- Evangelisches GB (German Lutheran hymnal),
- Frauen auf dem Wege (“Women on a Journey”),
- Gemeinsam unterwegs (“Together on the Way”),
- Gezungen vor Liturgie (“Hymns for the Liturgy”) (Hilversum, 1984)
- Gottesbegegnungen (“Encounter with God”),
- Gotteslob,
- Henkys, Frühlicht erzählt von dir (“The Morning Light Speaks of You”),
- Henkys, Preiset Gott in allen Alphabethen (“Praise God in All Alphabets”),
- Henkys, Stimme wie Stein zerbricht (“Voices Break like Stones”)
- Kancional (Prague, 1990),
- Kirchenlied I + II,
- Kölner Chorbuch 2004 (“2004 Choirbook of Cologne”),
- Kommt herbei, singt dem Herrn (“Come Here, Sing to the Lord”),
- Kommt und singt (“Come and Sing”),
- Krass-Konkret-Katholisch: Singen (“Cool-Concrete-Catholic: Singing”),
- Lass dein Licht leuchten! (“Let Your Light Shine!”),
- Leben aus der Quelle (“Life from the Source”),
- Let’s Sing,
- Lieder und Gebete Weltjugendtag 2005 (“Hymns and Prayers for 2005 World Youth Day”),
- Lieder zum Dreifaltigkeitssonntag 2003 (“Hymns for 2003 Trinity Sunday”),
- Liederbuch für die Jugend (“Hymn Book for Youth”),
- Liedquelle (“Hymn Sources”),
- Mesni Zpevy (Prague, 1990),
- Methodistisches GB (Methodist hymnal),
- Mit einem Mund – Hymnen (“With One Mouth – Hymns”),
- NGL Tagung 2005 (“2005 Conference on Popular/Contemporary Songs”),
- Ö-Lieder (ecumenical list of hymns),
- Pjevajte Gospodinu (Zagreb, 1983),
- rise up,
- Ruhama-Gesangbuch,
- Salz und Licht (WJT Toronto) (“Salt and Light,” Toronto World Youth Day),
- Schweizer Kath.GB (Swiss Catholic hymnal),
- Schweizer Reform.GB (Swiss Reformed hymnal),
- Schweizer Sonnenlicht (“Sunlight,” Switzerland”),
- Sei du in tausend Tönen (“Be Thou in a Thousand Sounds”),
- Sing!,

- Singt von Hoffnung (“Sing of Hope”),
- Sonnenmusikant (“Sunshine Minstrel”),
- Unbeirrt (“Undeterred”),
- Unisono,
- Unterwegs (“Underway”),
- Vom Leben singen (“Sing of Life”).

i) 2,900 hymns, texts, and melodies were reviewed in all. 2,090 of these were voted upon – up to four times. Of these 2090 hymns, 554 were positively judged for inclusion in the GGB core section.

j) Because this was entirely too many hymns, the GGB sub-commission requested a reduction in the hymns. The positively-judged hymns were consequently sorted into three categories: A (can’t be cut), B (difficult to cut), C (able to be cut). About 300 hymns were placed in these categories (request of the sub-commission GGB). In the course of the next working phase, the number rose once again to about 360 hymns.

k) The following criteria were applied for reduction:

- quality of text and melody;
- number of hymns already in a given category;
- taking account of hymns already in wide usage;
- appropriate taking into account of all eras, including the 20th century, but also the 18th and 19th.

l) As of the present time, 304 hymns will be contained in the new GGB.¹⁴ Of these, 153 will appear for the first time in a GL core section. Many were previously in other sections. Of these 153 pieces, 53 are “popular/contemporary songs” (7 were already in GL).

m) These hymns were sorted into 49 thematic categories and 8 eras. As of now, the largest categories are:

- 19 Praise, Thanksgiving, and Adoration,
- 18 Christmas,
- 18 Trust and Consolation,
- 16 Paschal Penitential Season (Lent),
- 16 Holy Week,
- 15 Easter,
- 15 Mary (+ 3 from the feast day cycle),
- 14 Jesus Christ,
- 14 Advent.

¹⁴ For simplification of the work, all strophic, metrical pieces were considered as hymns.

n) There are prominent hymns such as *Tauet Himmel* (“Heavens, Rain Down”), *Wunderschön prächtige* (“Wondrous and Splendid), *Fest soll mein Taufbund immer stehen* (“May My Baptismal Commitment Stand Ever Firm”) for which it is impossible, because of local traditions, to determine a version suitable for the core repertoire.

o) There are categories that already have well-known and important hymns (such as Christmas season), so that it is difficult to add anything new without pushing out the old. But there are also categories with large holes that can now be filled (such as Lent).

p) Before the beginning of the discussion of which version, there was a trial publication of GGB.

4.2. Versions

The discussion, already begun in 2007, on the version of hymns will be particularly interesting. Alongside the discussion about the actual version of a hymn, the working group strived very diligently for accurate source indications. Foundations for the research:

- Bäumker, GW, KiKj, Redaktionsbericht GL, WB GL;
- used repeatedly for advice: Cantate 1847, KL I+II, E 1947;
- appraisal of Mainz University;¹⁵
- information from VG ME and from authors;
- inquiries to the German Liturgical Institute and the GGB sub-commission;¹⁶
- for individual questions, particularly musical questions, the study center of the “St. Gregory Foundation for Promotion of Catholic Church Music” in Aachen was appealed to for help, and once again the University of Mainz.

4.3. On the Way to the Final Version

a) After the decision of which version within Group I (which without doubt was not always unanimous), the approved versions were verified with the advisors, discussed, changed, etc.

b) After this followed a discussion and presentation of all hymns within the AÖL. In connection with this,

¹⁵ KBA, as publishing house of the publishers, requested approximately 120 evaluations be completed by the University of Mainz, namely the interdisciplinary Project for Hymnal Research, with source research and suggestions regarding which version.

¹⁶ Since the appearance of GL in 1975, the German Liturgical Institute collected all submitted correspondence with suggestions for change and improvement and made this available to the GGB sub-commission. About 100 people also wrote directly to the GBB sub-commission since 2003. Just these submissions fill four filing cabinets – and they all had to be evaluated.

- many suggestions of AÖL were gratefully accepted,
- many decisions on version of the AÖL were revised,
- many new hymns were given an Ö (“ecumenical”) designation,
- the mission of the AÖL was discussed anew.

c) Directly after this, the hymns were presented to the GGB sub-commission, which carried out its own vote on a few disputed hymns.

d) The sub-commission on religions relations with Judaism was informed of the results by the GGB sub-commission with a request for a statement of their opinion.

e) With the beginning of the first results of the version discussion, musical typesetting and proofreading began.

f) All German and Austrian bishops have had the entire collection of hymns since March, 2011. They were requested to submit opinion by 3.31.2011. In June, 2011, these opinions were discussed in the sub-commission. The completed work with the hymn sections is now being produced, with approval by the competent bishops’ conferences foreseen in Fall, 2011. Then it will be sent to Rome for *recognitio* (approval).

g) At this time, the earliest possible date of appearance seems to be Advent 2013.

Concluding Remarks:

Producing a hymn book is not difficult for one person, but mostly very subjective.

The work gets more complicated when it is carried out by a working group of eight.

The work gets complex when further experts are added.

The work gets difficult if all wishes must be included.

Ultimately, this is the question: Were we responsible in relation to our predecessors? Were we able to complete the assignment? Have we rightly seen and interpreted the signs of the times?

The next generation will have to answer these questions.

Translated by: *Anthony Ruff, OSB*

Das katholische Kirchenlied der Deutschen im Banat

1. Einführung. Historischer Überblick

Bereits zum Beginn des zweiten Jahrtausends entfaltete sich auf dem Gebiet des historischen Banats eine reiche kirchenmusikalische Tätigkeit: nicht nur in den mittelalterlichen Klöstern, Stiften und Abteien wurde das Lob Gottes in Gesängen verkündet, auch das einfache Volk hatte seine Kirchenlieder. Die Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomos war hier ebenso zu Hause, wie die Gesänge der abendländischen Kirche. Nur kurze Zeit vor dem Großen Schisma, um 1030, gründete König Stefan auf dem Gebiet des historischen Ungarn, zwischen Székesfehérvár / Stuhlweißenburg und dem Eisernen Tor, mehrere neue Diözesen, darunter auch das Bistum Tschanad [rumänisch: Cenad, ungarisch: Csanád]. Knapp neunhundert Jahre später, durch den Zerfall der Habsburgermonarchie und bedingt durch den Friedensvertrag von Trianon, wurde das ausgedehnte Gebiet dieses ehemals ungarischen Bistums zerstückelt und auf drei Länder verteilt: Rumänien, Jugoslawien und Ungarn. Keine andere Gegend Europas weist eine so vielfältige und historisch so komplex gewachsene Kulturlandschaft auf, wie dieses Gebiet, in dem die deutschen Kolonisten seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts als ein neuer deutscher Stamm zwischen Ungarn, Slawen und Rumänen lebten und noch leben.

Durch die Auswirkungen des zweiten Weltkriegs, gefolgt von Flucht, Vertreibung und Aussiedlung, leben heute die meisten Nachkommen dieser Kolonisten in Deutschland, Österreich, Frankreich und Amerika. Im Banat, im Sathmarer Gebiet (Rumänien) in den Folgestaaten Jugoslawiens, sowie in Ungarn lebt heute nur noch ein kleiner Teil dieser deutschen Minderheit, die in der Fachliteratur als Donauschwaben oder – in unserem Fall auch als Banater Schwaben – bezeichnet wird.¹

¹ Der Begriff „Donauschwaben“ entstand um 1920 vermutlich in Amerika, wo seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts u.a. auch Deutsche aus dem europäischen Südosten ansässig wurden. Darin enthalten sind auch die Begriffe wie Banater Schwaben, Ungarndeutsche, Batschkaer und Sathmarer Schwaben.

2. Die Anfänge des katholischen Kirchengesangs im Banat

Schon seit dem 14. Jahrhundert war Ungarn von den Türken bedroht; am 29. August 1526 kam es zu der entscheidenden Schlacht bei Mohács, nach der die Türken den Großteil des Landes in Besitz nahmen, also auch das Gebiet der Tschanader Diözese, das Banat. Die Glocken mussten verstummen und waren auch bald völlig verschwunden. Die Gläubigen wurden mittels Trommelschlag zum Gottesdienst gerufen. Das erste Läuten wurde mit einem, das zweite mit zwei und das Einläuten mit drei Trommelschlägen verkündet. Es durften keine Kirchen und Klöster erbaut werden, und die Erlaubnis zum Instandsetzen der Kirchen ließ sich nur mit Mühe und Not erreichen. Dies hing von der Laune des jeweiligen türkischen Statthalters ab und war so von Ort zu Ort verschieden. Das Abhalten von Prozessionen, das öffentliche Herumtragen des Kreuzes, ja sogar dessen Anbringung in der Wohnung, das Singen kirchlicher Lieder, das laute Beten, kurz, alle religiösen Äußerungen waren verboten. Die Dom- und Pfarrschulen wurden zerstört, der Diözesanklerus dem Aussterben ausgeliefert. Der Priesterdienst wurde in dieser schweren Zeit von den Lizenziaten ausgeübt; dies waren Laien, die oft auch das Studium einer Universität absolviert hatten und nun ohne Priesterweihe sich für den Erhalt des christlichen Glaubens unter den schwersten Bedingungen eingesetzt haben. Sie waren direkt dem Bischof unterstellt und arbeiteten Hand in Hand mit den Missionaren, die in der von den Moslems besetzten Tschanader Diözese ihren Dienst ausübten. Mit der Tätigkeit dieser Lizenziaten ist auch die Verbreitung volkstümlicher kirchlicher Gesänge verknüpft. Bei der Zusammenkunft mehrerer Gläubigen, ohne Priester, in den Gotteshäusern oder in Wohnungen, mussten die Lizenziaten an Stelle der lateinischen Messgesänge, die oft wegen Unkenntnis dieser Sprache nicht gesungen werden konnten, Kirchenlieder in der Volkssprache singen.

Diese volkstümlichen Kirchenlieder erlebten eine so allgemeine Verbreitung, dass sie sogar außerhalb des Gebietes der türkischen Botmäßigkeit lebhaften Anklang fanden. Diese Laienmissionare mussten daher das Liedrepertoire sämtlicher Nationalitäten kennen, die in ihrem Umkreis wohnten: sie mussten zwischen Türken, Slawen und Rumänen wirken und zugleich auch mehrere Sprachen beherrschen: Ungarisch, Rumänisch, Kroatisch und andere südslawische Sprachen. Deshalb standen diese Lizenziaten dem Volk oft näher als die Priester.

Durch die Neubesiedlung der zurückeroberten Gebiete im 18. Jahrhundert entstanden neue Pfarrgemeinden, deren Mitglieder nicht nur sprachlich und mundartlich verschiedener Herkunft, sondern auch kirchlich aus vielen Diözesen des Reiches und Österreichs gekommen waren. Sie brachten somit keine einheitliche Tradition und kein einheitliches kirchliches Lied mit. Wenn man bedenkt, dass manche weder schreiben noch lesen konnten und auch nur wenige Gesangbücher

vorhanden waren, ist zu verstehen, mit wie viel Schwierigkeiten die Eingliederung in das kirchliche Leben verbunden war. In manchen Pfarreien und Filialgemeinden wird in den ersten Jahren und Jahrzehnten ein sangeskundiger Kolonist das Amt des Kantors versehen haben, der das aus der Heimat mitgebrachte Liedgut gepflegt und an die Gemeindemitglieder weitergegeben hat.

Auf höherer Ebene wurde erst durch Kaiserin Maria Theresia abgeholfen, die den Jesuiten Johann Cosmas Michael Denis (1729-1800) betraute, ein Gesangbuch herauszugeben. Denis war Dichter und gelehrter Theologe, der auch mit eigenen Schöpfungen und Umdichtungen das Kirchenliedgut – schon unter Einwirkung der Aufklärung – bereichert hat.² Im Jahre 1774 erschien sein Gesangbuch unter dem Titel *Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbistums*. Dieses Gesangbuch übernahm die Kaiserin für die ganze Monarchie, es hieß fortan das *Maria-Theresianische Gesangbuch*.³

Im Jahre 1777 erschien ein weiteres Gesangbuch von Franz Seraphin von Kohlbrenner in Landshut unter dem Titel: *Der hl. Gesang zum Gottesdienste in der röm.-kath. Kirche*. In diesem Gesangbuch befand sich außer dem Messlied *Wir werfen uns darnieder* auch die bekannte Singmesse *Hier liegt vor deiner Majestät* (daher auch Majestätsmesse genannt), deren Text von F. S. Kohlbrenner stammt. Johann Michael Haydn (1737-1806), der einstige Domkapellmeister zu Großwardein und Schöpfer der Trinitätsmesse anlässlich der Temeswarer Domweihe 1754, hat diese barocke Vorlage in die uns heute bekannte Form gebracht, vereinfacht und harmonisiert. Sie wurde von ihm für einen gleichstimmigen Chor und Bläser komponiert und war den deutschen Kolonisten im Banat bis heute die beliebteste und am häufigsten gesungene Festmesse. Die alten Kantorlehrer haben sie mit besonderem Geschick und feiner Kunst in ihrer barocken Zierlichkeit und Wendigkeit auf der Orgel zu spielen gewusst. An Kirchweihfesten wurde diese Messe meist auch von einem Blasorchester begleitet.

3. Hymnologie auf Umwegen

In der Zeit des Eisernen Vorhangs (1945-1989) konnte aus ideologischen Gründen die Kirchenmusik – und speziell die der Deutschen Minderheiten – in diesem südosteuropäischen Kulturraum nicht erforscht werden. Erst nach dem Zusammenbruch der osteuropäischen kommunistischen Systeme (1989) konnten syste-

² Von Denis waren folgende Lieder bekannt: *Tauet Himmel den Gerechten, Laß mich deine Leiden singen, O Engel Gottes eilt hernieder* und die Umdichtungen: *Dies ist der Tag, den Gott gemacht, Der Heiland ist erstanden*.

³ Rupert GIESSLER, *Die geistliche Lieddichtung der Katholiken im Zeitalter der Aufklärung*, Augsburg 1929.

matische Sicherungs- und Forschungsarbeiten in Rumänien, Ungarn, Serbien, Kroatien u.a. auch im Bereich der deutschen Kirchenmusik dieser Länder durchgeführt werden. Es war die Zeit des großen Exodus des größten Teils der deutschen Bevölkerung und zugleich die Zeit der Bestandsaufnahme des zurückgebliebenen kulturellen Erbes. So wurden in der Diözese Temeswar (ehemals Teil des Tschanader Bistum) die wichtigsten erhaltenen Musikalien aus etwa 140 Kirchen zusammengetragen und das Diözesanmusikarchiv gegründet. Das bis dahin im Laufe von Jahrhunderten entstandene religiöse Leben ist heute in vielen Pfarreien durch die Emigration der Gemeindemitglieder ausgelöscht worden. Von einer ehemals blühenden Kirchenmusik sprechen hier nur noch überholungsbedürftige Orgeln und die geretteten kirchenmusikalischen Bestände.

Wenn eine systematische Erforschung des deutschen Kirchenliedes im Banat erst seit der Wende möglich ist, so können bereits in den Jahren davor viele Ansätze gefunden werden. In jedem der drei Länder in denen Donauschwaben lebten (Rumänien, Jugoslawien, Ungarn) musste dies auf eine andere Weise geschehen – bedingt durch die jeweiligen politischen Restriktionen in der Zeit des Sozialismus.

Im rumänischen Banat kann bereits Ende der siebziger Jahre eine starke Auswanderungswelle beobachtet werden. In dieser Zeit begann ich mit der Erforschung der Banater Orgellandschaft und stieß bei meinen Feldforschungen unverhofft auf riesige Bestände von alten Musikalien, die die Pfarreien damals teilweise als Altpapier an den Staat abgeben mussten (pro Jahr musste jede Pfarrei einige hundert Kilogramm Altpapier abliefern). Außerdem übergaben mir viele Kantorenkollegen alte handgeschriebene Liederbücher und Manuskripte, aus welchen seit Jahrhunderten in den schwäbischen Gemeinden gesungen wurde und die nun durch die Auswanderung nicht mehr gebraucht werden. Somit entstand ein Fundament an Archivalien, die vor dem Eingriff der damaligen rumänischen Behörden, der Geheimpolizei „Securitate“ wie auch vor Unverstand gerettet werden sollten. Es war kein ungefährlicher Einsatz seitens vieler Priester und Kantoren, die sich dadurch persönlich einem großen Risiko ausgesetzt hatten. Die Wunde aus der Zeit der Beschlagnahmung von kirchlichem Eigentum nach dem zweiten Weltkrieg, der Deportation vieler Menschen in sowjetische Arbeitslager und in den Baragan, dem Verbot der griechisch-katholischen Kirche wie der Verfolgung katholischer Priester und Bischöfe war noch nicht geheilt. Dazu gesellte sich die Angst vor den Handlangern des Ceaușescu-Regimes, durch Beschlagnahmung dieser Kulturgüter, da diese kirchlichen Musikdokumente nicht in das Konzept der damaligen rumänischen Geschichtschreibung passten. Ein Teil der kirchenmusikalischen Dokumente kam durch die Auswanderung auf Umwegen nach Deutschland – der größte Teil davon befindet sich heute zerstreut in Privatbesitz.

In Ungarn entstanden in derselben Zeitspanne wichtige Dokumentationen zur Kirchenmusikgeschichte innerhalb der historischen Staatsgrenzen, größten-

teils verfasst von den Geistlichen und Musikforschern Bardos Kornél und Szige-ti Killián. Obzwar die ungarndeutschen Kirchenmusiktraditionen nicht wörtlich erwähnt werden, so kann man doch wichtige Hinweise und Quellen daraus entnehmen. Andere Geistliche, Lehrer und Kantoren aus der Gegend Budapests oder Fünfkirchens / Pécs sammelten deutsche traditionelle Kirchenlieder oder machten Forschungen auf dem Gebiete des deutschen Kirchengesangs, so Dr. Franz Galambos-Göller, Michael Frühwirth, Franz Neubrandt, Franz Greszl u.a.

In den Folgestaaten Jugoslawiens waren die Restriktionen durch die Vertreibung der Donauschwaben, also auch der Deutschen aus dem westlichen Banat, nach dem zweiten Weltkrieg besonders hart: Kirchen blieben verschlossen, der deutsche Gesang verstummte und Kirchenarchive wurden entweder beschlagnahmt oder gingen verloren. Trotzdem sind noch viele Bestände – besonders im serbischen Banat – vorhanden, einige davon konnten erst in den letzten Jahren gesichtet und erforscht werden. Josef Negele schrieb z. B. um 1970 einen Aufsatz über die donauschwäbischen Gesangbücher in der Batschka.

In den deutschsprachigen Ländern wirkte nach dessen Vertreibung 1945 vor allem Konrad Scheierling auf diesem Gebiet, seine umfangreiche Kirchenlieder-sammlung erschien 1987 und enthält meist selbst aufgezeichnete Kirchenlieder, gesammelt in deutschen Flüchtlingslagern nach dem zweiten Weltkrieg wie auch in den Jahren danach mit Hilfe vieler Landsleute.⁴ Ihm standen aber – wie er es in einem Interview selbst zugegeben hat – kaum handgeschriebenen Kantoren-bücher zur Verfügung. Seine Arbeiten im Bereich des donauschwäbischen Liedes sind aber grundlegende Studien für künftige hymnologische Forschungen.

4. Die Verbreitung von deutschen Gesangbüchern und Liedern im Banat

Untersucht man die verschiedenen Quellen zur Entstehung von Gesang- und Orgelbüchern, so stößt man immer wieder auf zahlreiche Namen von Kantoren und Priester, die sich bereits vor über 150 Jahren mit dem deutschen katholischen Kirchenlied im Banat beschäftigt hatten. Oft werden in den Vorworte dieser Publikationen Namen von Kantoren erwähnt, deren handgeschriebenen Sammlungen als wahre Fundgruben beschrieben werden. In den meisten Fällen waren es die Lehrer, die gleichzeitig als Kantor, Chorleiter und Organist tätig waren. Oft wurden solche Manuskripte vom Vater auf den Sohn vererbt und selbst die gleichen Gesangbücher wurden mehrmals revidiert und in einer neuen Auflage veröffentlicht. Der Stammteil bestand natürlich aus jenen Liedern, die man aus der alten Heimat durch die Auswanderung im 18. Jahrhundert in das damalige Ungarn mitgebracht hat – ob schriftlich oder im Gedächtnis. Konrad Scheierling

⁴ Konrad SCHEIERLING, *Das geistliche Lied der Deutschen im Südosten*, Kludenbach (Esther Gehann Musikverlag) 1986.

stellte fest, dass viele seiner Landsleute ihm 1945 oft mehr als 10 Strophen von einem Lied auswendig vorsingen konnten.

Der Gesamtbestand des Banater deutschen katholischen Kirchenliedes setzt sich aus drei großen Gruppen zusammen:

1. aus solchen Gesängen, die bereits in deutschsprachigen Diözesangesangbüchern gedruckt wurden, so in München, Regensburg, Rottenburg, Freiburg, Speyer, Trier, Köln, Karlsruhe, Stuttgart, Mainz, Wien, Linz, also Gegenden aus denen die deutschen Kolonisten ins damalige Ungarn gekommen sind;
2. aus vielen neuen Kirchenliedern, die im Laufe von drei Jahrhunderten von Banater Kantoren und Priestern gedichtet und komponiert wurden;
3. aus solchen Liedern, die dem Geschmack der Zeit, den Gepflogenheiten des Ortes oder den Traditionen der Banater Diözese angepasst wurden.

Folgen Diagramme mit Erläuterungen:

- Gesangbücher und Liedsammlungen der deutschen Katholiken des Banats 1715-2000
- Kirchenlieder der Banater Schwaben
- Das Lied im Kirchenjahr
- Heiligenlieder / Verschiedene Lieder
- Verlagsorte und Quellenangaben

5. Das deutschsprachige Kirchenlied in einem multiethnischen und multi-konfessionellen Kulturraum

Im Allgemeinen kann man in den südosteuropäischen Diözesen eine relativ abgeschwächte Reaktion auf kirchenmusikalische Erneuerungen feststellen. Der Grund ist im ethnischen und konfessionellen Nebeneinander zu suchen. Bei vielen deutschen, kroatischen, ungarischen oder slowakischen Kirchenliedern finden wir gleiche Melodien aber anderssprachige Texte. Auch traditionelle ungarische Lieder wurden in vielen Fällen mit deutschem Text versehen (besonders um 1890). Die konfessionellen Annäherungen wirkten sich besonders im kirchlichen Chorgesang aus (z.B. die Übernahme von deutschen Chortraditionen durch slawische, ungarische, rumänisch-orthodoxe oder griechisch-katholische Kirchenchöre) oder im Repertoire mehrstimmiger Kirchenlieder.

Ob ungarisch-deutsche oder deutsch-ungarische Kirchenlieder, der Begriff weist auf eine Verschmelzung zweier verschiedener Kulturen, eine Symbiose, die es in Europa im Bereich des Kirchenliedes nur selten gibt. Ob es sich um ungarische Melodien mit deutschem Text oder um deutsche Melodien mit ungarischem Text handelt, viele dieser Lieder sind in Teilen Ungarns, Rumäniens oder Serbiens (also auf dem Gebiet des historischen Ungarns) heute noch verbreitet.

Verfolgt man die gemeinsame Geschichte der Donauschwaben und der Magyaren, so kann man Zeitabschnitte erkennen, die viele Gemeinsamkeiten vorweisen. Besonders nach der Revolution von 1848 und nach dem österreich-ungarischen Ausgleich im Jahre 1867 gab es unter den Donauschwaben viele Persönlichkeiten, die sich der ungarischen Kultur wohlwollend angenähert haben. Die Magyarisierungspolitik des ungarischen Staates gegen Ende des 19. Jahrhunderts gegenüber nationaler Minderheiten führte in vielen Fällen zu einer Assimilation großer Teile der donauschwäbischen Kultur. Kirche und Schule spielten dabei eine wichtige Rolle in der nationalen Erziehung der Bürger Ungarns. Im Jahre 1879 wurde ein Schulgesetz verabschiedet, durch das an allen staatlichen Schulen Ungarisch als Pflichtfach eingeführt wurde. Es hieß damals: „*Nem szabad németül beszélni!*“ („*Es ist nicht erlaubt deutsch zu sprechen!*“). Besonders die Erzieher und Lehrer in rein donauschwäbischen Gemeinden Südungarns mussten darauf achten, dass die Kinder sich auch im Alltag mehr der ungarischen Sprache bedienen.

In der Kirche begann man ungarische Kirchenlieder mit unterlegtem deutschem Text einzuführen. Dadurch sollte gleichzeitig der Kirche Ungarns zu einer spirituellen Einheit verholfen werden. Besonders im damaligen Südungarn (ung. Délmagyarország) gab es Spannungen mit den verschiedenen slawischen, rumänischen und auch donauschwäbischen kulturellen Selbstbestimmungen. Somit war die Einführung des ungarisch-deutschen Kirchenliedes in den katholischen Kirchen der Donauschwaben Südungarns für den Staat ein willkommenes Anlass, der Einheit des Landes und der Kirche zu dienen.

In den meisten Fällen geschah diese Assimilation problemlos. Zahlreiche deutsche Künstler, Intellektuelle oder einfache Bürger deutschsprachiger selbst ihren Namen magyarisieren und gehörten mit der Zeit zu den größten Persönlichkeiten Ungarns. Auch die ungarische Musikgeschichte kennt zahlreiche solche Beispiele. Wie schon erwähnt, muss diese Entwicklung schon im Bezug zur großen Revolution von 1848 betrachtet werden. Selbst der deutsche Dichter Nikolaus Lenau war von der ungarischen Kultur hingerissen, Franz Liszt – obzwar er kein Wort ungarisch sprach – setzte sich mit Leib und Seele für die ungarische Musik ein, deutsche und slawische Kantoren und Domkapellmeister komponierten ungarische Chöre und Lieder.

So ist es auch verständlich, dass sich der Musikwissenschaftler und Temeswarer Domkapellmeister Desiderius Jarosy für das ungarische Kirchenlied eingesetzt hat und verfasste zahlreiche musikwissenschaftliche Schriften zu diesem Thema (siehe Biographie Desiderius Jarosy). Eine besondere Rolle in der Verbreitung des ungarischen Liedes, selbst in deutschen Gemeinden Ungarns, spielten die beiden Kirchenmusiker Franz und Andreas Zsaskovszky aus Erlau / Eger durch ihre Kantorenlehre *Manuale Cantorum*. Diese gehörte zur Grundausbil-

dung jedes Kantorlehrers und man kann diese Bücher heute noch auf den Emporen ehemals donauschwäbischer Kirchen finden.

Besonders um die Jahrhundertwende (um 1900) wurden die meisten ungarischen Melodien mit unterlegtem deutschem Text eingeführt. Manche Gesangbücher haben zu jedem Lied einen ungarischen und einen deutschen Text. Das charakteristische donauschwäbische Kirchenlied wurde dadurch in vielen Fällen vergessen oder vernachlässigt. Doch das Kirchenvolk machte mit der Zeit selbst eine Auslese, welche Kirchenlieder beibehalten werden und welche „nicht schön sind“ – also nicht mit der Terz oder Sext gesungen werden können. Also blieben die alten modalen ungarischen Kirchenlieder mit den Jahren weg und man behielt nur die tonalen Lieder. Diese wurden wieder so stark in das donauschwäbische Kirchenliedrepertoire integriert, dass man heute nicht mit recht sagen kann, ob es sich ursprünglich um deutsche oder um ungarische Lieder gehandelt hat (z.B. Gott und Vater, wir erscheinen, Heilig, heilig, heilig, Kommet lobet ohne Ende, Christen betet an im Staube u.s.w.).

Selbst in der Zwischenkriegszeit, als die deutschen, slawischen und rumänischen Kulturen Südosteuropas einen Aufschwung erlebten, wurden diese ungarisch-deutschen Kirchenlieder beibehalten und sind selbst in den heutigen deutschen Gesangbüchern Ungarns vorzufinden.

Ende des 18. Jahrhunderts fand bereits ein solcher Prozess in umgekehrter Richtung statt: in den katholischen Kirchen Ungarns führte man die deutschen Messgesänge der Josephinischen Reform ein. Diese wurden aber mit ungarischem Text gesungen, wie z.B. das deutsche Hochamt *Hier liegt vor deiner Majestät* von Johann Michael Haydn. Der Grund besteht aber auch darin, dass an vielen Kirchen und Kathedralen, besonders im südungarischen Raum, deutsche Kirchenmusiker wirkten und diese ihr bekanntes Repertoire durchsetzten. Der Einfluss Wiens spielte natürlich ebenfalls eine übergeordnete Rolle, besonders in der Verbreitung früher Drucke von Gesangbüchern und Noten. Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts und besonders nach 1867 ließ dieser Einfluss, schon wegen den veränderten politischen Strukturen, nach.

6. Der Kantorlehrer - Förderer des Banater Kirchenliedes

Schon im 18. Jahrhundert waren die musikalischen Kenntnisse des Lehrers ausschlaggebend für die Bewerbung als „Ludimagister“ in einer Banater deutschen Gemeinde. Er musste zugleich Lehrer, Organist und Chorleiter sein, manchmal übernahm er auch das Amt des Mesners. Schon 1772 gab Kaiserin Maria Theresia eine *Inpopulations-Instruction* heraus, in der das Lehrerproblem angesprochen wurde: „*Ein jedes Dorf ist mit einem mehr des Lesens und Schreibens als der Musik wohl kundigen Schulmeister zu versehen.*“

1775 wurden die ersten Normalschulen eröffnet, in denen die Lehrer herangebildet wurden. Eine besondere Lehrkraft erteilte hier Gesang, Orgel und Instrumentalunterricht. In Temeswar hatte ein Lehrer 50 fl. Remuneration und konnte von jedem Schüler noch 30 Kronen als Honorar verlangen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Posten des Lehrers von dem des Kantors getrennt. Dies geschah aber nicht in allen donauschwäbischen Gemeinden. So schloss am 9. Juli 1778 der Magister von Weißkirchen mit dem aus Saska stammenden Wenzel Novak einen Vertrag hinsichtlich des Dienstes eines Organisten.

Bis zur endgültigen Trennung von Schule und Kirche in den Jahren des Sozialismus nach dem Zweiten Weltkrieg blieb der Lehrer eines Banater Dorfes weiterhin der Garant für eine gute Kirchenmusik. Die meisten uns erhaltenen Liedsammlungen und Kantorenbücher stammen von Kantorlehrern, die diese wertvollen Sammlungen von Generation zu Generation weitergegeben haben. Durch die schulische und kirchliche Tätigkeit des Kantorlehrers war immer auch für Nachwuchs im Bereich der Kirchenmusik gesorgt. Gleichzeitig leitete er den Gesangsverein des Dorfes und den Kirchenchor.

Es gab Banater deutsche Gemeinden, in welchen die Kantorellehrerstelle vom Vater auf den Sohn weitergegeben wurde, so in Filipowa (Familie Turnovsky), in Warjasch (Familie Huber), in Sanktanna (Familie Hillier), in Bogarosch (Familie Ferch) in den Dörfern der Banater Heide (Familie Eisenkolb) u.s.w. Einige der Kantorlehrer wurden sogar berühmte Komponisten, wie es bei Anton Leopold Herrmann aus Neuarad der Fall war. Die berühmteste donauschwäbische Kantorenfamilie war wohl die Familie Ferch, aus deren Reihen auch Priester, Musiker und Maler hervorgingen.

7. Donauschwäbische Lieder

Von dem gesamten Bestand des donauschwäbischen Kirchenliedrepertoires (fast 20.000 Lieder) konnten bisher etwa 145 deutsche Lieder entdeckt werden, die im Banat oder in anderen südosteuropäischen Siedlungsräumen entstanden sind. Diese Arbeit kann aber nicht als abgeschlossen betrachtet werden, da beim Großteil der Lieder die Urheberschaft nicht geklärt ist.

Da die Kantorlehrer des 19. Jahrhunderts viele ihrer Lieder voneinander kopiert haben, wurde nicht immer der Namen des Autors vermerkt. Oft ist es nur das Datum der Abschrift oder die Unterschrift des Kopisten. Trotzdem konnten für diese Lieder sichere Quellen herangezogen werden, so dass die Urheberschaft sicher ist. Bei den Autoren handelt es sich meist um Kantorlehrer aus donauschwäbischen Gemeinden oder Kantoren mit einer höheren Ausbildung, aber auch um Domkapellmeister die sich auch eigene Komposition hinterlassen haben. Von diesen seien erwähnt: Josef Schober, Franz Limmer, Johann Weber, Wil-

helm Schönweitz, Caspar Halbleib, Franz Weissgerber, Geza Neidenbach, Andor Arató, Kaspar Eisenkolb, Martin Metz, Hans Weisz, Johann Schilsong u.a. Auch der Ort der Veröffentlichung (bei Drucken) oder der Entstehung (meist bei Manuskripten) des jeweiligen Kirchenliedes spielte in dieser Arbeit eine wesentliche Rolle. In vielen Fällen bezieht sich der Ort auch auf die Verbreitung dieses Liedes (z.B. bei den Liedkompositionen Josef Schobers).

Da jedes Lied meist einer Sammlung angehört, ist anzunehmen, dass diese im Laufe der Jahre vervollständigt wurde und so nicht immer mit dem eingetragenen Datum auf der Titelseite entspricht. So z.B. finden wir beim *Trauerlied für die in Russland gestorbenen* von Geza Neidenbach die Jahreszahl 1930. Diese bezieht sich auf die im Titel der Sammlung angegebene Jahreszahl, also auf die Zeit der Anlegung dieser Abschriften. Die Russlandlieder stammen aber frühestens aus dem Jahre 1945, als die Deportation begonnen hat. Also komponierte Neidenbach dieses Lied nach 1945. Es gibt aber auch eigene handgeschriebene Liedsammlungen, die vom Komponisten selbst angelegt wurden, wie es bei Geza Neidenbach aus Lugosch der Fall ist. Aus seiner Sammlung *Liederschatz* wurde fast ein ganzes Jahrhundert daraus gesungen. Die Texte wurden von den Sängern einzeln abgeschrieben und so verbreitet.

8. Charakteristiken des Banater Kirchenliedes

Der größte Teil des Kirchenliederschatzes der Banater Katholiken besteht aus Marienliedern. Obzwar bis heute das Kirchenlied der Donauschwaben noch nicht komplett in seiner Gesamtheit systematisch erforscht wurde, kann man behaupten, dass darin eine Vielzahl von geistigen, sozialen, historischen und auch persönlichen Begebenheiten ihren Niederschlag gefunden haben. Wenn der Gesang im Gottesdienst, also in der Messe, eine von der Kirche streng geordnete Angelegenheit war, so waren die Marienlieder von Sentimentalität geprägt. Darin widerspiegelt sich wie in keinem anderen Kulturgut der Banater Deutschen ihre ganze Seele.

Die verschiedenen Varianten ein und desselben Liedes entstanden meist durch die mündliche Verbreitung dieser Gesänge. Viele der Banater Schulmeister und Kantoren schrieben die Noten dieser Lieder aus dem Gedächtnis mehr schlecht als recht auf und sangen sie mit dem Kirchenchor. Da das erste einheitliche Gesangbuch der Temeswarer Diözese erst in der Zwischenkriegszeit entstanden ist, sang man die Kirchenlieder aus handgeschriebenen Kantorenbüchern. Die Sängerinnen hatten jeweils ein eigenes Textheft und kannten die Melodie auswendig. Bereits im Kindesalter wusste man, ob man die erste oder zweite Stimme singen soll. Unter dem Volk galt das ungeschriebene Gesetz: ein Lied ist erst dann schön, wenn man es zweistimmig singen kann. Und diese zweite Stimme – in der

Musik auch als schwäbische Terz, böhmische Terz oder KÜchenterz bezeichnet – brachte erst die Melodie richtig zum Tragen. Dazu gehört natürlich ein entsprechendes langsames Tempo und das nötige Gefühl für diese Musik. Diese Art des Singens hat viele Gründe. Gleichzeitig stellt diese Eigenart des Gesangs ein für die Hymnologie äußerst interessantes Forschungsfeld dar.

Das katholische Kirchenlied und speziell das Marienlied haben alle Gruppierungen der Donauschwaben gemeinsam. Der Grund ist nicht nur in der Konfession zu finden, sondern auch in der Geschichte. Als ein wichtiger Teil der Bevölkerung Ungarns waren die Nachfahren der deutschen Kolonisten stets bestrebt, sich dem Gesamtbild der Nation unterzuordnen und einzugliedern. Und wir wissen, dass die Mutter Gottes als Maria Patrona Hungarica, als Beschützerin des ungarischen Volkes, in der Geschichte dieses Landes eine wichtige Rolle spielt. Die Ungarn nennen sie: *Nagyasszony* (die große Frau), *Boldogasszony anyánk* und ihr Name wird selbst in patriotischen Gesängen als Beschützerin der Ungarn genannt. Durch das Nebeneinander der Deutschen und Ungarn im städtischen Bereich – oft im gleichen Kirchenraum und im selben Gottesdienst – wurden einige Charakteristiken übernommen. In erster Linie ist dies in der Marienverehrung zu erkennen. Die Melodieführung und die Aufführungspraxis der jeweiligen Marienlieder blieben aber unangetastet. Somit blieb im Banat wie im restlichen damaligen Ungarn – selbst nach der Magyarisierungspolitik zwischen 1880-1914 – das deutsche Kirchenlied und der Mariengesang so erhalten, wie davor: das einstimmige meist modale ungarische Lied wurde parallel zum zweistimmigen tonalen deutschen Lied gepflegt. Trotz einiger Versuche um 1900 ungarische Kirchenlieder ins Deutsche zu übertragen, wurden diese Gesänge bei den deutschen Katholiken nicht angenommen.⁵

In all den Marienliedern der Donauschwaben fällt einem gleich auf den ersten Blick ein gemeinsames Merkmal auf: es ist nicht nur die sentimentale Einstellung und liebevolle Hinwendung zu der Person der Mutter Christi, sondern auch der kindliche Umgang mit diesem Bezug zur eigenen leiblichen Mutter. *Ein Kind Mariens will ich werden*, heißt es in einem Lied, *O Mutter, o verlass mich nicht, Ein Mutterherz hab ich gefunden*, u.s.w. Es sind jene Anrufungen, die wir bereits in der Lauretischen Litanei erfahren: Mutter, du viel Geliebte; Mutter, so wunderbar; Mutter des guten Rates; Mutter des Erlösers.

Der Temeswarer Domprediger und Spiritual Paul Magyari (1857-1937) beschrieb 1895 in seinem langen Bericht *Die Festtage zu Maria-Radna* den ganzen Verlauf der Feierlichkeiten anlässlich des 200. Jubiläums des Gnadenbildes und wies darin auch auf die Bedeutung des Kirchenliedes hin.⁶

⁵ Desiderius JÁROSY, *Singet dem Herrn*, Temeswar 1919.

⁶ Erschienen in: *Sankt Gerardusblatt*, Nr. 42 vom 13.10.1895; Martin ROOS, *Maria-Radna. Ein Wallfahrtsort im Südosten Europas*, S. 505 ff., Regensburg (Schnell und Steiner) 2004.

Das mächtige brausende Glockenkonzert von oben vermischte sich mit dem sonoren kräftigen Chore der Kleriker, dessen Gesangswellen weithin die dunkle Nacht durchtönten und den tausendfachen rührenden Weisen des Volksgesanges zu einer unnennbaren Harmonie. (...)

Am ergreifendsten aber war der ungemein rührende, mannigfaltige Volksgesang, welcher in allen Sprachen und Zungen während der ganzen Dauer der Prozession in der ganzen riesigen Ausdehnung des Weges ertönte. Die herrlichen ungarischen Marienlieder, die lieblich Mariengesänge deutscher Sprache, die langtönenden, melancholisch traurigen und doch lieblichen Weisen der Slovenen, Slaven, Kroaten, Schokaten und Bulgaren, die Gesänge rumänischer Gläubigen, die auch zum Feste gekommen waren, dazwischen der herrlich kräftige lateinische Gesang der Kleriker, sodann die wallenden Töne der verschiedenen Musikkapellen, von oben das feierliche Glockengetöse, welches von weither von den Lippauer Thürmen erwidert wurde, und aus der Ferne das in den Bergen weithin wiederholende Gedonner der Mörser. (...)

9. Zur Rezeption des Kirchenliedes der Banater Schwaben in den deutschsprachigen Ländern

Wenn sich das deutsche Kirchenlied im europäischen Südosten, also auch im historischen Banat, im Laufe von Jahrhunderten mehr oder weniger frei entfalten konnte, so wurde es im deutschen Mutterland von der Forschung kaum berücksichtigt. Der Beweis dazu liefert uns Wilhelm Bäumker in seiner Korrespondenz mit Priestern und Kantoren Ende des 19. Jahrhunderts für die Erstellung seines Buches *Das katholische deutsche Kirchenlied*.

Zum Beginn des 21. Jahrhunderts stößt die musikwissenschaftliche Erforschung ehemaliger deutscher Siedlungsräume im Bereich der deutschsprachigen Musikwissenschaften, mangels Interesse und durch falsche Vorurteile, auf eine unverständlich große Ignoranz. Die Kirchenmusik und das geistliche Lied der Banater Schwaben oder Donauschwaben wurden in vielen größeren Veröffentlichungen bis zum Jahre 1985 nicht einmal erwähnt.⁷ Darin einbegriffen ist selbst die Zeitspanne 1930-1944.⁸ Ausnahme bilden einzelne Artikel die bis etwa 1930 in der *Musica Sacra*, Regensburg, und *Musica Divina*, Wien, veröffentlicht wurden.

⁷ Wilhelm BÄUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg (Herder-Verlag) 1911, S. 358; RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES, *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Kassel (Bärenreiter Verlag) 1975.

⁸ Franz Josef EWENS, *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1930; Johannes KÜNZIG, *Volkslieder aus dem rumänischen Banat mit Bildern und Weisen*, (Im Auftrag des Deutschen Volksliederarchivs), Berlin-Leipzig 1935; Walter WIORA, *Die deutsche Volksliedweise und der Osten*, Wolfenbüttel (Kall-

Erst 1987 publizierte Konrad Scheierling seine Sammlung *Geistliche Lieder der Deutschen aus Südosteuropa*.⁹ Dabei handelt es sich um besonders wertvolle Aufzeichnungen, die der Autor nach 1945 in mehreren Lagern von Flüchtlingen und Vertriebenen durchgeführt hat. Die älteren Kantoren- und Orgelbücher der Donauschwaben konnten damals noch nicht ausgewertet werden. In seinem Vorwort schreibt der Autor: „Die benutzten Quellen, alle bei Landsleuten nach dem letzten Kriege vorgefunden, sind Handschriftenbücher, gedruckte örtliche Textsammlungen, handgeschriebene oder gedruckte Orgelbücher und Gesangbücher mit Noten für die Hand des Volkes, letztere in geringer Anzahl, jedoch frühestens aus der Zeit nach 1900. (...) Im letzten Jahrzehnt vor der Vertreibung erschienen auch einige gedruckte Orgelbücher. Man war nun nahe daran, allenthalben ein einheitliches Liedgut einzuführen.“

Für die Erforschung des deutschen katholischen Kirchenliedes im Banat zum Beginn des 21. Jahrhunderts ist es reichlich spät. Was in Jahrhunderten innerhalb den Grenzen der gleichen Doppelmonarchie entstanden ist, muss jetzt auf europäischer Ebene in vielen Ländern – grenzüberschreitend! – dokumentiert und erforscht werden. Trotzdem: die alten handgeschriebenen Kantorenbücher oder die Vorworte der Gesangbücher enthalten nicht nur reine kirchenmusikalische Angaben sondern noch viele andere Elemente, die zu einem besseren Kennenlernen des südosteuropäischen Kulturraums notwendig sind. Das Kirchenlied in all seinen Formen und Zeiten widerspiegelt nicht nur die Art des Betens eines Volkes zu Gott, sondern transportiert auch verschlüsselte Elemente zur Geschichte und Kultur. Umso mehr, wenn es sich um „ausgesiedelte“ Kirchenlieder – im wahren Sinne des Wortes – handelt: durch die Kolonisten des 18. Jahrhunderts in den Südosten und durch die Aussiedler im 20. Jahrhundert größtenteils zurück nach Deutschland gebracht.

Der ehemalige Diözesanbischof Msgr. Sebastian Kräuter (Temeswar) schrieb 1995 in einem Vorwort: „Die Donauschwaben hatten und haben ein reiches kirchliches Musikleben. Es ist deutsches Erbe aus bestem Schrot und Korn, ein Stück Tradition, aus der Urheimat mitgebracht, treu bewahrt und vermehrt, das nun mehr und mehr in sein ursprüngliches Bett zurückfließt. Und dennoch bleibt ein großer Teil des Schatzes noch zu heben - in letzter Stunde! Vieles schlummert noch verborgen in unseren Pfarr-, Kathedral- und Diözesanarchiven, das es zu heben, zu sichern und zu ordnen, vor allem aber auszuwerten gilt...“ Fünfundzwanzig Jahre später liegt nun sowohl die wissenschaftliche Arbeit *Das Kir-*

meyer Verlag) 1940; Hans Joachim MOSER, *Die Musik der deutschen Stämme*, , Wien-Stuttgart (Eduard Wancura Verlag) 1957.

⁹ Konrad SCHEIERLING, *Geistliche Lieder der Deutschen aus Südosteuropa*, (Institut für Ostdeutsche Musik, Arbeitskreis Südost), Kludenbach (Esther Gehann Musikverlag) 1987, 6 Bände.

chenlied der Donauschwaben wie auch das neue *Katholische Gesangbuch der Donauschwaben* vor.

Zum Schluss

Ohne eine systematische wissenschaftliche Untersuchung des deutschen Kirchenliedes Südosteuropas wird man die Beziehungen zwischen den einzelnen ethnisch-konfessionell bedingten kirchenmusikalischen Strömungen dieser Region nicht kennen. Die „regionale“ Musikforschung müsste in diesem multiethnischen europäischen Raum vorrangig behandelt werden. Die Erforschung des deutschen Kirchenliedes in Rumänien, Ungarn oder in den Ländern Ex-Jugoslawiens war bisher immer von dem Interesse oder Desinteresse der vorherrschenden nationalen Kulturpolitik bestimmt. Trotzdem erklingt das deutsche Kirchenlied auch heute noch in vielen Kirchen dieser Länder, oft nicht mehr von Deutschen gesungen, sondern von Ungarn, Rumänen oder Slawen. Als man 1972 in den deutschsprachigen Diözesen das GOTTESLOB eingeführt hat, blieb das donauschwäbische katholische Kirchenlied, trotz dem Aufruf von Konrad Scheierling, unbeachtet. Auch heute noch wird dieses reichhaltige Repertoire bei Wallfahrten (Altötting, Speyer, Ellwangen, München) und in Gottesdiensten von Aussiedlern und Vertriebenen gepflegt. Vieles von dieser dreihundertjährigen musikalischen Tradition ist bis heute noch lebendig erhalten geblieben und sollte von den nachfolgenden Generationen und der deutschen Musikforschung nicht ignoriert und vergessen werden. In den Universitäten sollten junge Forscher in dieses spannende Gebiet der europäischen Kulturforschung eingeführt werden.

Die Erforschung des donauschwäbischen Kirchenliedes ist noch lange nicht beendet. Viele Kirchenmusikarchive ehemals deutscher Gemeinden im serbischen Banat warten noch auf ihre Entdeckung und auch in den Diözesen Ungarns und Rumäniens müsste für den Erhalt dieses Kulturgutes noch Vieles getan werden. Bischof Martin Roos, Temeswar, schreibt in seinem Vorwort: *„Für viele ist dies alles Neuland, für uns aber, die wir aus diesem Raum kommen oder auch hier leben, ist dies ein Stück unserer selbst. Mit diesem reichen Liedgut sind wir Donauschwaben in die Welt des Glaubens hineingewachsen, dieses ist unsere religiöse Heimat, in der wir Geborgenheit und Trost finden, wie schon unsere Vorfahren. Solches Erbe will gepflegt sein und weitergegeben werden. Ein solches Erbe verdient es auch, bekannt gemacht zu werden.“*

Da seit dem Fall des Eisernen Vorhangs (1989) nun fast uneingeschränkte Möglichkeiten bestehen, in den südosteuropäischen Ländern, also auch im Banat, diese Forschung voranzubringen, wäre es sinnvoll, auch diesem hochinteressanten Kulturgut einen würdigen Platz in unserem europäischen Erbe zu sichern.

Catholic Church Hymn of the Germans in the Banat

1. Introduction. Historical Overview

Already at the beginning of the second millennium, rich church music activities unfolded in the region of the historical Banat. The sung praise of God rang forth not only in medieval monasteries, foundations, and abbeys, but also the simple people had their religious songs. The liturgy of St. John Chrysostom was at home here just as much as the songs of the Western church. Only a short time before the Great Schism, around 1013, King Stephen founded several diocese in the region of historical Hungary between Székesfehérvár and the Iron Door Valley, including Cenad (Hungarian: Csanád). Barely nine hundred years later, through the fall of the Habsburg monarchy and as determined by the peace treaty of Trianon, the extended region of this formerly Hungarian diocese was broken up and divided between three countries: Romania, Yugoslavia, and Hungary. No other region of Europe shows such a diverse cultural landscape with a complex history as this one. German colonists lived since the beginning of the 18th century as a new German tribe between Hungarians, Slavs, and Romanians, and they still live there.

Through the effects of World War II, followed by flight, persecution, and relocation, most of the descendants of these colonists now live in Germany, Austria, France, and America. Today, only a small part of this German minority lives in the Banat, in the Sathmar region (Romania) in the successor states to Yugoslavia, and in Hungary. In scholarly literature this minority is referred to as Danubian Swabians, or in our case, also the Banat Swabians.

2. The Beginnings of Catholic Church Hymnody in the Banat

Hungary was threatened by the Turks already in the 14th century; on August 29, 1526, there was a decisive battle near Mohács. After this, the Turks took possession of most of the land of the Banat – that is to say, the region of the diocese

of Csanád in the Banat. The bells had to fall silent and soon disappeared entirely. The faithful were called to worship by means of a drumbeat. The first toll was announced with one drumbeat, the second with two, and the beginning of worship with three drumbeats. No churches or monasteries could be built, and permission for church repairs could only be achieved with effort and crisis. It depended on the mood of the Turkish governor of the time, and varied from place to place. Holding processions, public carrying of the cross, even bringing a cross into the home, the singing of church hymns, praying out loud – in short, all religious expression was forgotten. The cathedral schools and parish schools were destroyed. The diocesan clergy were subject to dying out. Priestly service in this difficult time was carried out by those with a licentiate. These were laity who had often completed university studies and dedicated themselves, without priestly ordination, to the preservation of the Christian faith under the most difficult conditions. They were directly subordinate to the bishop and worked hand in hand with missionaries who carried out their activities in the Csanád diocese occupied by the Moslems. The work of these people is also tied to the dissemination of folk-popular songs. When the faithful came together without priest in churches or in houses, those with licentiate had to sing vernacular hymns in the place of Latin Mass chants which often couldn't be sung because of lack of knowledge of this language.

These folk-popular hymns underwent such a wide dissemination that they found lively resonance even outside the region of Turkish dominion. These lay missionaries consequently had to learn the hymn repertoire of all the nations that lived in their surroundings: they had to work between Turks, Slavs, and Romanians and at the same time master several languages: Hungarian, Romanian, Croatian, and other southern Slavic languages. Thus, these educated laity were often closer to the people than the priests.

Through resettling of reconquered regions in the 18th century, new parish communities came into being whose members came together from various origins of language and dialect. In terms of the church, they came from many dioceses of the empire and Austria. Thus, they brought along no unified tradition and no unified church hymn. When one considers that many of them could neither read nor write and that very few hymnals were available, one understands how difficult incorporation into the life of the church was. In many parishes and auxiliary communities, a colonist capable of singing would have filled the office of cantor in the first years and decades. These people would have cultivated the body of hymnody from the homeland and passed it on to community members.

Assistance came from a higher level when Empress Maria Theresa entrusted the Jesuit Johann Cosmas Michael Denis (1729-1800) to publish a hymnal. Denis was a poet and trained theologian. He enriched the body of hymnody with his

own creations and re-versifications, under Enlightenment influences.¹ In 1775 a hymn appeared with the title *Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbistums* (“Spiritual Hymns for Use at the Great Metropolitan Church of St. Stephen in Vienna and the Entire Vienna Archdiocese”). The empress adopted this hymnal for the entire monarchy, and it was henceforth called the “Maria Theresa Hymnal.”²

In 1777 another hymnal appeared, that of Franz Seraphin von Kohlbrenner in Landshut with the title *Der hl. Gesang zum Gottesdienste in der röm.-kath. Kirche* (“Sacred Hymnody for Liturgy in the Roman Catholic Church”). In this hymnal was found the hymn for Mass *Wir werfen uns darnieder* (“We cast ourselves down”) and the well-known “Singmesse” [*set of hymns to sing throughout a Mass* – tr.] *Hier liegt vor deiner Majestät* (“Here lay before you majesty”) – therefore also called the *Majestätsmesse* (“Majesty Mass”). Its text is by F. S. Kohlbrenner. Johann Michael Haydn (1737-1806), at one time Domkapellmeister at Großwardein and creator of the Trinity Mass for the occasion of the dedication of the Temeswar cathedral in 1754, brought the Baroque predecessor into the form known to us today, simplified and harmonized. He composed it for choir of equal voices and brass. To this day it is the Mass most beloved and most often sung for feast days. The old cantor teachers knew how to play with particular talent and fine art in its Baroque ornamentation and agility. On anniversaries of dedications of churches, this Mass was most often accompanied by brass ensemble.

3. Hymnology on a Detour

In the time of the Iron Curtain (1945-1989), church music, and in particular the music of the German minority in this southern European cultural environment, could not be researched for ideological reasons. Only after the collapse of the Eastern European communist system (1989) could the work of collecting and researching the body of German church music be carried out in Romania, Hungary, Serbia, Croatia, and other places. It was the time of the great exodus of the larger part of the German population and simultaneously the time of taking account of the remaining cultural inheritance. In the diocese of Temeswar (formerly part of the diocese of Csanád), the most important preserved musical material from approximately 140 churches was brought together and the diocesan archives were founded. The religious life which came into being in the course of the cen-

¹ The following hymns were known to Denis: *Tauet Himmel den Gerechten, Laß mich deine Leiden singen, O Engel Gottes eilt hernieder* and the altered texts: *Dies ist der Tag, den Gott gemacht, Der Heiland ist erstanden*.

² Rupert GIESSLER, *Die geistliche Lieddichtung der Katholiken im Zeitalter der Aufklärung* (“Religious Hymn Poetry of Catholics in the Age of the Enlightenment”), Augsburg, 1929.

turies is extinguished today in many parishes because of emigration of community members. Only organs, now in need of replacement, and the surviving church music materials still speak of the once blooming church music.

Even as systemic research of the German church hymn in the Banat has been possible only since the political shift, some beginnings can be found already in the years before. In each of the three lands in which Danubian Swabians lived (Romania, Yugoslavia, Hungary) this had to occur in a different way – stipulated by the political restrictions in the era of socialism in each case.

In the Romanian Banat one notes a strong wave of emigration already at the end of the 1970s. At this time I began my research of the organ landscape in the Banat. In my field research I unexpectedly came upon large stocks of old musical supplies which the parishes had to submit, in part as wastepaper, to the state. (Every parish had to deliver 100 kilograms of wastepaper.) Furthermore, many cantor colleagues handed over to me old handwritten hymn books and manuscripts which were used for centuries in Swabian congregations but no longer used because of emigration. A foundation of archival materials thus came into being which had to be rescued from the Romanian authorities of the time, the secret police “Securitate,” and also rescued from lack of understanding. Many priests and cantors put themselves at considerable personal risk by their committed assistance. The wounds were not yet healed from the time of confiscation of church property after World War II, the deportation of many people to Soviet labor camps and the Baragan steppe, the prohibition of the Greek Catholic Church, and the persecution of Catholic priests and bishops. Additionally there was anxiety that the henchmen of the Ceaușescu regime would confiscate these cultural assets, because these church music documents didn’t fit into the conception of Romanian writing of history at that time. Part of the church music documents ended up in Germany by a circuitous route through emigration – the largest part of this is scattered around in private possession today.

Within this same time span, important documentation of church music history within the historical national borders came into being in Hungary, written for the most part by clergymen and music researchers Bardos Kornél and Szigeti Kilián. Although the Hungarian-German church music tradition was not named in so many words, one can still find many important indications and sources therein. Other clergy, teachers, and cantors from the region of Budapest or Pécs collected German traditional church hymns or did research in the area of German hymnody, such as Dr. Franz Galambos-Göller, Michael Frühwirth, Franz Neubrandt, Franz Greszl, et. al.

In the successor states to Yugoslavia, the restrictions because of the expulsion of the Danubian Swabian, i.e. the expulsion of Germans from the Western Banat, were especially severe after World War II. Churches remained locked up, the

German hymn was silenced, and church archives either were confiscated or got lost. Still, many materials are still at hand, especially in the Serbian Banat, and some of this could be viewed and researched starting in recent years. For example, in 1970 Josef Negele wrote an article on Danubian Swabian hymnals in Bácska.

In German-speaking countries, above all Konrad Scheierling worked in this area after his expulsion in 1945. His comprehensive collection of church hymns appeared in 1987 and contains hymns mostly written down by himself, collected in German refugee camps after the Second World War and also thereafter with the help of many of his countrymen.³ He hardly had handwritten cantor books available, as he himself admitted in an interview. But his efforts in the area of Danubian Swabian hymns are foundational studies for future hymnological research.

4. The Dissemination of German Hymnals and Hymns in the Banat

If one investigates the various sources on the origins of hymnals and organ books, one repeatedly encounters numerous names of cantors and priests who concerned themselves with German Catholic church hymns in the Banat already more than 150 years ago. Names of cantors are oftentimes mentioned in the foreword of these publications, and their handwritten collections are described as a true treasure trove. In most cases it was teachers who were simultaneously active as cantor, choir director, and organist. Often such manuscripts were bequeathed from father to son, and even the same hymnals were revised and published in new editions many times. The core repertoire naturally consisted of those hymns which they had brought with them from the old homeland through emigration into what was then Hungary in the 18th century – either written or known by heart. Konrad Scheierling confirmed that many of his fellow countrymen could sing more than 10 stanzas of a hymn by heart.

The entire collection of German Catholic church hymns in the Banat consists of three large groups:

- hymns that were already printed in German-language diocesan hymnals, such as in Munich, Regensburg, Rottenburg, Freiburg, Speyer, Trier, Cologne, Karlsruhe, Stuttgart, Mainz, Vienna, Linz – that is to say, regions from which the German colonists came into then-Hungary;
- new church hymns with texts written and melodies composed by the Banat cantors and priests;
- hymns that were adapted to the tastes of the time, the customs of the place, or the traditions of the Banat diocese.

Following Diagram with Explanation:

³ Konrad SCHEIERLING, *Das geistliche Lied der Deutschen im Südosten* ("The Religious Hymn of the Germans in the Southeast"), Kludenbach (Esther Gehann Musikverlag) 1986.

- Hymnals and Hymn Collections of German Catholics of the Banat, 1715-2000
- Church Hymns of the Banat Swabians
- Hymns for the Church Year
- Hymns for Saints / Various Hymns
- Place of Publication and Indication of Sources

5. The German-language Hymn in a Multiethnic and Multiconfessional Cultural Situation

In general, one finds a relatively mild reaction to church music innovations in southern European dioceses. The reason is to be found in ethnic and confessional (denominational) proximity. For many German, Croatian, Hungarian, or Slovakian church hymns, we find the same melody put to texts in different languages. Even traditional Hungarian hymns were put with German texts in many cases (especially around 1890). Confessional sharing had an effect especially upon church choir singing (e.g. Slavic, Hungarian, Romanian Orthodox or Greek Catholic choirs taking up German choral traditions) or in the repertoire of multi-voiced church hymns.

Whether Hungarian-German or German-Hungarian church hymns, the concept refers to a mixing of two different cultures, a symbiosis, which one finds only rarely in Europe in the area of church hymnody. Whether it is a Hungarian melody with a German text or a German melody with a Hungarian text, many of these hymns are still widely in circulation in parts of Hungary, Romania, or Serbia (i.e., in the region of historic Hungary).

If one follows the entire history of the Danubian Swabians and the Magyars, one recognizes time periods which show many similarities. Especially after the revolution of 1848 and after the Austrian-Hungarian appeasement in 1967, there were personalities among the Danubian Swabians who approached Hungarian culture benevolently. The Magyarization political program of the Hungarian state at the end of the 19th century with respect to national minorities led to assimilation of large parts of Danubian Swabian culture in many cases. Church and school played an important role in the national education of Hungarian citizens. In 1879 an educational law was approved which introduced Hungarian as a compulsory subject in all public schools. The slogan was, “*Nem szabad németül beszélni*” (“*It is not permitted to speak German*”). Educators and teachers in particular in the purely Danubian Swabian communities of southern Hungary had to take care that children made more use of the Hungarian language in daily life.

Hungarian hymns with underlayed German texts began to be introduced in church. This was to assist the Church in Hungary at the same time toward spir-

itual unity. Especially in then-southern Hungary (Délmagyarország in Hungarian), there were tensions between the various forms of Slavic, Romanian, and Danubian Swabian cultural self-determination. Thus, the introduction of Hungarian-German church hymns in the Catholic churches of the Danubian Swabians in southern Hungary was a welcomed opportunity for the state to support the unity of the country and the church.

In most cases, this assimilation took place without problem. Numerous German artists, intellectuals, or simple citizens – German speakers – “Hungarianized” their name and, in the course of time, belonged to the greatest personalities of Hungary. Hungarian music history also knows numerous such examples. As already mentioned, this development must be seen in relation to the great revolution of 1848. Even the German poet Nikolaus Lenau was enraptured with Hungarian culture; Franz Liszt – though he did not speak a word of Hungarian – gave his all for Hungarian music; German and Slavic cantors and Domkapellmeisters composed Hungarian choruses and hymns.

It is thus understandable that the musicologist and Domkapellmeister Desiderius Jarosy of Temeswar fought for the Hungarian church hymn and wrote numerous musicological articles on this topic (see the biography of Desiderius Jarosy). The two church musicians Franz and Andreas Zsaskovsky from Eger played a special role in the dissemination of Hungarian hymns, even in German congregations in Hungary, with their *Manuale Cantorum* for cantor instruction. This belonged to the base formation of every cantor teacher, and one can still find these books today in the choir loft of formerly Danubian Swabian churches.

Especially at the turn of the century (around 1900), the greatest number of Hungarian melodies with underlayered German texts were introduced. Some hymnals have every hymn with a Hungarian and a German text. The characteristically Danubian Swabian church hymns were thus forgotten or neglected in many cases. And yet, in the course of time, the church population itself made a selection as to which hymns were retained and which “are not pretty” – i.e., couldn’t be sung with thirds and sixths. The old modal Hungarian church hymns thus fell by the wayside with time and only tonal hymns were retained. These were integrated so strongly into the Danubian Swabian church hymn repertoire that one cannot rightly say today whether it originally was a German or a Hungarian hymn (e.g., Gott und Vater, wir erscheinen; Heilig, heilig, heilig; Kommet lobet ohne Ende; Christen betet an im Staube, etc.).

Even in the time between the wars, as the German, Slavic, and Romanian cultures of southern Europe experienced a revival, these Hungarian-German church hymns were retained and are found even today in German hymnals of Hungary.

Already at the end of the 18th century, such a process in the reverse direction too place: German Mass songs of the Josephinian reforms were introduced in-

to the Catholic churches of Hungary. But these were sung with Hungarian texts, e.g. the “German High Mass” [*i.e.*, *Latin Mass with vernacular hymns – tr.*] *Hier liegt vor deiner Majestät* by Johann Michael Haydn. The reason was that in many churches and cathedrals, especially in the region of southern Hungary, German church musicians worked and programmed the repertoire known to them. Of course the influence of Vienna also played an important role, especially in the dissemination of earlier printings of hymnals and musical scores. Only in the middle of the 19th century, and especially after 1867, did this influence lessen because of changed political structures.

6. The Cantor Teacher – Promoter of the Church Hymn in the Banat

Already in the 18th century, the musical knowledge of the teacher was decisive when applying for a position of “Ludimagister” [*master of playing – tr.*] in a German congregation in the Banat. One had to be teacher, organist, and choir director all at the same time; some also took on the position of sacristan/sexton. Already in 1772, Empress Maria Theresa published an *Inpopulations-Instruction* in which the pedagogical problem was broached: “*Every village is to have a school-master competent in reading and writing more than music.*”

In 1775 the first normal school was opened for the training of teachers. Singing, organ, and instrumental training formed a special part of the instruction. In Temeswar, a teacher received 50 fl. remuneration and could demand an honorarium of 30 kronen from every student. In the second half of the 18th century, the position of teacher was separated from that of the cantor. But this didn’t occur in every Danubian Swabian congregation. On July 9, 1778, the Master of Weißkirchen agreed on a contract with Wenzel Novak from Saska regarding the service of organist.

Up until the decisive separation of school and church in the socialist years after the Second World War, the teacher in a village in the Banat remained the guarantee for good church music. Most of the hymn collections and cantor books available to us come from cantor teachers who passed on these valuable collections from generation to generation. Through their work in school and church, the cantor teachers were concerned to foster upcoming church musicians. At the same time, they led singing clubs and the villages and the church choir.

There were German congregations in the Banat in which the position of cantor teacher was passed on from father to son – in Filipowa (the Turnovsky family), in Warjasch (the Huber family), in St. Anna (the Hillier family), in Bogarosch (the Ferch family), and the villages of the Banat Heide (the Eisenkolb family), etc. Some of the cantor teachers were even famous composers, as was the case with Anton Leopold Herrmann from Neuarad. The most famous Danubian Swabian

cantor family was certainly the Ferch family which brought forth priests, musicians, and painters.

7. Danubian Swabian Hymns

From all the contents of the Danubian Swabian repertoire of church hymns (nearly 20,000 hymns), about 145 German hymns have been discovered so far which were created in the Banat or in other southern European settlement locations. But this work cannot be seen as concluded, because the authorship is not clarified for the large part of the hymns.

Because the cantor teachers of the 19th century copied many hymns from one another, the name of the author was not always noted. Many times there is only the date of copying or the signature of the copyist. Despite this, sure sources can be drawn upon for these hymns so that the authorship is certain. The authors for the most part are cantor teachers from Danubian Swabian communities or cantors with advanced training, or Domkapellmeisters who have also left behind their own compositions. Several of these can be named: Josef Schober, Franz Limmer, Johann Weber, Wilhelm Schönweitz, Caspar Halbleib, Franz Weissgerber, Geza Neidenbach, Andor Arató, Kaspar Eisenkolb, Martin Metz, Hans Weisz, Johann Schilsong, et. al. The place of publication (for printings) or of origin (mostly for manuscripts) of the church hymn in question plays an essential role in this work. In many cases the location is related to the dissemination of the hymn (e.g. for the hymn compositions of Josef Schober).

Because each hymn generally belongs to a collection, it is to be presumed that the collection was assembled in the course of the years and so does not always correspond to the date given on the title page. We find, for example, the year 1930 for *Trauerlied für die in Russland gestorbenen* ("Song of Mourning for Those Who Died in Russia") from Geza Neidenbach. This corresponds to the year given in the title of the collection, i.e., at the time of carrying out the copying. The Russian hymns come from the year 1945 at the earliest, when the deportation had begun. Neidenbach thus composed this hymn after 1945. But there are also handwritten hymn collections which were carried out by the composer himself, as is the case with Geza Neidenbach from Lugosch. His collection *Liederschatz* ("Hymn Treasury") was used for singing for nearly an entire century. The texts were individually copied by the singers and so disseminated.

8. Characteristics of the Church Hymn in the Banat

The largest part of the church hymn treasury of the Catholics in the Banat consists of Marian hymns. Although the church hymn of the Danubian Swabians is

not yet completely, systematically researched today, one can claim that a multitude of spiritual, social, historical, and also personal circumstances have left their mark therein. If hymns in the liturgy, i.e. the Mass were a matter of strict ecclesiastical directive, the Marian hymns were marked by sentimentality. Here, more than in any other cultural asset of the Germans in the Banat, their soul is reflected.

The diverse variants of one and the same hymn came into being mostly through oral dissemination of these hymns. Many of the schoolmasters and cantors in the Banat wrote the music of these hymns from memory “more corrupt than correct” and sang them with the church choir. Because the first standardized hymnal of the Temeswar diocese came into being only in the period between the wars, the church hymns were sung from handwritten cantor books. The singers each had their own pamphlet of texts and knew the melodies by heart.

One already knew as a child whether to sing the first or the second voice. There was an unwritten law among the people: a hymn only becomes pretty when it can be sung in parts. And it was this second voice – indicated in the music as the Swabian third, the Bohemian third, or the kitchen third – that really made the melody work. Of course there was a correspondingly slow tempo and the necessary feel for this music. This manner of singing has many reasons. At the same time, this unique manner of singing represents an interesting field for research.

All classifications of the Danubian Swabians have the Catholic church hymn and especially the Marian hymn in common. The reason is to be found not only in confessional [denominational] identity, but also in history. As an important part of the population of Hungary, the descendants of the German colonists always strove to subordinate and integrate themselves into the larger image of the nation. And we know that the Mother of God as *Maria Patrona Hungarica*, as Protectress of the Hungarian people, played an important role in the history of this country. The Hungarians name her *Nagyasszony* (the great Lady), *Boldogasszony anyánk*, and her name appears even in patriotic songs as Protectress of Hungary. Through the proximity of Germans and Hungarians in cities – oftentimes in the same worship space and in the same liturgy – some characteristics were taken over. This is seen in the first place in devotion to Mary. The melodic contour and performance practice of each individual Marian hymn remained untouched, however. In the Banat as in the rest of then-Hungary, especially after the Magyarization political program between 1880-1914, the German church hymn and the Marian hymn thus remained in use as previously: unison, mostly modal Hungarian hymns parallel to two-part tonal German hymns. Despite some efforts to translate Hungarian church hymns into German around 1900, these hymns were not accepted by German Catholics.⁴

⁴ Desiderius JÁROSY, *Singet dem Herrn* (“Sing to the Lord”), Temeswar 1919.

In all the Marian hymns of the Danubian Swabians, one common feature immediately strikes one at first glance: not only the sentimental attitude and tender turning to the person of the Mother of Christ, but also a childlike manner related to one's own physical mother. "I wish to be a child of Mary," says one hymn; "O Mother, do not abandon me," "I have found a mother's heart," etc. There are those invocations that we find already in the Litany of Loreto: Mother so beloved, Mother so wondrous, Mother of Good Counsel, Mother of the Redeemer.

The Cathedral preacher and spiritual director Paul Magyari (1857-1937) of Temeswar described the entire program of festivities on the occasion of the 200th anniversary of the Marian image in his long report of 1895, *Die Festtage zu Maria-Radna* (The Feast Days of Maria-Radna). He refers to the importance of the church hymn:⁵

The mightily clanging bell concert from on high mixed with the sonorous, powerful choir of clerics whose waves of song resounded far and wide through the dark night, and with the thousand-fold moving tunes of folk singing, into an ineffable harmony. (...)

But most impressive was the uncommonly moving, manifold singing of the people, which resounded in all languages and tongues during the entire duration of the procession in the entire long extension of the route. The superb Hungarian Marian hymns, the lovingly sung Marian hymns in the German language, the long sounding, melancholic, sad and yet lovely tunes of the Slovenians, Slavs, Croatians, (Hungarian) Shokazians and Bulgarians, the hymns of the Romanian faithful who also came to the festival, the gloriously powerful Latin singing of the clerics inserted, then the flowing sounds of the various music ensembles, the solemn bell tones from on high which was answered at a distance by the Lippa towers, and from afar the reverberating thunder of the mortar. (...)

9. On the Reception of the Church Hymn of Swabians of the Banat in German-speaking Countries

If the German church hymn could develop more or less freely over the centuries in southeastern European, i.e. also in the Banat, it was hardly noticed by scholars in the German fatherland. Wilhelm Bäumker offers us the proof for this in his correspondence with priests and cantors at the end of the 19th century for the production of his book *Das katholische deutsche Kirchenlied* ("The German Catholic Church Hymn").

⁵ Published in: *Sankt Gerardusblatt*, No. 42 of 13.10.1895; Martin ROOS, *Maria-Radna. Ein Wallfahrtsort im Südosten Europas* ("Maria-Radna. A Pilgrimage Destination in Southeastern Europe"), Regensburg (Schnell und Steiner) 2004, p. 505 ff.

At the beginning of the 21st century, because of lack of interest and false prejudices, musicological research on the formerly German settlement regions in the discipline of German musicology was up against an incomprehensibly great lack of knowledge. Church music and the religious hymn of the Swabians of the Banat or the Danubian Swabians were not even mentioned in many larger publications up until the year 1985.⁶ This is true even the time period 1930-1944.⁷ A few individual articles that were published up until about 1930 in *Musica Sacra* (Regensburg) and *Musica Divina* (Vienna) were the exception.

Only in 1987 did Konrad Scheierling publish his collection *Geistliche Lieder der Deutschen aus Südosteuropa* ("Religious Hymns of the Germans in southern Europe").⁸ This is a particularly valuable chronicle which the author carried out after 1945 in several camps of refugees and displaced persons. At that time the older cantor books and organ books of the Danubian Swabians could not yet be evaluated. The author wrote in his foreword, "*The sources used, all found among countrymen after the last war, are handwritten books, printed local collections of texts, handwritten or printed organ books, and hymnals with music intended for the hands of the people, the latter in small number, but yet at the earliest from the time after 1900. (...) In the last decade before the expulsion, a few printed organ books also appeared. One was very close to introducing a standardized body of hymnody everywhere.*"

At the beginning of the 21st century, it is getting rather late for research on the German Catholic church hymn in the Banat. That which came into being over centuries within the borders of the same Double Monarchy must now be documented and researched at the European level in many countries – across borders! Despite this: the old handwritten cantor books or the forewords of hymnals contain not only purely church musical data, but also many other elements which are

⁶ Wilhelm BÄUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen* ("The German Catholic Hymn in its Melodies"), Freiburg (Herder-Verlag) 1911, p. 358; RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES, *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien* ("The German Church Hymn. Critical Complete Edition of the Melodies"), Kassel (Bärenreiter Verlag) 1975.

⁷ Franz Josef EWENS, *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart* ("The German Singer's Book. Essence and Effects of the German Singing Societies in the Past and Present"), Berlin, 1930; Johannes KÜNZIG, *Volkslieder aus dem rumänischen Banat mit Bildern und Weisen* ("Popular Songs from the Romanian Banat with Pictures and Melodies"), /Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs/, Berlin-Leipzig 1935; Walter WIORA, *Die deutsche Volksliedweise und der Osten* ("The German Popular Song Melodes and the East"), Wolfenbüttel (Kallmeyer Verlag) 1940; Hans Joachim MOSER, *Die Musik der deutschen Stämme* ("The Music of the German Peoples"), Wien-Stuttgart (Eduard Wancura Verlag) 1957.

⁸ Konrad SCHEIERLING, *Geistliche Lieder der Deutschen aus Südosteuropa* ("Religious Hymns of the Germans of Southern Europe"), /Institut für Ostdeutsche Musik, Arbeitskreis Südost/, Kludenbach (Esther Gehann Musikverlag) 1987, 6 volumes.

necessary for a better acquaintance with the cultural situation in southern Europe. The church hymn in all its forms and times reflects not only a people's manner of praying to God, but also conveys hidden elements of history and culture. All the more so when it is a matter of "emigrated" church hymns – in the true sense of the word: brought back for the most part to Germany through the colonists of the 18th century in the southeast and through the settlers of the 20th century.

The former diocesan bishop Sebastian Kräuter (Temeswar) wrote in a foreword: *"Die Danubian Swabians had and have a rich church music life. It is a German inheritance from the best grist and seed, a piece of tradition, brought from the homeland, faithfully preserved and increased, an which increasingly flees back to its original bed now. But a large part of the treasury is still to be lifted up – at the last hour! Much still slumbers hidden in the archives of our parishes, cathedrals, and diocese, and it must be lifted up, looked at, organized, and above all evaluated..."* Twenty five years later, both the scholarly work *The Church Hymn of the Danubian Swabians* and also the new *Catholic Hymnal of the Danubian Swabians* still remain to be done.

Conclusion

Without a systematic scholarly investigation of the German church hymn of southern Europe, one will not know the relationship between the individual ethnic-confessionally stipulated church music currents of this region. "Regional" music research must be undertaken primarily in this multi-ethnic European place. Research on the German church hymn in Romania, Hungary, or in the countries of ex-Yugoslavia until now was always determined by the interest or disinterest of the dominating national cultural politics. Still, the German church hymn resounds in many churches of these lands, oftentimes no longer sung by Germans, but rather by Hungarians, Romanians, or Slavs. As *Gotteslob* ["Praise of God" – the German language official Catholic hymnal – tr.] was introduced into German-speaking diocese in 1972, the Danubian Swabian Catholic church hymn, despite the appeal of Konrad Scheierling, was ignored. Even today, this rich repertoire is cultivated by emigrants and expelled people at pilgrimage sites (Altötting, Speyer, Ellwangen, Munich) and in liturgies. Much from this three hundred year old musical tradition has remained alive up until today and should not be ignored ad forgotten by succeeding generations and German music researchers. Young researchers at universities should be introduced to this exciting area of European cultural research.

Research on the Danubian Swabian church hymn is far from ended. Many church music archives of once-German communities in the Serbian Banat still await their discovery. Also in the dioceses of Hungary and Romania, much re-

mains to be done for the preservation of this cultural asset. Bishop Martin Roos of Temeswar wrote in his foreword: *“For many, all this is new territory, but for us who come from this region or still live here, this is a piece of our very selves. By means of this rich body of hymnody, we Danubian Swabians have grown into the world of faith, this is our religious home in which we find security and consolation, as did our ancestors. Such an inheritance is to be cultivated and passed on. Such an inheritance also deserves to be made known.”*

Because virtually unlimited possibilities exist since the fall of the Iron Curtain (1989), in order to stimulate this research in southern European countries, indeed, also in the Banat, it would make sense to ensure a worthy place within our European inheritance for this highly interesting cultural asset.

Translated by: *Anthony Ruff, OSB*

Lauda relauda.
Bouquet of sound from Deventer

Instrument

To sing we use our body and all that is within it. (image Orsetti 'singing body'). We use toes, feet, knees, up to the hips; the structure that keeps us upright, the spine with ribs and shoulders attached to it; arms to move; and the most beautiful structure on top: the head that can say 'no' and 'yes', that can bow in prayer and lean backwards in utter joy, with the cheeks, the eyes, the ears, the brow (Put your sorrows to the side for this moment!) and the scalp that keeps the thoughts. This is our instrument.

Breath is the means by which we produce sound.
Breath, given to us 20 times per minute, out and in.
We let go of used air and we receive fresh oxygen.
As soon as the oxygen level is too low our brains signals to open the gates, to let go of the muscle tone in the stomach area, and to let the air come in.
Breath, *ruach, pneuma, spiritus*, as soon as we breath consciously, the breath is God given. It is the spirit that feeds us and vivifies us, that moves in us.

With a body and breathing we have the possibility to produce sound, speaking or singing.

Biography

I have always been singing. As a baby, my mother tells me, with my toes curled in my cradle I would compete with the larch. As a little girl in church, I sang in Sunday school and a solo every year at Christmas. As a youngster in a French choir in the Eglise Wallonne in Amsterdam and in the Christian Student Body

I went to camp with. As an adolescent in a hospital where I was trained to be a nurse I sang to counter all the tragedy and pain I was confronted with. And in Taizé I found a partner for life, singing. After a period of not knowing and hardship when my children were born I stood up when I found out that singing is in me, always with me with a power to re-strengthen and make whole.

„Singing women”

In this two dimensional image of a three dimensional statue by the German sculpturist Ernst Barlach we see three singing women. The ladies are sitting on a rock or a piece of earth. Straight up, there is room for the breath to flow. As far as we can see their hands rest on their laps or on their knees. The heads are inclined just a little to the back. The eyes are aimed at something up high. It may be something we cannot see. Are they looking in their minds eye? We cannot see if they are singing. The mouths are partly open. The posture is a listening one. *Lauda relauda.*

Singing body

What happens when we sing together? In different contexts and with different groups I experience in singing together an uplifting, something of being borne together with others, a moment of transcendence. To me that is an experience that comes from God.

Singing together creates a oneness. The number of singing people in the room becomes a single plural as soon as we tune in together. Singing with several individuals makes one body. This unity is larger than the sum of the individual voices. Theologically speaking the act of singing together where the participants have the experience of being uplifted is a moment of revelation of God. Of interest to me is the significant role of the body in this revelatory moment. Could we name the act of singing together a moment of incarnation? Or put differently, is the moment of singing together in worship a moment in which the congregation becomes community, becomes one? Now, you sing, please:

*Lauda relauda, lauda relauda
anima mea Dominow
modicum est, modicum est
quidquid laudaveris tamen*

*Praise, praise again
the Lord, my soul,*

*It is modest, is modest,
no matter how much we praise.*

Are you with me?

People of the Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in Timisoara? We are gathered here to talk about hymnals, new hymnals. A hymnal is a book, with a cover and pages covered with printed songs, psalms, hymns, texts and otherwise. Why do we produce a new hymnal when we know it will be outdated by the time it gets published? Why do we produce a hymnal when we know that it is impossible to find a balanced way of choosing out of all the material there is from all the different traditions, language fields and sound sources? Why do we produce a new hymnal when we know that it is impossible to find a way to formulate all the words to the tunes in inclusive language, where everybody can feel included?

In the Netherlands several churches participate in the development of the new hymnal. From very orthodox, reformed churches to the most liberal protestant churches. This makes the process of developing a hymnal a politically sensitive matter. Therefore it is not wise in this stage to present examples from this working process to you.

What I can do is tell you about my own experience as a participant in one of the working groups that advised the redaction committee of the new hymnal.

1. I was amazed by the set up of the whole thing. It was to be a book for home and church. Several domains of life were to be served with musical forms. Church, home, morning, day, evening, travel, beginning and end of life, you name it. This will be something for me, I thought. As you understand, I am a person who lives from her hymnal sometimes more than from her Bible.
2. Eight working groups supported the redaction: 1. Psalms, 2. the 1973 hymnal, 3. new "Dutch" songs, 4. international songs, 5. children and youth, 6. liturgy, 7. alternative forms, and 8. proze texts. Revolutionary in this set up, in comparison with our last hymnal (published in 1973), are the emphasis on children, the space for proze texts, a special group for international input and, of course, the interest in alternative forms.
3. In the workgroups throughout the process we found that it was necessary to sing. You cannot talk about a song alone. You have to sing it, hear it, hear the harmony. See how it works.
4. As I said there was and maybe still is a great reluctance toward the idea that a project like this can succeed. The book will be outdated before it is published. With modern means, like beamers and sources through the Internet, we can make our weekly Sunday service into an up to date, new form of worship. We do not need a book.

5. Are do we? Do we not need a book to carry between home and church? To lay on the kitchen table? To sing from before we eat? Or before we send someone on a trip?
6. My position was and is that I was so honoured to be asked to be part of this process of developing a hymnal that it did not bother me much what the outcome would be. Carry all the material we have gathered in the course of the years to a meeting and sing it together and talk about it. See what it could contribute musically, in words, theologically, as a moment in the day, in the week, in life.

Please sing with me. Let us make two parts. *Lauda relauda.*

In our workgroup “Alternative forms” we first looked at rounds. In a simple round it is possible to combine a keynote verse from the bible, with a simple melody. The melody can be sung in one part and repeated as many times as possible. So the words become embodied. They sink in. Then we can try (as we just did) to sing in two parts. There is always an element of surprise when we sing in two parts. See what we can do. The melody adds up.

We looked at rounds and asked ourselves, if that was the only style of alternative forms, other than hymns or psalms and canticles that we can present to our redaction. That is when we started looking at one liners. One of the participants in the group coined the name “one breath-er”. A sentence from the Bible, a prayer, a cry, a mantra if you want. We found in the tradition of Taizé many such “one breath-ers”. For instance *Veni sancte spiritus*, sung in a simple harmony.

The next challenge was to find blessings in this genre. A sentence, a small song to take with us on travel. In the Irish tradition of Saint Patrick we found many of those. Some were composed for us and one ‘Be blessed wherever you go’ we proposed to the redaction of the book.

At the end of the three year process we found ourselves back singing rounds together. We had purchased the German book “Sing mit” and found out that many of the rounds could be combined with hymns in the “old” Dutch songbook.

Is singing rounds old fashioned, a relic from before the time of the dishwasher, when we sang rounds while doing the chores, or at the campfire at camp? I think singing rounds is a form that is in a process of being revisited. In a time when singing is not part of the upbringing of every child and when singing in the church needs to be activated, taught and lead by people who know what they are doing, we revisit the round by reappreciating the different aspects of her being: a simple text, brevity, one liner, one breath (or a little more), the possibility of singing it by heart, one or multiple voices.

How can we use a round in worship? The liturgical possibilities with rounds or one liners are legion. I gladly introduce the image of a piece of Lego’s to you.

It fits within several other pieces. We use the round like a Lego stone as a cry for the suffering of the world (Kyrie), as a song of praise to God (Gloria), as an acclamation of words from the Bible that are read, as a response to prayers, as a meditation after a sermon, as a song of sending or as a blessing shared by all at the end of the service.

A young theologian in the Netherlands, Nienke van Aniel is following the process of development of the new hymnal in the course of her doctoral studies. Long before the final product she presents us (unpublished) with two important observations.

The product is not the result of what everybody takes with him or her and puts on the table in the meetings and that is it. The product is a result of what happens during the meetings. Everybody comes in with experience, knowledge and a set of opinions. During the meeting the opinions are shared, the songs are sung, the harmony becomes sound and then things happen. In the course of singing together and talking with each other people influence one another. The outcome of the meeting cannot be predicted. To formulate it at its smallest, the fact that we sing together produces new meaning.

What is the meaning of a new hymnal in the Netherlands? Nienke van Aniel formulates 4 discourses of meaning that are attributed to this hymnal. The hymnal as source, the hymnal as a book of culture, the hymnal as guideline, the hymnal as a way to express faith.

Let us sing in five voices now. *Lauda relauda.*

What are we singing here? *Lauda relauda* is a song produced by the sisters of the common life in the fourteenth century in the Netherlands. In my home town Deventer a group of women inspired by a preaching deacon by the name of Geert Groote, lived together in a lay community sharing work and prayer as a service to God. They developed their own simple music and wrote some of it down. We now know this tradition by the name of the Modern Devotion. Critics said that the women did not observe the laws of harmony. Obviously so, because they were not trained. The word and sound combinations they produced were meant for daily life, for work and prayer. The form of the round apparently as old as the fourteenth century, but perhaps older, in this example of praise to God, shows a new aspect. When we sing in multiple voices it is impossible (for me) to discern the different voices. The first emphasis starts to sound like a bell which is strung. A bell that invites to sing, to come, to be open, to praise.. and to revisit the round. The process of singing together produces new meaning that would not exist if we only looked at the song.

Let us sing again. *Lauda relauda.*

Lauda relauda.
Ein Blumenstrauß von Klängen aus Deventer

Das Instrument

Beim Singen gebrauchen wir unseren Körper und alles, was darin enthalten ist: unsere Zehen, Füße, Knie, bis hinauf zu den Hüften; das Gerüst, das uns aufrecht hält, das Rückgrat mit seinen Rippen und Schultern; Arme, die sich bewegen; und den schönsten Teil dieses Gerüsts obenauf: den Kopf, der “Nein” oder “Ja” andeuten, sich im Gebet vorwärts und in höchster Freude rückwärts neigen kann, mit seinen Wangen, Augen, Ohren, Stirn (legt Eure Sorgen kurz beiseite!) und der Kopfhaut, die die Gedanken beschützt. Das ist unser Instrument.

Atem ist das Mittel, mit dem wir Klang erzeugen.

Atem, der uns zwanzig Mal pro Minute gegeben ist, zum Ein- und Ausatmen.

Wir atmen verbrauchte Luft aus und nehmen neuen Sauerstoff auf.

Sobald wir zu wenig Sauerstoff haben, signalisiert uns das Gehirn,

damit wir die Schleusen öffnen, die Magenmuskeln entspannen

und die Luft hereinkommen lassen.

Atem, *ruach, pneuma, spiritus* – sobald wir bewusst atmen,

ist uns der Atem von Gott gegeben.

Es ist der Geist, der uns nährt und belebt, der in uns webt.

Mit Hilfe von Körper und Atem können wir durch Sprechen oder Singen Töne erzeugen.

Lebenslauf

Ich habe schon immer gesungen. Meine Mutter sagt, dass ich bereits als Baby in der Wiege mit der Lerche im Wettstreit gesungen hätte. Als kleines Mädchen sang ich in der Sonntagsschule und jedes Jahr zu Weihnachten ein Solo. Als Tee-

nager sang ich in einem französischen Chor in der Église Wallonne in Amsterdam, und in der Christlichen Studentengemeinde, mit der ich auf Lager ging. Während meiner Ausbildung als Krankenschwester in einem Krankenhaus sang ich als Gegenmittel zu all dem Tragischen und den Schmerzen, womit ich zu tun hatte. Beim Singen in Taizé fand ich meinen Lebenspartner. Nach einer schwierigen Zeit und nachdem meine Kinder geboren waren, fand ich zu mir selbst, als ich feststellte, dass mir das Singen angeborn war und immer so bleiben würde durch seine stärkende und heilende Kraft.

„Singende Frauen“

In diesem zweidimensionalen Bild einer dreidimensionalen Statue des deutschen Bildhauers Ernst Barlach sehen wir drei singende Frauen. Sie sitzen auf einem großen Stein oder Stück Erde. Über ihnen ist Raum für den aufsteigenden Atem. So weit man sehen kann, ruhen ihre Hände im Schoß oder auf den Knien. Die Köpfe sind etwas rückwärts geneigt, die Augen auf etwas hoch oben gerichtet. Wir können es nicht sehen. Blicken sie mit ihrem inneren Auge? Wir können nicht sehen, ob sie singen. Ihre Münder sind leicht geöffnet. Ihre Haltung ist eine des Lauschens. *Lauda relauda.*

Der singende Körper

Was geschieht, wenn wir gemeinsam singen? In unterschiedlichen Zusammenhängen und mit unterschiedlichen Gruppen erlebe ich das gemeinsame Singen als etwas Erhebendes, das mich zusammen mit anderen trägt, einen Augenblick der Transzendenz. Ich empfinde das als etwas, das von Gott kommt.

Gemeinsames Singen erzeugt ein Eins-Sein. Die Vielzahl der Menschen im Raum wird zur Einzahl, sobald wir gemeinsam anstimmen. Mit mehreren anderen gemeinsam zu singen bildet einen Körper. Diese Einheit ist größer als die Summe der einzelnen Stimmen. Theologisch gesprochen ist das gemeinsame Singen, in dem die Teilnehmer ein erhebendes Gefühl haben, eine momentane Offenbarung Gottes. Was mich dabei interessiert, ist, welche Rolle der Körper in diesem Augenblick spielt. Ließe sich gemeinsames Singen als Augenblick der Inkarnation nennen? Oder anders gesagt, ist das gemeinsame gottesdienstliche Singen ein Augenblick, in dem die Gemeinde zur Gemeinschaft wird, Eins wird? Wir wollen singen:

*Lauda relauda, lauda relauda
anima mea Domino
modicum est, modicum est
quidquid laudaveris tamen*

Lobe, lob wieder,
meine Seele, den Herren,
bescheiden ist es, bescheiden ist es,
wie viel wir auch loben.

Merken Sie, was ich meine?

Wir sind hier, um über Gesangbücher, neue Gesangbücher zu sprechen. Ein Gesangbuch ist ein Buch mit Einband und Seiten voll gedruckter Lieder für Kirche und Haus, Psalmen, mit Texten mit oder ohne Noten. Warum stellen wir ein neues Gesangbuch zusammen, wenn wir genau wissen, dass es veraltet sein wird, sobald es in Umlauf kommt? Warum, wenn wir genau wissen, dass es unmöglich ist, ein Gleichgewicht zu erreichen unter all dem vorliegenden Material vieler Traditionen, Sprachen, und Klängen? Warum, wenn wir wissen, dass es unmöglich ist, alle Wörter den Melodien in gerechter Sprache anzupassen, damit sich alle angesprochen fühlen?

In den Niederlanden sind mehrere Kirchengemeinschaften an der Herstellung des neuen Gesangbuchs beteiligt, von sehr orthodoxen Reformierten bis zu den liberalsten Protestantischen Kirchen. Dadurch wird dieser Vorgang eine politisch heikle Sache. Aus diesem Grund ist es unklug, zu diesem Zeitpunkt Beispiele dieses Arbeitsvorgangs hier vorzustellen.

Ich kann jedoch von meiner eigenen Erfahrung als Teilnehmerin an einer der Arbeitsgruppen berichten, die der Redaktion des neuen Gesangbuches beratend zur Seite standen.

1. Ich war beeindruckt von der inhaltlichen Organisation des Projektes. Es sollte ein Buch für Kirche und Haus werden. Unterschiedliche Bereiche sollten musikalische Form erhalten: Kirche, Haus, Morgen, Tag, Abend, Reisen, Anfang und Ende des Lebens, usw. Das wäre etwas für mich, dachte ich, denn ich bin eine Person, die manchmal mehr aus dem Gesangbuch lebt als aus der Bibel.
2. Acht Arbeitsgruppen ergänzten die Arbeit der Redaktion: 1. Psalmen, 2. das Gesangbuch von 1973, 3. neue "holländische" Lieder, 4. internationale Lieder, 5. Kinder und Jugend, 6. Liturgie, 7. alternative Gesängen, und 8. Prosatexte. Im Vergleich mit unserem letzten Gesangbuch (1973) ist der Schwerpunkt auf Kinder, die Anzahl von Prosatexten, internationales Material, und das Interesse an alternative Gesangsarten verlegt.
3. In den Arbeitsgruppen war es wichtig, dass gesungen wurde. Man kann nicht einen Text allein diskutieren, man muss ihn singen, hören, und auch die Mehrstimmigkeit hören, um festzustellen, wie es funktioniert.
4. Wie schon bemerkt, gab es schon immer und gibt es auch heute noch einen gewissen Pessimismus, dass so ein Projekt Erfolg haben kann: das Buch wird schon vor seiner Veröffentlichung überholt sein; mit modernen Mitteln via Satelliten und Internet können wir unsere Sonntagsgottesdienste in einer neuen, zeitgerechten Form gestalten. Dazu brauchen wir kein Buch.

5. Oder doch? Brauchen wir nicht ein Buch, das wir zwischen Haus und Kirche hin und her tragen, auf den Küchentisch legen, aus dem wir vor dem Essen singen, oder wenn wir jemanden verabschieden?
6. Ich habe mich immer geehrt geachtet, zur Teilnahme an diesem Projekt eines neuen Gesangbuches eingeladen zu werden. Deshalb habe ich mir über das Endresultat keine Gedanken gemacht. Legen wir einfach all das Material, das wir im Laufe der Jahre gesammelt haben, auf den Tisch, singen wir es gemeinsam und besprechen es. Dann wollen wir sehen, was es musikalisch, textlich, theologisch, als Augenblick im Tag, in der Woche, im Leben beitragen kann.

Wir wollen jetzt gemeinsam in zwei Stimmen singen. *Lauda relauda*.

In unserer Arbeitsgruppe für alternative Gesänge fassten wir zuerst Kanons ins Auge. In einem einfachen Kanon lässt sich ein Bibelvers mit einer schlichten Melodie verbinden, die einstimmig in unbegrenzten Wiederholungen gesungen werden kann, was den Text fest einprägt. Dann können wir – wie eben jetzt – versuchen, die Melodie in zwei Teilen zu singen, was immer ein gewisses Überraschungsmoment in sich birgt. Wir wollen jetzt sehen, wie die Melodie dabei dichter wird.

Wir nahmen also Kanons ins Auge und stellten uns die Frage, ob das die einzige alternative Stilart wäre zu Psalmen, Kirchenliedern und biblischen Gesängen, die wir der Redaktion vorstellen könnten. Da wurden dann einzeilige Gesänge in Betracht gezogen. Jemand in unserer Gruppe schlug die Bezeichnung “ein-atmige” vor. Das konnte ein Satz aus der Bibel, ein Gebet, ein Ausruf, auch eine Mantra sein. In der Tradition von Taizé fanden wir viele solche “ein-atmige” Gesänge.

Ein Beispiel dafür ist “Veni sancte spiritus” in einfacher Mehrstimmigkeit.

Das nächste Problem war, Segenssprüche in diesem Genre zu finden, etwa einen Satz, ein kurzes Lied, das wir auf eine Reise mitnehmen könnten. In der irischen Tradition des Hl. Patrick fanden wir zahlreiche Beispiele. Manche wurden für uns mit Melodien versehen, und “Be blessed wherever you go” schlugen wir der Redaktion vor.

Am Ende dieses dreijährigen Vorgangs sangen wir zurück beim Singen von Kanons. Wir hatten das deutsche Liederbuch *Sing mit* gekauft und stellten fest, dass viele seiner Kanons mit Kirchenliedern aus dem “alten” holländischen Gesangbuch kombiniert werden konnten.

Ist es altmodisch, Kanons zu singen, ein Überbleibsel aus der Zeit vor Spülmaschinen, als wir noch bei der Hausarbeit oder am Lagerfeuer Kanons sangen? Ich meine, dass Kanons allmählich wieder zu ihrem Recht kommen. Zu einer Zeit, wenn das Singen nicht mehr zur Kindererziehung gehört, und wenn das Singen in der Kirche neu belebt, competent gelehrt und geleitet werden muss, dann lernen

wir den Kanon mit seinen vielfachen Eigenschaften neu schätzen: ein schlichter Text, Kürze, ein Atemzug (oder auch ein wenig mehr), die Möglichkeit des Auswendigsingens, einstimmige oder mehrstimmige Ausführung.

Wie können wir Kanons oder Einzeiler im Gottesdienst verwenden? Die liturgischen Möglichkeiten sind unzählige. Denken Sie an ein Lego-Steinchen: es lässt sich mit vielen anderen zusammensetzen. Wir verwenden einen Kanon wie ein Legosteinchen: als Klage für die leidende Welt (Kyrie), als Lobpreis Gottes (Gloria), als Akklamation mit Worten aus der Bibel, nach einem Gebet, als Meditation nach einer Predigt, als Aussendelied oder Segenspruch am Ende des Gottesdienstes.

Die junge niederländische Theologin Nienka van Aniel beschäftigt sich mit dem neuen Gesangbuch als Teil ihrer Doktorarbeit. Lang vor deren Abschluss teilte sie uns zwei wichtige Einsichten mit.

1. Das Gesangbuch ist nicht das Endergebnis dessen, was alle mit sich nehmen und in den Besprechungen auf den Tisch legen, und damit Schluss. Das Gesangbuch ist das Produkt dessen, was während der Besprechungen geschieht. Alle kommen mit ihren Erfahrungen, ihrem Wissen und Meinungen. Während der Besprechung werden die Meinungen diskutiert, die Lieder gesungen, die Mehrstimmigkeit zum Klingen gebracht, und dann geschieht etwas. Während des gemeinsamen Singens und der Gespräche beeinflussen sich die Teilnehmer gegenseitig. Das Endresultat der Besprechung kann nicht vorausgesagt werden. Kurz gesagt: das gemeinsame Singen erzeugt neue Einsichten.
2. Was bedeutet ein neues Gesangbuch für die Niederlande? Nienka van Aniel hebt vier Aspekte hervor: Das Gesangbuch als Quellenmaterial, als kulturelles Buchprodukt, als Wegweiser und als ein Mittel, Glauben auszudrücken.

Wir wollen jetzt fünfstimmig singen. *Lauda relauda*.

Was singen wir hier? *Lauda relauda* ist ein Lied der Schwestern vom gemeinsamen Leben aus den Niederlanden des 14. Jhs. Inspiriert von dem Prediger Geert Groote schloss sich eine Gruppe Frauen in meiner Heimatstadt Deventer in einer Gemeinschaft zu gemeinsamer Arbeit und Gebet im Dienst an Gott zusammen. Sie schufen ihre eigene schlichte Musik, die sie teilweise schriftlich festhielten. Diese Bewegung ist unter der Bezeichnung *Devotio moderna* bekannt. Kritiker ihrer Musik behaupteten, dass die Frauen die Gesetze von Harmonie nicht beachteten. Das ist unbestreitbar, da sie ja nicht musikalisch ausgebildet waren. Ihre Text-Ton Kombinationen waren für das tägliche Leben gedacht, für Arbeit und Gebet. Die Form des Kanons in diesem Beispiel eines Lobgesanges, die wohl aus dem 14. Jh. oder von früher stammt, zeigt einen neuen Aspekt. Wenn wir mehrstimmig singen, kann ich für meinen Teil die einzelnen Stimmen nicht unterschei-

den. Der erste Ton kling wie eine Glocke, die schlägt und auffordert zu singen, näher zu kommen, sich zu öffnen, zu loben, und den Kanon neu zu entdecken. Das gemeinsame Singen erzeugt neue Inhalte, die nicht offenbar würden, wenn wir das Lied nur anschauen.

Wir wollen das Lied noch einmal singen. *Lauda relauda.*

Beiträge / Papers

Aspects of the Orthodox Church music, liturgical books and music books in Banat in the Twentieth Century and the first decade of the Twenty First Century

In the current terminology of the religious music field, the term *hymn* generally defines all the musical instances of the liturgical poetry.¹ In other words what is understood by hymn is a lyrical-musical composition on the verses of a lyrical text which is sung during the religious services of a religious community.

In the case of the Christian Church, since the majority of the first Christians came from the Jewish people and because in the years following the Resurrection they didn't exactly understand how the "new way" is different from Judaism, many of them frequenting both the Jewish Temple and the individual houses where the Holy Communion was being enacted (Luke, chapter 24, verse 53), the first category of hymns used in the cult were the biblical psalms which go back to the Judaic cult.² But this borrowing in the first Christian gatherings of elements characteristic of the Judaic cult originates in a much more profound motivation: Jesus Christ Himself, fulfilling the law of the Old Testament, is rendered in the light of the Holy Scripture both as practicing the Judaic ritual and renewing it, thus becoming the main artisan of the future Christian cult in the heart of which we find the Holy Communion together with other practices. The separation and the autonomy of the Christian cult came after the Council of Jerusalem (or the Apostolic Conference) adopted its resolutions in the year 50³ and by the year 70 when the Temple of Jerusalem was destroyed⁴, any contact with Judaism had been

¹ Valentin TIMARIU, „*Imnul ca expresie fundamentală a practicii muzicale de tradiție apostolică*”, presented in the Hymnology Seminary hold on Faculty of Music form Timișoara in 2004.

² Ene BRANIȘTE, *Liturgica generală*, București (E.I.B.M.B.O.R.) 1993, pp. 315-326.

³ Pr. Vasile V. MUNTEAN, *Istoria Creștinătății de la Hristos până la Reformă*, București (Editura SIGMA) 2004, pp. 52-53.

⁴ Idem.

broken. Nevertheless, due to the fact that using the psalms in the Christian cult just as in the synagogues was already a well established practice in the primary church, and taking into consideration the value of the Old Testament founded on Christ's words: "*Think not that I have come to destroy the law, or the prophets: I have not come to destroy, but to fulfill*" (Mathew 5:17) and on the teachings of the Apostles: "*Do we then nullify the law through faith? Absolutely not! Instead we uphold the law*" (Romans 3:31), these two reasons, then, made the psalm to still be the ground base of the Christian hymnology, as a prototype, as a model for all the other genres which have later emerged in the divine cult of the Christian church in general and of the Orthodox Church in particular.

Having in mind all these references, we can enlarge then the meaning of the word *psalm* and notice that the entire Orthodox music revolves – musically and literary – around the form of the psalm. Basically all the musical creations of the Orthodox cult are based on two fundamental aspects of the psalm: versification and monody. That base is also the Greek language, the official language of the Byzantine Empire and the main founding factor of the Orthodox Church in terms of cultural, doctrinal, social and historic aspects. While versification has been lost in the case of some nations which embraced Orthodoxy only later – due to a desire to translate the biblical, cultural and doctrinal texts as accurately as possible, monody has been preserved intact along the history of the Orthodox Church and it can still be found today in all the National Orthodox Churches in two ways: *the Byzantine monody* which continued *the* original (Greece, Cyprus, the Churches in Africa, the regions of Moldavia and Walachia in Romania) and *the monody of Byzantine tradition* which has suffered other influences as well (in countries such Russia, Serbia, Poland, The Czech Republic and in the regions of Banat and Transylvania in Romania).

We have to have this double view when we consider approaching the choral music in the Orthodox Church: the choral music, founded on Western patterns and not strictly monodic nor versified, comes as an enrichment of the liturgical act, not at all as a substitution to the monody (be it Byzantine or of Byzantine tradition). The choral music and the monody are to be seen as a symbiosis which works doubly in the Orthodox cult: the coral music is to "specialize" on the Holy Liturgy which has more or less fixed, well established melodies while the Byzantine monody and the monody of Byzantine tradition are to be found in other religious services (*laude* and *ierurgii*) due to their use of the eight modes (*Oktoechos*), thus being more varied than the Liturgy.

In what the territory of Romania is concerned, the Byzantine monody was present exclusively for 18 centuries, while the choral music of the Western type has been relatively recently "imported" here and introduced in the Romanian Orthodox cult sometime in the first half of the nineteenth century, mostly due to the

influences of the Russian Orthodox Church which had already embraced coral music for some time.⁵ A process of crystallization of the genre followed in the second half of the nineteenth century and this was done through the prism of the aesthetic sensibility of the Romanian people. The result of this continuous endeavour to refine the genre is what we now can call the golden period of the Romanian Orthodox choral music which was between the last two decades of the nineteenth century and the first four ones of the twentieth century (1880-1940).

While these new tendencies evolved, the traditional monodic pew chant didn't stagnate, on the contrary, it too known its own evolution marked mainly by the religious teaching institutes in the country, a process further analysed.

In order to thoroughly understand Romanian Orthodox choral music it is utterly necessary to bring to mind a geographical and historical presentation of the country because the church music in Romania is not homogenous, on the contrary, it has several musical systems but they all find unity in the aesthetic sensibility of the original Byzantine music as their fundamental origin. Thus, due to the historic distribution of the land, we can delimitate four main types of Orthodox music within Romanian territory⁶:

- 1) *the Byzantine music relatively original* (coming directly from the Constantinople) which is sung in the Romanian regions of Walachia and Moldavia. In these regions there was a greater freedom of expression for Orthodoxy in spite of the influence of the Ottoman Empire, thus keeping the connection with the original Byzantine music.
- 2) *the pew music from Banat and Crisana* which, because of the fact that these regions were a part of the Habsburg Empire and belonged to the Serbian Karolvic Metropolis, is almost identical to the Serbian Orthodox music⁷.
- 3) *the religious music from Ardeal* which is somewhere in between those two above mentioned, like a synthesis.
- 4) *the religious music from the North-Western parts of Romania (Maramures)* which is similar to the Greek-Catholic Church music in Romania because of the large number of Greek-Catholic church-goers in that area.

In this context, the Orthodox music of a Byzantine tradition was positioned between two extremes in Banat in the twentieth century. At the beginning of the century there were numerous confessional Orthodox schools destined for the Romanians in the Habsburg Empire where religious music was a fundamental sub-

⁵ Viorel COSMA, *Ion Vidu. Un maestru al muzicii corale*, București (Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.) 1965, p. 11.

⁶ Gheorghe FIRCA, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, I-II*, București (Editura Muzicală) 1974, all the 2nd part of the volume.

⁷ Eugen CINCI, *Câteva repere în cercetarea conexiunilor dintre muzica populară și cântarea de strună bănățeană*, in: *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Muzică*, Volumul IV/2008, pp. 125-129.

ject and the students led by their master helped the singer at the pew during the religious services (often their master was the very pew singer⁸). Additionally, vocational high schools where future confessional masters were being taught – the equivalent of today's seminary high schools – offered the prospects of becoming either a master or a priest⁹.

The union of the Romanian principalities at the end of the first World War in one state, Romania, gave the opportunity of communication between the regions, of dissemination of the four variants of Romanian church music but also the tendency of unification and standardization of the Romanian church music which was registered in the Holy Synod's meeting in late 30's of the twentieth century. This standardization was to be realized by imposing the original variant in Moldavia and Walachia upon all the other regions. Still, regional conscience and being part of a certain church music genre made this wish impossible. Furthermore, the instauration of communism and therefore of the atheist state authority in 1947 brought such a severe censorship that, beside some faculties of Theology, some seminary high schools and the church proper, the religious church music was almost inexistent in the Romanian cultural landscape of those times. This unfortunate state of the matters forced the church music in Banat to go back – didactically – to its old tradition which was the oral character. While the theological institutions were destined mainly for the future priests, the pew singers, especially those in villages which were simple people, learned the church music orally, from generation to generation, in the pews of the church. Extremely helpful in preserving the church music in Banat were, on the one hand, the books of Orthodox music of Banat published before the instauration of the communism, and on the other hand, the tradition that the master of the village should know himself the modes sung at the pew. In this way, due to the fact that masters had indeed solid musical knowledge, the religious music in Banat didn't acquire an exclusive oral character, with would have created a wide range of variants, further and further away from the original.

After the anti-communism revolution in 1989 the church music in Banat was again free to express itself and to create its own institutional frames in which future priests and pew singers could be correctly instructed. Nevertheless, a target group didn't seem to be forming, since the mentality of the people just freed of 45 years of atheist dictatorship created a general lack of interest on behalf of the public towards this subject. Facing these reality three institutions of religious teaching in Banat played a major role in bringing church music back in the first lines

⁸ An example would be famous composer from Banat ION VIDU and his teaching activity at Seleuş – Cighirel (Bihor County). See: Viorel COSMA, *Ion Vidu*, op.cit., p. 31.

⁹ Like the Romanian-orthodox „*Preparandia*” Theological-Pedagogical Institute from Arad. See: Doru POPOVICI, *Preste deal. Viața compozitorului Ion Vidu*, București (Editura Facla) 1980, p. 9.

of Romanian culture. In order for this goal to be reached – which is still there today – two directions were taken: one was the republishing of the books of Orthodox music of Banat and the other the founding of institutions specialized in pew singing, which is the Church Singer Schools. This was done in order to offer future pew singers an accurate instruction, just as the future priests were given, because the pew singers also (or even more so, mainly) perpetuate the church music.

Among the ones who dedicated themselves to this endeavour and who have a training both in Theology and in Music, we must mention Father professor Nicolae Belean from Timisoara who has published since the revolution three volumes of church music¹⁰, giving an ever more depth to the understanding of the phenomenon. Also, he has reactivated numerous village church choirs and from those choirs he selected potential pew singers which then were trained in the new schools for pew singers in various towns of the Timis county, schools which he initiated and coordinated. Another personality worth mentioning is Professor Dumitru Jompan who activated at Caransebes and assured a qualitative training of numerous generations of seminar high school teenagers. Many of those opted for different churches in Banat as pew singers. In Arad there are equally remarkable personalities such as professor Mircea Remus Buta who published treaties of church music¹¹ and reactivated pew singer schools on the territory of Arad county and professor Constanta Cristescu who published an innovative treaty of church music¹², in that it is written both in Western musical marking (the one traditionally used in Banat) and in Byzantine musical marking.

For the future, in order to fully reach that goal presented above, a new connection is being made with professors from institutions of musical teaching in Banat, such as professor Veronica Demenescu from the Faculty of Music in Timisoara who published various articles¹³ on Orthodox music in Banat, and musicologist

¹⁰ Nicolae BELEAN, *Cântări Bisericești- Manual de muzică religioasă pentru studenții teologi*, Timișoara (Editura Mitropoliei Banatului) 1995; Nicolae BELEAN, *Cântări bisericești tradiționale, ediția a II a*, Timișoara (Editura Marineasa) 2005 and Nicolae BELEAN, *Cântări bisericești tradiționale, ediția a III a*, Timișoara (Editura Marineasa) 2010.

¹¹ Mircea Remus BUTA, *Răspunsurile liturgice și 45 de pricesne cu melosul din vestul țării*, Arad (Editura Universității „Aurel Vlaicu”) 2006.

¹² Constanta CRISTESCU, *Cele opt glasuri de Vecernie - după editia lui Trifon Lugojan din 1927, în transcriere sinoptica psaltica si occidentala actualizata.*, Arad (Editura Universitatii „Aurel Vlaicu”) 2000; Constanța CRISTESCU, *Liturghier de strană*, Arad (Editura Universitatii „Aurel Vlaicu”) 2001; Constanța CRISTESCU, *Vecernier - In notatia uniformizata psaltica si occidentala după notițiile diortorisite si actualizate ale lui Trifon Lugojan si Dimitrie Cuntanu*, Arad (Editura Universitatii „Aurel Vlaicu”) 2001.

¹³ Veronica DEMENESCU, *Considerații cu privire la trecutul istoric al cântării creștine din Banat, Recitativul liturgic, citirea Evangheliei, a Apostolului și a altor texte din ritualul bisericesc*, in: Revista Cuvântul Românesc (Vârșet: Serbia) 2008; *Unele considerații cu privire la originea și evoluția muzicii bisericești din Banat*, in: Studii de Istorie a Banatului (Editura Universității de Vest Timișoara) 2008.

Constantin Tufan Stan from Lugoj who has lately published numerous musical monographies¹⁴ of Lugoj and its neighbouring towns and villages, giving much information on the musical reality of the Orthodox church in Banat.

ABSTRACT:

Being traditionally monodic and then knowing influences of the choral music in the last two centuries, the church music from Banat is a field well worth researching and expanding. This paper sets out to give a panoramic view of the events which contoured this field in the twentieth century and in the first decade of the twenty-first century and of the variants of Romanian church music in general and of church music in Banat in particular, in order to boost the reader towards a deeper comprehension and possible development of this subject.

KEY WORDS:

Romanian music, traditional music of Banat, Orthodox Church music in Banat.

¹⁴ An example would be: Stan CONSTANTIN-TUFAN, *De la Reuniunea română de cântări și Muzică la Corul „Ion Vidu”. 1810-2010. 200 de ani de cânt coral românesc la Lugoj*, Lugoj (Editura Eurostampa) 2010.

Die Kirchenchöre der Griechisch-Katholischen Gemeinden des Banats und ihre Gesangbücher

Die griechisch-katholische Kirche erschien auf dem Gebiet des heutigen Rumäniens am Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts, kurz nachdem die Armee des Habsburger Hauses Ungarn und Siebenbürgen von türkischer Herrschaft befreit und in Besitz genommen hatte. Die rumänische Bevölkerung Siebenbürgens hatte einen eigenen Bischof, der allerdings dem Metropoliten aus dem damaligen Fürstentum Walachei untergeordnet war. Man kann sich vergegenwärtigen wie schwierig es war den orthodoxen Glauben aufrechtzuhalten, wenn man bedenkt dass weder der ungro-wlachische Metropolit, noch der Patriarch aus Konstantinopel die Macht des Papstes besaßen und dass andererseits in Siebenbürgen die Rumänen weder als Glaubensgemeinschaft noch als Sprachgemeinschaft anerkannt waren. Herrschend waren die drei "Nationen" (eigentlich Stände): die kalvinistischen ungarischen Adligen, die Szekler und die lutherischen Sieberbürger Sachsen und die vier anerkannten Religionen: Calvinismus, Luthertum, Katholizismus und Unitarianismus. Die zahlreicheren orthodoxen Rumänen lebten meist als Leibeigene auf den Gütern des Adels oder der Kirchen, die wenigen Freien und Adligen unter ihnen nahmen oft einen anderen Glauben und eine andere Sprache an, und besonders im XVII. Jahrhundert wurde der Druck der kalvinistischen Propaganda besonders stark. So wurden die sozial niedergedrückten orthodoxen Rumänen und die katholischen Habsburger, die im neu besetzten Siebenbürgen auf den Widerstand der protestantischen Stände stießen, auf natürlicher Weise zu Verbündeten. Die Rumänen wollten rechtlich den anderen Ständen Siebenbürgens gleichgestellt werden und hofften auf Befreiung von feudalen Pflichten während das Herrscherhaus seine Macht festigen und den Katholizismus verbreiten wollte.

In der sathmarer Gegend, in der Maramuresch und im Gebiet um Grosswardein (Oradea) hatte die Konvertierung der orthodoxen Rumänen zur griechisch-katholischen Kirche bereits im letzten Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts Erfolg,

wobei die wichtigste Rolle dem Jesuiten Josef von Kamillis zukam. Allerdings wurden diese Gebiete dem ruthenischen Bistum aus Munkacs einverleibt und erst später sollten die dortigen Rumänen ein eigenes Bistum bekommen. Im eigentlichen Siebenbürgen wurde Bischof Theophil überredet eine Synode einzuberufen (wobei natürlich nicht klar ist ob alle Dechanten zugegen waren), und es wurde bestimmt dass die Rumänen die "vier Punkte" (Anerkennung des Primats des Papstes, Hostie anstatt Brot, Filioque und Purgatorium) akzeptieren, zugleich aber ihren Ritus behalten sollten. Die Rumänen verlangten Gleichberechtigung im Land ("nec habeantur Uniti amplius ut tolerate, sed ut patriae filii recepti").¹

Erst der Nachfolger Theophils, Athanasie Anghel brachte die Union zu Ende, wobei er in Wien neu eingeweiht wurde: 1701 bestieg er den Bischofsstuhl in Alba-Iulia (Weissenburg).

Die junge Glaubensgemeinschaft hatte sofort gewaltige Probleme: bald musste der Hauptsitz aus Alba Iulia nach Făgăraș (Fogarasch) verlegt werden weil der Römisch-Katholische Bischof Siebenbürgens keinen "Rivalen" neben sich duldete. Schwierigkeiten bereitete auch der zweite griechisch-katholische Bischof, Pataki, da er im lateinischen Ritus erzogen worden war und den griechischen Gottesdienst verändern wollte; auch kümmerte er sich wenig um die Belange der rumänischen Gläubigen. Eine Chance bot die Ernennung des energischen Ioan Micu (in der Geschichte bekannt als Ioan Inochentie Micu-Klein) zum Bischof; unter seiner Obhut wurde der Bischofssitz zum dritten Mal gewechselt, und zwar nach Blaj (Blasendorf), wo er sich auch heute befindet. Unermüdlich kämpfte Inochentie Micu-Klein um die Rechte der griechisch-katholischen Priesterschaft, aber auch um die Gleichberechtigung des rumänischen Volkes durchzusetzen. Beim Hof Karls VI. hatte er dabei einigen Erfolg, aber im Parlament (Dieta) aus Cluj (Klausenburg) wo er alleiniger Vertreter des rumänischen Volkes war, wurde er hoffnungslos überstimmt, weil die oben erwähnten Stände Siebenbürgens ihre Privilegien nicht mit den Rumänen teilen wollten. Als Maria Theresia die Hilfe der Stände brauchte um ihren Thron zu retten wurde der Kampf aussichtslos, und Inochentie Micu-Klein ging nach Rom in einem Versuch seinen Kampf dort fortzusetzen; doch auch hier blieb er ohne Erfolg und musste schliesslich die Bischofswürde ablegen.

Zwei seiner Nachfolger Petru Pavel Aron und Atanasie Rednic waren eher Pragmatiker. In ihre Zeit vielen zwei orthodoxe Gegenangriffe, die allerdings mehr von der Serbischen Kirche (mit Sitz in Karlovitz) geleitet wurden; hunderte Dörfer vielen zur Orthodoxie zurück, 1761 wurde das Militär eingesetzt um zu retten was zu retten war. Bischof Grigore Maior (1772-1782) brachte dann das Charisma auf um unter den vom "Toleranzpatent" Josefs II erschaffenen Bedin-

¹ Mathias BERNATH, *Habsburgii și începuturile formării Națiunii Române* (übersetzt von Marionela Wolf), Cluj-Napoca (Editura Dacia) 1994, S. 102, nach: NILLES I, 168.

gungen etwa 500 Dörfer wieder zur Griechisch-Katholischen Kirche zurückzuführen. Aber auch er wurde von verschiedenen Seiten angefeindet, u. a. von dem bekannten Gouverneur Siebenbürgens Samuel von Brukenthal, und musste abdanken. Sein Nachfolger Ioan Bob war wieder mal ein Pragmatiker der es mit der "Obrigkeit" nicht verderben wollte. Als die Rumänen, diesmal beide Konfessionen in Eintracht, dem Kaiser das "Suplex Libellus Valachorum" vorlegen wollten, hatte Bob eine halbherzige Reaktion die ihm viel Kritik einbrachte. Seine Verdienste lagen im Bereich der Umgestaltung des Bistums im katholischen Sinne (Konsistorium, Domkapitel). Doch sein grösster Fehler war dass er mit den Intellektuellen der griechisch-katholischen Gemeinde Samuel Micu, Petru Maior und Gheorghe Șincai in Streit geriet. Diese drei Persönlichkeiten, die unter dem Namen "Școala Ardeleană" bekannt sind, verfassten mehrere wichtige Schriften mit philologischem, historischen und auch politischem Inhalt und stellten sowohl den lateinischen Ursprung wie auch die historische Priorität des rumänischen Volkes in Siebenbürgen unter Beweis. Allerdings mussten sie alle aus Blaj fortziehen und fanden Protektion bei Ignatie Darabant, dem Griechisch-Katholischen Bischof aus Oradea.

Hier, im sogenannten "Partium" (heute im Westen Rumäniens und Osten Ungarns) war 1748 ein Griechisch-Katholisches Bistum gegründet worden das 100 Pfarrein und etwa 40000 Gläubige hatte. Der erste Bischof (eigentlich Hilfsbischof – Episcop-vicar) hiess Meletie Covaci. Ignatie Darabant (1788 – 1805) war der Begründer eines Priester- und Lehrerseminars, und begann den Bau der Kathedrale aus Oradea. Sein Nachfolger Samuil Vulcan (1806 – 1839) gründete eine Mittelschule im Beiuş (1828) und es gelang ihm (1821) 72 rumänische Pfarrein vom Bistum Munkacs unter seine Obhut zu bringen (um sie vor der Ukrainisierung zu bewahren). Ebenfalls er protegierte die drei Vertreter der "Siebenbürger Schule" weiterhin, indem er ihnen wichtige Stellungen in Budapest verschaffte.

1848 war ein bemerkenswerter Augenblick für die Rumänen Siebenbürgens und ihre Kirchen weil es dem Bischof Ioan Lemeni und dem neu eingesetzten orthodoxen Bischof Andrei Șaguna gelang etwa 40000 Bauern nach Blaj zu berufen und zu bester Zusammenwirkung zu bringen. Allerdings traten die siebenbürger Rumänen auf die Seite des Kaisers weil sie sich erhofften im Rahmen Österreichs ihre Identität besser bewahren zu können. Der zu ungarisch-freundliche Ioan Lemeni wurde 1850 zum Rücktritt gezwungen. Sein Nachfolger Alexandru Sterca Suluțiu hatte die Ehre zum Metropoliten der rumänischen Griechisch-Katholischen Kirche befördert zu werden (Dezember 1853). Ihm waren die Diözesen Oradea sowie jene neu ins Leben gerufenen von Gherla und Lugoj (Lugosch) untergeordnet. Auch Bischof Andrei Șaguna wurde 1864 zum Metropoliten erhoben. Nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich half das allerdings wenig; Siebenbürgen und das Banat wurden an Ungarn angeschlossen und nur mit Mühe

gelang es die rumänischen konfessionellen Schulen zu bewahren und die Madjarisierung in Grenzen zu halten. 1912 wurden etwa 70 Pfarreien abgezweigt um das ungarische Griechisch-Orthodoxe Bistum aus Hajdudorogh zu gründen, ein Madjarisierungsakt mit dem Metropolit Victor Mihalyi niemals einverstanden war.

Nach 1918 konnte sich die Griechisch-Katholische Kirche in Grossrumänien bestens entfalten. Es wurden neue Schulen erbaut, auch ein weiteres Bistum, jenes von Maramureş, entstand 1930. 1941 weigerte sich Metropolit Alexandru Nicolescu die Folgen des Wiener Diktats (Abtretung des nördlichen Siebenbürgens an Ungarn) anzuerkennen. Doch es sollten noch schlimmere Zeiten kommen; am 1. Dezember 1948 wurde die rumänische Griechisch-Katholische Kirche von den kommunistischen Machthabern durch Anordnung aufgelöst. Die Kirche hatte etwa 1900 Pfarreien und 1900 Kirchengebäude, in denen 1835 Priester dienten. Es gab 20 Mittelschulen für Jungen, 14 für Mädchen, 4 Altenheime und Waisenhäuser, 6 Druckereien die 20 Wochen- und Monatsschriften mit etwa 250000 Belege herausbrachten.² Die Griechisch-Katholischen Bischöfe, unter ihnen auch Dr. Ioan Bălan aus Lugoj wurden unter Arrest gestellt und verbrachten den Rest ihres Lebens in Gefangenschaft. Die materiellen Güter der Kirche wurden zum Teil vom rumänischen Staat, zum Teil von der inzwischen zur Patriarchie aufgestiegenen Rumänischen Orthodoxen Kirche übernommen. Viele Priester und Gläubige gingen zur Orthodoxie über, es gab aber auch welche die in Illegalität weiter Messen zelebrierten oder in der Römisch-Katholischen Kirche Aufnahme fanden.

Nach 1990 wurde die Griechisch-Katholische Kirche Rumäniens neu belebt. Allerdings gab es mit der Orthodoxen Kirche lange Zeit Auseinandersetzungen die theologischer, politischer aber auch rechtlicher Natur (Rückgabe konfiszierter Güter) waren. Als der Orthodoxe Metropolit des Banats I. P. S. Nicolae Corneanu bei den griechischen Katholiken an der Heiligen Kommunion teilnahm wurde er von der Patriarchie gerügt. Wenn man von Griechisch-Katholiken verfasste Geschichtsbücher liest, fühlt man dass es zwischen den Zeilen noch Vorwürfe gibt. Es wird noch dauern bis zur Versöhnung ...³

Auf dem Gebiet des Banats (heutiges Westrumänien) gab es im XVIII. Jahrhundert bereits Griechisch-Katholische Gemeinden die sich allerdings nicht behaupten konnten.

Später konnte Samuil Vulcan in einigen Dörfern die Vereinigung mit Rom durchsetzen, aber erst in den 1840-er Jahren entstand eine grössere Gemeinde in Lugoj, und 1853 wurde das Bistum gegründet. Es erstreckte sich auf dem Gebiet der heutigen Kreise Timiş, Caraş-Severin, Arad, Hunedoara und zum Teil

² Ioan M. BOTA, *Istoria Bisericii Universale și a Bisericii Românești de la origini până astăzi*, ed. a II – a, Cluj-Napoca (Editura Viața Creștină) 2003, S. 484-485.

³ Eine genaue und ausführliche Behandlung dieser Problematik kann in den in der Bibliographie zitierten Beiträgen von Ernst Cristoph SUTTNER gefunden werden.

Alba, also war es kein eigentlich "Banater" Bistum. Auch muss gesagt werden dass hier, im Westen, die Hinwendung zu Rom eher gegen die Serbisch-Orthodoxe Kirche gerichtet war, die versuchte den Rumänen die slawische Sprache und Identität aufzuzwingen. Bis 1918 kämpfte man also auch hier um die Identität, danach konnte man sich im Rumänischen Staat frei entfalten (auch auf musikalischem Gebiet). Es gab etwa 160 Pfarreien, konfessionelle Schulen, Zeitungen und Zeitschriften unter denen das offizielle Blatt mit dem Namen „Sionul Românesc“ herausragte. 1948 geschah das Event trauriger Erinnerung, wobei die Bibliothek und das Archiv der Lugoscher Diözese von der temeswarer Orthodoxen Metropolie übernommen wurden.⁴ Nach 1990 wurde die Diözese dann mit Hilfe der Römisch-Katholischen aber auch der Orthodoxen Brüder neubelebt.

Wenden wir uns nun dem musikalischen Leben dieser leidgeprüften Kirche zu. Anfangs wurde ja der Stil des orthodoxen Gesanges bewahrt und es ist belegt das Bischof Grigore Maior während seiner Visitationen oft mit Gesang empfangen oder verabschiedet wurde. Bischof Ioan Bob erwähnt unter den Fähigkeiten die junge Priester mitbringen müssen auch jene zum guten Singen. Das es auch Bücher gab ist nicht zu bezweifeln: schliesslich hatte das Blasendorfer Bistum seit 1750 eine Druckerei. Doch die Bücher die dort gedruckt wurden sind inzwischen nicht mehr aufzufinden oder sehr spärlich belegt.

Erst seit dem ausgehenden XIX. Jahrhundert haben wir genaueres Wissen über die Musik und die Musiker die in der Griechisch-Katholischen Kirche wirkten. Hier können wir nur einige wichtige Namen aufzählen: Iacob Mureșianu (1857-1917), Musiklehrer in Blaj, Francisc Hubic (1883-1947) der seitens des Bistums aus Oradea ein Stipendium bekam, mit der Bedingung danach an der dortigen Präparandie „Kunstgesang und Musik, Zeichnen und Gymnastik“ zu unterrichten⁵; Celestin Cherebețiu (1901-1978) und Sigismund Toduță (1908 – 1991), beide Musiklehrer in Blaj (Toduță wurde später Kompositionslehrer und Rektor der Klausenburger Musikhochschule), Tudor Jarda (1921-2007) Professor an der Klausenburger Musikhochschule.

Im Lugoscher Bistum gab es gute Kirchenchöre zumal Lugosch ein wichtiges Zentrum des rumänischen Chorgesangs war. Der erste Kantor, der einen Chor der griechisch-katholischen Kathedrale geleitet haben soll, hiess Chepețanu oder Capețianu. Weitere Dirigenten des Chors waren: Josef Czegka, Leonhard Stab, Karl Wischnofszky, Franz Scherff, Vasile Jivanca, Stefan Walker, Benjamin Densușianu. In der Zeit von Bischof Demetriu Radu (1897-1903) bekam der Chor einen offiziellen Status, eine eigene Musikbibliothek und eine (eingeweihte) Fahne.

⁴ Tamara PETROV, *Un episod nefericit în istoria bibliotecii și arhivei Episcopiei Greco-Catolice a Lugojului (1949-1953)*, in: Tamara Petrov, Viorel D. Cherciu (Hrsg.), *Biserică și societate în Banat, Timișoara (Editura Învierea) 2005, S. 155-160.*

⁵ Blaga Mihoc, *Justiție și moralitate, Oradea (Editura Logos '94) 2000, S. 155.*

Ebenfalls jetzt (1901) wurde die offizielle Benennung Corul Vocal Român Greco-catholic „Lira“ angenommen. Dirigent war der Lehrer-Kantor Iosif Miclău. Unter seiner Leitung wurden nicht nur kirchliche sondern auch weltliche Werke ins Repertoire aufgenommen, allerdings meist von rumänisch-orthodoxen Komponisten, und der Chor begann auch ausserhalb der Kirche in Konzerte aufzutreten. Unter Dirigent Ioan Ienea begann man auch Gastspielreisen zu unternehmen, es erschienen die ersten Schöpfungen eines griechisch-katholischen Komponisten (Iacob Mureșianu) im Repertoire und 1908 wurde ein Kinder-Kirchenchor gegründet. Es gab also praktisch drei Chöre: einen gemischten, einen vierstimmigen Männer- und den Kinderchor. Man sang bei gemeinschaftlichen Events, musikalischen Abenden und kirchlich-kulturellen Feiern.⁶ Es traten Solisten auf, und es wurden auch Theaterstücke vorgestellt. Bezeichnend ist die Äusserung von Valeriu Sasu, dass die Aktivität des Chores „unter die Kontrolle der Moral gestellt“ („sub controlul moralei“) war.⁷ Nach fünfjähriger Unterbrechung während des Weltkriegs begann die beste Zeit des „Lira“-Chors unter Leitung von Ioan Bacău. Bezeichnend für diese Jahre ist nicht nur die Qualität der Darbietungen sondern auch die Tatsache dass man selbstverständlich mit dem viel bekannteren orthodoxen Chor („Reuniunea Română de Cântări și Muzică“), geleitet von Ion Vidu, zusammenarbeitete. Man nahm an grossen Chorfestivals teil (einschliesslich im Ausland) und erschien bei Kirchlichen und weltlichen Festlichkeiten. Es ist bekannt dass 1922 bei der Weihe des Metropoliten Alexandru Nicolescu in Blaj 54 Choristen sangen. Auch in Zentren wie Temeswar oder Alba Iulia bot der „Lira“-Chor Bestleistungen.

An der Inthronisation des Bischofs Ioan Bălan nahm der Chor ebenfalls teil, wobei zu bemerken ist dass nach der Hohen Messe die Operette „Baba Hârca“ von Alexandru Flechtenmacher zur Unterhaltung geboten wurde. Eine andere Bemerkung ist dass 1937, in einem Konzert in Blaj, auch Werke griechisch-katholischer Komponisten (Francisc Hubic und Aurel Popovici-Racoviță) erscheinen.

Nach dem zweiten Weltkrieg konzertierte der „Lira“-Chor noch einige Male um dann, wie auch die Kirche der er angehörte, zu verschwinden.

Am 21. Januar 1990 konnten die Griechisch-Katholiken ihre Kathedrale wieder übernehmen. Manche mussten sich anstrengen um die Antworten des Chores sich wieder in Erinnerung zu rufen. Schon seit 1983 hatte im Rahmen der Römisch-Katholischen Kirche ein rumänischer Chor funktioniert mit dem Namen „Preasfânta Inimă a lui Isus“. Nun, in der neugewonnen Freiheit, wurde die Formation von der neuen Dirigentin Olimpia Drăgan erweitert. Man benützte ein Gesangsbuch aus Oradea von vor 1948. Langsam wurde das Repertoire vervielfacht, mit

⁶ Valeriu SASU (Handschrift) bei: Constantin TUFAN STAN, *Societatea corală Lira din Lugoj, Timișoara*, (Editura Marineasa) 2005, S. 24.

⁷ Ibidem.

Werke von Francisc Hubic, Nicolae Lungu, Gheorghe Cucu, Gavriil Musicescu, Celestin Cherebețiu, Ciprian Porumbescu u.a. Wie man sieht sind nur zwei dieser Komponisten griechisch-katholisch. Überall wo etwas im Kirchenleben geschah war von nun an der Chor dabei: Pastoralvisitationen, Einweihungen von Kirchen und Kapellen, Bischofeinweihungen. Unter anderen nahm man auch an der Neu- beisetzung der sterblichen Überreste von Bischof Inochentie Micu-Klein teil.

Gleichfalls wurde an Chorfestivals in Rumänien (auch in Timișoara) teilgenommen. Wir erwähnen noch dass der Chor der Kathedrale aus Lugoj, geleitet von Olimpia Drăgan den Namen „Coborârea Spiritului Sfânt“ trägt. Man sieht hier dass die Griechisch-Katholiken den Hl. Geist „Spirit Sfânt“ nennen, nicht „Sfântul Duh“, wie ihre orthodoxen Brüder. Auch das bekannte „Doamne miluiește“ (Herr erbarme Dich) heist hier „Doamne miluiește-te spre noi“.

Der letzte Chor den wir hier behandeln ist jener des griechisch-katholischen Vikariats aus Timișoara. 1993 überliess der Misericordianer-Orden ein Kirchen- gebäude auf der heutigen Strasse „Sf. Ioan“, neben der Ophthalmologieklinik, der griechisch-katholischen Gemeinde. Die Initiative der Chorgründung ging von Vikar Nicolae Ovidiu Teodorescu aus, als Dirigentin wurde die Musiklehrerin Doina Boșca gewonnen. Öffentlich trat die Formation zum ersten Mal am 3. Juli 1993 bei der Weihe der Kirche „Sf. Iosif“ (Hl. Joseph) auf. Man hatte die Liturgie von Tudor Jarda eingelernt, ein nicht gerade leichtes Werk. Jahr für Jahr nimmt der Chor seit dann an den ökumenischen Gottesdiensten, die in unserer Stadt Ende Januar stattfinden, teil. Dabei treffen römische und griechische Katholiken, Orthodoxe, Lutheraner, Calvinisten, Neuprotestanten aller Nuancen und auch Juden aufeinander, empfangen den Segen ihrer Hirten und singen nacheinander, aber auch gemeinsam.

Ebenfalls jährlich nahm und nimmt der Chor des Vikariats im Dezember an den sogenannten „Tagen der Sakralen Musik“ teil. Auch hier singt man, allerdings im Konzertsaal, neben anderen Chören, bekannte Weihnachtslieder aus dem rumänischen und internationalen Repertoire.

Im Rahmen der Heiligen Messe werden neben dem oben genannten Werk von Tudor Jarda noch Stücke von Iosif Velceanu, Nicolae Lungu, Francisc Hubic, Celestin Cherebețiu, Ciprian Porumbescu, aber auch Palestrina, Jacob Arcadelt, Cesar Franck, Samuel Webber und andere gesungen. Man kann sehen dass griechisch-katholische, rumänisch-orthodoxe und römisch-katholische Werke in schönster Harmonie nebeneinander erklingen. Leider fehlen diesen fleissigen und aufopferungsfähigen Choristen noch immer die gedruckten Liederbücher mit Musiknoten! Man hilft sich aus mit Handgeschriebenem, oder es wird fleissig der Xeroxapparat in Anspruch genommen. Bleibt nur zu hoffen dass dies sich so bald wie möglich ändern wird!

Zusammenfassung

Erstens wird die Geschichte der Griechisch-Katholischen Kirche auf dem Gebiet des heutigen Rumänien kurz vorgestellt: Entstehung, Verbreitung, Rolle in der politischen und kulturellen Geschichte des rumänischen Volkes bis zum völligen Verbot durch die kommunistische Diktatur. Danach wird das griechisch-katholische Bistum aus Lugosch vorgestellt das sich auch das westrumänische Banat erstreckt. Nach kurzer Behandlung des musikalischen Lebens und Erwähnung der wichtigsten Komponisten dieser Glaubensgemeinschaft, werden konkret zwei Kirchenchöre (aus Lugoj bzw. Timișoara) und deren Wirkung während der letzten Jahrzehnte vorgestellt. Zum Schluss müssen die Autoren feststellen dass es bei den Griechisch-Katholiken Westrumäniens ein reges Musikleben gibt, dass aber die Kirchenmusiker vorerst keine gedruckten Gesangbücher mit Text und Noten zur Verfügung haben.

Bibliographie:

- BÂRLEA Prälät Dr. Dr. Octavian, *Die Rumänische Unierte Kirche und der Ökumenismus der Koryphäen der kulturellen Renaissance*, in: Perspective V, Nr. 3-4, S. 19-20 (München, 1983).
- BERNATH Mathias, *Habsburgii și începuturile formării Națiunii Române* (Habsburg und die Anfänge der rumänischen Nationsbildung, übersetzt von Marionela Wolf), Cluj-Napoca (Editura Dacia) 1994.
- BLAGA Mihoc, *Justiție și moralitate*, Oradea (Editura Logos '94) 2000.
- BOROȘ Ioan, *Unirea românilor din Lugoj*, Timișoara (Editura Signata) 2002.
- BOTA Ioan M., *Istoria Bisericii Universale și a Bisericii Românești de la origini până astăzi*, ed. a II-a, Cluj-Napoca (Editura Viața Creștină) 2003.
- BUICIUC Constantin, *15 ani de cântec pentru Dumnezeu*, Timișoara (Editura Marineasa) 2005.
- CHINDRIȘ Ioan, *Transilvanica I. Studii și secvențe istorice*, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 2003.
- CRISTESCU Constanța, *Sigismund Toduță și stilul liturgic de la Blaj*, Cluj-Napoca (Editura Arpeggione) 2011.
- DAMȘA Teodor V., *Biserica Greco-Catolică din România în perspectivă istorică*, Timișoara (Editura de Vest) 1994.
- DUMITRAN Ana, *Instituția Soborului Mare în Biserica Românească din Transilvania până la Unirea cu Biserica Romei*, in: Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII, 1-2 (Cluj-Napoca 1997).
- DUMITRAN Daniel, *Un timp al reformelor. Biserica Greco-Catolică din Transilvania sub conducerea Episcopului Ioan Bob (1782-1830)*, Cluj-Napoca (Editura Argonaut) 2007.

- GARBAN Nicolae, GROFȘOREAN Ioan; BĂJENESCU Adela, *Dieceza Greco-Catolică de Lugoj-Compendiu*, ed. a II-a, Timișoara (Editura Solness) 2010.
- GHITTA Ovidiu, *Episcopul Iosif de Camillis și românii din "Părțile ungurești"*, in: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII*, 1-2 (Cluj-Napoca 1997).
- GRIGOR Ana, *Separafia bisericească a românilor maramureșeni de Biserica Ruteană*, in: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII*, 1-2 (Cluj-Napoca 1997).
- HORGĂ Ioan, *Les roumains gréco-catholiques de Hongrie et leur évêché d'Oradea à l'époque des lumières*, in: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII*, 1-2 (Cluj-Napoca 1997).
- IORGA Nicolae, *Istoria românilor din Ardeal și Ungaria*, vol. II, București (Editura Saeculum) 2006.
- MĂRZA Iacob, *Actele fundafionale ale școlilor de la Blaj. Oportunitatea unei reeditări*, in: *Acta Musei Apulensis (Apulum) nr. XXXIV* (Alba Iulia 1997).
- MIRCEA Gabriela, *Obținerea domeniului de la Blaj de către greco-catolicii români transilvăni și Diploma Fundafională din 21 august 1738*, in: *Acta Musei Apulensis (Apulum) nr. XXXI* (Alba Iulia 1994).
- MIRON Greta-Monica, *Biserica Greco-Catolică din Comitatul Cluj în secolul al XVIII-lea*, Cluj-Napoca (Presa Universitară Clujeană) 2007.
- NEAMȚU G., CORDOȘ N., *Politica guvernelor maghiare de deznaționalizare a românilor din Transilvania în perioada 1867-1918*, in: *Acta Musei Apulensis (Apulum) nr. XXVII-XXX* (Alba Iulia 1990-1993).
- OROS Ioan, *O posibilă contribuție la bibliografia românească modernă – ACATHISTIERUL de la Blaj (1861)*, exemplarul de la Zalău, *Acta Musei Apulensis (Apulum) nr. XXXVIII/2*, (Alba Iulia 2001).
- PETROV Tamara, *Episod nefericit în istoria bibliotecii și arhivei Episcopiei Greco-Catolice a Lugojului (1949-1953)*, in: Tamara Petrov, Viorel-D. Cherciu (coord.), *Biserica și societate în Banat*, Timișoara (Editura Învierea) 2005.
- SIMA Ana Victoria, *Români din Banat în viziunea Nunților Apostolici vienezi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, in: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLIX*, 1 (Cluj-Napoca 2004), pp. 55-66.
- STANCIU Laura, *Între răsărit și apus – Secvențe din istoria bisericii românilor ardeleni*, Cluj-Napoca (Editura Argonaut) 2008.
- SUTTNER Ernst Christoph, *Das wechselvolle Verhältnis zwischen den Kirchen des Ostens und des Westens im Lauf der Kirchengeschichte*, Würzburg (Verlag: Der Christliche Osten) 1996.
- SUTTNER Ernst Christoph, *Warum kam es in der Kirche der Rumänen Siebenbürgens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu zwei Parteien, die sich*

- in der zweiten Jahrhunderthälfte zu zwei Kirchen entwickelten?*, in: *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica* 14/1 (Alba Iulia 2010), pp. 275-285.
- SUTTNER Ernst Christoph, *Das religiöse moment in seiner Bedeutung für Gesellschaft, Nationsbildung und Kultur Südosteuropas*, S. 84; *Kirche und Nationale Identität in Europa zur Zeit der Osmanenherrschaft über Südosteuropa*, S. 97; *Theologische und nicht-theologische Motive für die Unionen von Marča, von Užgorod und von Siebenbürgen*, S. 116; *Religiöse und ethnische "Minoritäten" in der Donaumonarchie an der Wende zum 20. Jahrhundert*, S. 301; *Die Sznoden von Zamošč (1720) und Wien (1773) als prägende Ereignisse für die Unierten Polens und der Donaumonarchie*, S. 317; *Kardinal Julius Hosu. Eine aufrechte Gestalt in den Stürmen der Zeit*, S. 382; *Aus der Wiedergewährung von Religionsfreiheit für die mit Rom unierten Kirchen der Ukraine und Siebenbürgens erwachsene Schwierigkeiten*, S. 510, in: *Kirche und Nationen: Beiträge zur Frage nach dem Verhältnis der Kirche zu den Völkern und der Völker zur Religion*, Würzburg (Augustinus-Verlag) 1997.
 - TUFAN STAN Constantin, *Societatea corală Lira din Lugoj*, Timișoara (Editura Marineasa) 2005.
 - VASILE Cristian, *Istoria Bisericii Greco-Catolice sub regimul comunist 1945-1989. Documente și mărturii*, Iași (Editura Polirom) 2003.
 - WALLNER BĂRBULESCU Luminița, *Structura Episcopiei Unite a Lugojului în perioada episcopului Mihaly de Apșa*, in: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia* XLIII, 1-2 (Cluj-Napoca 1998).
 - WALLNER BĂRBULESCU Luminița, *Biserica Greco-Catolică din Banat – începuturile*. in: Petrov, Tamara.; Cherciu, Viorel-D. (coord.), *Biserică și societate în Banat*, Timișoara Editura Învierea) 2005.
 - WALLNER BĂRBULESCU Luminița, *Considerații privind formarea intelectuală a preoșimii greco-catolice din Dieceza lugojului în perioada Episcopului Victor Mihályi de Apșa*, in: *Analele Banatului*, S. N. Arheologie-Istorie XIV/2 (2006).
 - (ohne Angabe des Autors), *Neue Schritte? Die Metropoliten Antonie Plămădeală für die Orthodoxen Rumänen und Lucian Mureșan für die Unierten Rumänen bei dem von „Pro Oriente“ organisierten Symposium in Wien am 29. Mai 1996, mit Stellungnahme von Dr. Ioan Marin Malinas und Msgr. Octavian Bârlea*, in: *Perspective* XIX, Nr. 71-72 (München 1996).
 - (ohne Angabe des Autors), *Corul Vicariatului Greco-Catolic (Kolping) din Timișoara la aniversarea a zece ani de activitate 1993-2003*, Timișoara (Centrul de Cultură și Artă al Județului Timiș) 2003.

Das Projekt „Erfassung deutschsprachiger Gesangbücher in Siebenbürgen“¹, seine spezifischen Ergebnisse und übertragbaren Befunde zum Bezug von Gesangbuch und Lebenswelt

Das Projekt, über das hier berichtet wird, befasst sich mit dem Gebiet in Rumänien, in dem es seit über 800 Jahren deutschsprachige Besiedlung gibt, mit Siebenbürgen.

Dort hatte die im 12. und 13. Jahrhundert ins Land gerufene deutschsprachige Bevölkerung viele Jahrhunderte gewisse Selbstverwaltungsrechte. Seit der es gedruckte deutschsprachige Gesangbücher in Siebenbürgen gibt, bestanden unterschiedliche politische Großkonstellationen und Zugehörigkeiten der von verschiedenen Nationalitäten bewohnten Region.²

Mitte des 16. Jahrhunderts, als die Siebenbürger Sachsen sich der Wittenberger Reformation anschlossen, war Siebenbürgen ein Teil des nicht-habsburgischen Ungarns und später als Fürstentum osmanischer Vasallenstaat, in dem häufig kleinräumige bewaffnete Einfälle stattfanden. Um die Wende zum 18. Jahrhundert verfestigte sich die habsburgische Herrschaft. Es bestand trotz obrigkeitlicher Förderung des römischen Katholizismus weiterhin, schon vor den Josephinischen Reformen, Toleranz für die siebenbürgischen Protestanten. Neben den Lutheranern gab es in Siebenbürgen Reformierte, v.a. Ungarn, und Unitarier. Die formalen Sonderrechte der Siebenbürger Sachsen gingen mit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867, bei dem Siebenbürgen zum ungarischen Teil der Doppelmonarchie gehörte, verloren. Kulturell bestand trotz der

¹ Für den Druck überarbeiteter Vortrag bei der Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (Timișoara 24.-29. Juli 2011). Zugrunde lag auch das deutsche Manuskript von Elisabeth FILLMANN, *Proiectul pentru înregistrarea cârților de cântece bisericesti din Transilvania*, in: *Revista Română de Conservare și Restaurare a Cărții* (Hrsg.: Mariana-Lucia Nesfântu). Geplant für Heft 2011, das bisher nicht erscheinen konnte.

² Eine umfangreichere, hier mit herangezogene Übersicht: <http://de.wikipedia.org/wiki/Siebenbürgen>, Aufruf 09.01.2012.

Magyarisierungsmaßnahmen weiter eine starke Eigenständigkeit. Nach dem ersten Weltkrieg wurde Siebenbürgen Teil des Großrumänischen Staates. Seit weit mehr als hundert Jahren war auch die Bevölkerungsmehrheit der Gesamtregion rumänisch, bei Fortbestehen von Gemeinden mit eindeutig deutscher, ungarischer oder Szeklerprägung. Nach dem zweiten Weltkrieg, in dem in Rumänien nach der Exilierung des Königs ein faschistisches Regime herrschte, wurde Siebenbürgen ein Teil der Volks- bzw. sozialistischen Republik. Viele Menschen aus der deutschen Bevölkerung Rumäniens wurden für mehrere Jahre in die Sowjetunion deportiert. Nach der Revolution 1989 wurde die schon zuvor begonnene Auswanderung der deutschsprachigen Familien in die Bundesrepublik so stark, dass inzwischen weniger als ein Prozent der rund 7 Millionen Einwohner Siebenbürgens deutschsprachig sind. Diese Gruppe besteht ihrerseits nur zu einem knappen Viertel aus „indigenen“ Siebenbürger Sachsen, (ehemals mehr als eine halbe Million). Die Evangelische Kirche A.B. in Rumänien hat heute in 250 Ortschaften (nicht nur in Siebenbürgen) 13.400 Mitglieder³, darunter inzwischen auch solche, deren Muttersprache nicht Deutsch ist. In Rumänien sind auch viele neoprotestantische Gemeinden entstanden. Die Bevölkerungsmehrheit ist rumänisch-orthodox; neben den bereits erwähnten Konfessionen gibt es griechisch-katholische Christinnen und Christen.

Die Erfassung der deutschsprachigen gedruckten Gesangbücher in Siebenbürgen war Ziel eines Projektes in zwei Phasen von 2008 bis 2010, das aus Mitteln des sogenannten Kulturstaatsministers der Bundesrepublik Deutschland⁴ finanziert wurde. Organisatorisch und vom Erfassungsverfahren her ist es eine Fortführung der Gesangbuchbibliographie des Interdisziplinären Arbeitskreises Gesangbuchforschung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.⁵

Im Rahmen der Gesangbuchbibliographie und der Projektvorbereitung waren schon Vorarbeiten in Mainz - wie Auswertung von Veröffentlichungen zur siebenbürgischen Gesangbuchgeschichte und Einspeisen von Titeln aus Online-Katalogen - geleistet worden. Die Aufnahme der Bestände des Siebenbürgen-Instituts in Gundelsheim wurde während des Projektes vervollständigt. Vor allem aber wurden im Projekt in Siebenbürgen große Teile von Gesangbuchbeständen in verschiedenen Archiven und Bibliotheken bei insgesamt fünf zweiwöchigen Aufenthalten bearbeitet. Bei der ersten Reise wurde die Berichterstatteerin begleitet von der Gesangbuchbibliographin Heike Wennemuth, bei den drei letzten stand ihr eine wichtige Unterstützung durch eine rumänische Assistentin ungarischer Muttersprache mit hervorragenden Deutschkenntnissen, Anna Berecki,

³ <http://www.evang.ro/lk/struktur/>. 30.12.2011.

⁴ Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien.

⁵ s. <http://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/104.php>

zur Verfügung. (Alle drei Sprachen wurden gebraucht.) In Mainz arbeitete zusätzlich die kompetente studentische Hilfskraft Gabi Dolič.

Folgende (nach dem Alphabet der rumänischen Ortsnamen aufgeführte) Bibliotheken und Archive wurden während des Projektes aufgesucht:

Alba Iulia (Karlsburg, Weißenburg):

- Batthyaneum und
- Bibliothek des röm.-kath. Priesterseminars (ungarisch)

Braşov (Kronstadt):

- Archiv der Honterusgemeinde (AHG) – also der Schwarzen Kirche,
 - Nationalarchiv,
 - Biblioteca Judeteana (aus den dortigen Beständen wurden nur die entsprechenden Fundortnachweise hinzugefügt) und
 - Kreismuseum (dort dankt Projekt für die Hilfe von Herrn G. Nussbacher, Nestor der siebenbürgischen Buchgeschichte).

Cluj Napoca (Klausenburg):

- Akademiebibliothek,
- Biblioteca Judeteana,
- UB.⁶

Sibiu (Hermannstadt):

- Biblioteca Brukenthal,
- Biblioteca Judeteana Astra,
- Nationalarchiv und
- Zentralarchiv der Evangelischen Kirche A.B. in Rumänien in der Casa Teutsch (ZAEKR; im Teutschhaus lag ein Schwerpunkt der Arbeiten.)

Tîrgu Mureş (Neumarkt):

- Teleki-Bolyai-Bibliothek (Fotografien der Titelblätter wurden eingearbeitet.)

Die besuchten Bibliotheken und Archive waren sehr entgegenkommend und boten gute Arbeitsbedingungen für die Mitarbeiterinnen des Projektes.

Im Blick standen stets alle vorhandenen deutschsprachigen Gesangbücher, nicht nur die in Siebenbürgen erschienenen. Aus der Betrachtung der Provenienz „binnen“ deutscher Gesangbücher in rumänischen Archiven lassen sich auch gesangbuchgeschichtliche Rückschlüsse ziehen.

Insgesamt sind nun rund 500 Datensätze von Gesangbüchern aus und in Siebenbürgen in der Datenbank Gesangbuchbibliographie enthalten.

⁶ In Cluj Napoca, das am Ende der Projektlaufzeit bereist wurde, wurden lediglich die Titelblätter und der Umfang der Gesangbücher erfasst. (Viele der dortigen Gesangbücher waren bereits an anderen Fundorten nachgewiesen und autopsiert.)

Ein Überblick über die Gesangbuchgeschichte in Siebenbürgen mit der Berücksichtigung der neu gewonnenen Erkenntnisse ist für eine mögliche weitere Projektphase geplant. Für die Frühzeit der siebenbürgischen Gesangbücher liefert die Arbeit von Tamás Szöcs wichtige Ergebnisse.⁷

Absicht dieses Beitrages ist es, etwas von interessanten einzelnen Ergebnissen des Projektes zu berichten: Gemessen daran, wie lückenhaft das Massenprodukt Gesangbuch im Allgemeinen in Bibliotheken gesammelt ist, ist die siebenbürgische Gesangbuchproduktion vergleichsweise breit auf uns gekommen, wenn man alle Sammlungen zusammennimmt. Allerdings ist nicht mehr alles vorhanden: Einzelne Titel oder Auflagen bleiben auch nach dem Projekt ohne Exemplarnachweis.⁸ Manches ist durch Bestandsverlagerungen aus kirchlichen Einrichtungen in staatliche oder durch missachtenden Umgang mit Bibliotheks- oder Archivgut erst im 20. Jahrhundert verloren gegangen. Z.B. war die Bibliothek des Evangelischen Gymnasiums in Kronstadt nach dem 2. Weltkrieg zu großen Teilen verwüstet und zerstreut worden; vieles gelangte in das Braşover Staatsarchiv, aber es gibt auch Totalverluste, wie ein Gesangbüchlein von 1625.⁹

Die Verzeichnung und Erschließung der Bestände in Siebenbürgen weisen bisher häufig große Mängel auf. Das Mainzer Projekt hat hier hoffentlich einen Beitrag zur Abhilfe leisten können. Da aber die Gesangbücher so gut wie nie systematisch aufgestellt sind, ist allerdings mit Sicherheit davon auszugehen, dass auch bei Magazinrecherchen in einigen der bereisten Bibliotheken und Archive nicht alle unkatalogisiert vorhandenen Gesangbücher aufgefunden und autopsiert werden konnten. Die problematischen Raumverhältnisse in

⁷ Tamás SZÖCS, *Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand. Das Kronstädter Kantional I.F. 78 aus dem 17. Jahrhundert*, (Studia Transsylvanica. Hrsg. im Auftrag des Arbeitskreises für siebenbürgische Landeskunde von Harald Roth und Ulrich A. Wien. 38), Köln–Weimar–Wien 2009. Dort auch Beschreibungen der älteren unten aufgeführten Gesangbücher und die Literatur dazu.

⁸ Das gilt vor allem für eine Reihe von Bistritzer Gesangbüchern. Hier sind noch spezielle Nachforschungen nötig. Es fehlen aber auch noch Fundortnachweise für: *Evangelia melodica* (...), Kronstadt 1717, von Seuler, ebenso die 2. Aufl. Kronstadt 1718; *Christlich Kirchen-Handbuch*, 3. Aufl. Braşov 1687, von Stephan Schelcker; [Gesangbuch „Geistliche Lieder und Psalmen“] Kronstadt 1588. Eintrag in die Datenbank nach Gedeon BORSA (Hrsg.), *Alte siebenbürgische Drucke (16. Jahrhundert)*, (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens 21), Köln–Weimar–Wien 1996, S. 317 Nr. 312.

⁹ *Christliche Gebethlein auff alle Tage in der Woche morgens und abends zu sprechen. Sampt etlichen schönen Liedern*. Kronstadt 1625. [Wolfgang] (vgl. *Régi Magyarországi Nyomtatványok/Res litteraria Hungariae vetus operum impressorum/* 1 - 3; 1473-1655, Budapest 1971-2000: [1.] Gedeon BORSA u.a.: 1473-1600; 1971; [2.] Gedeon BORSA u.a. 1601-1635; 1983. [3.] János, HELTAI u.a.: 1636-1655; 2000, RMNy Nr. 1322, und Julius GROSS, *Kronstädter Drucke 1535-1886. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Kronstadts*, Kronstadt 1886, Nr. 196), das für die Bibliothek des Ev. Gymn. in Braşov verzeichnet war. Vgl. a. Thomas ŞINDILARIU, *Kriegsverluste, Wiederaufbau und Enteignung. Zur Archivgeschichte der Honterusgemeinde in Kronstadt ab 1944*, in: Zeitschrift für siebenbürgischen Landeskunde 28 (2005), Heft 1, S. 40 ff.

den Magazinen führten auch dazu, dass gelegentlich Exemplare, die vor wenigen Jahren bibliographisch erfasst und belegt sind,¹⁰ vom Personal nicht gefunden werden konnten.

Im Batthyaneum in Karlsburg, eine Bibliothek wie im Dornröschenschlaf, wo die Bücher z.T. noch heute im Galerielesesaal mit Prospektmalereien von dem Bücherfischzug des bibliophilen Bischofs Batthyani verwahrt werden – leider aber keineswegs unter konservatorisch wünschenswerten Bedingungen –, haben die Projektmitarbeiterinnen teilweise versucht, mit alten Bandkatalogen nach Gesangbuchexemplaren zu fahnden. Im Brukenthalmuseum sind die Gesangbücher in Zettelkästen ohne Fixierung der Karteikarten verzeichnet; das hat zur Folge, dass im Laufe früherer Benutzung Zettel an die falsche Stelle geraten sind und damit durch die Suchraster der systematischen und alphabetischen Recherche fallen.

Nichtsdestotrotz liegen in den siebenbürgischen Archiven und Bibliotheken Cimelien der internen Gesangbuchgeschichte.

Das Archiv der Honterus-Gemeinde bei der Schwarzen Kirche in Braşov bewahrt mit einem kleinen geprägten Lederband das älteste siebenbürgische Gesangbuch, gleichzeitig der älteste deutschsprachige Druck Siebenbürgens, *Geistliche | LIEDER DVRCH H. | Andream Moldner | gemacht.*, Kronstadt 1543.

Moldner war Pfarrer in Kronstadt, auf den 12 Blättern des Büchleins stehen 6 Lieder und 2 Bibelgeschichten in Versform. Dieser Druck ist gut erhalten.

Das erste größere und ebenso wichtige siebenbürgische Gesangbuch, *Geistliche Lieder und Psalmen*,

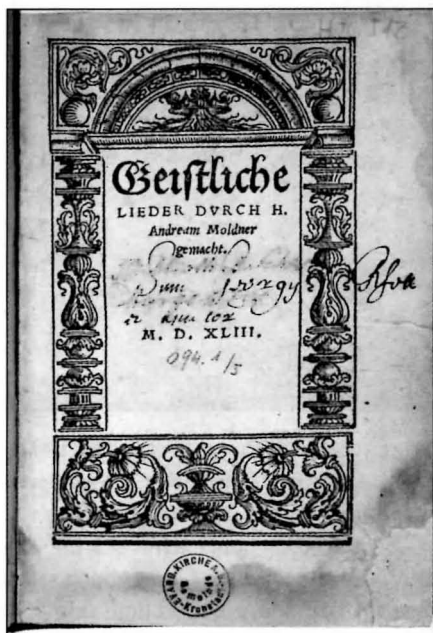


Abbildung 1. Titelblatt: *Geistliche Lieder durch H. Andream Moldner gemacht*, Kronstadt 1543(Kronstadt AHG Bibliothek HB 512)

¹⁰ Z.B. war das Fragment eines sonst nicht nachweisbaren Gesangbuches *Auserlesene | Geistliche | Lieder vnd Psal=|meen [!] / so in der Christlichen | Kirchen am gebrauchlichsten | gesungen werden. | Von S. | D. Martin Luthero/vnd andern | frommen Christen. | V | Hermannstadt/ Gedruckt | durch Marcum Pistorium. | ANNO 1631.* zumindest während der Projektlaufzeit, vor dem Ende bestimmter Magazinarbeiten, in Sibiu im Nataionalarchiv nicht auffindbar.

Kronstadt, bei Valentin Wagner [1556]¹¹ wird im Zentralarchiv der Evangelischer Kirche Augsburgischen Bekenntnisses in Rumänien im Casa Teutsch, Sibiu verwahrt.

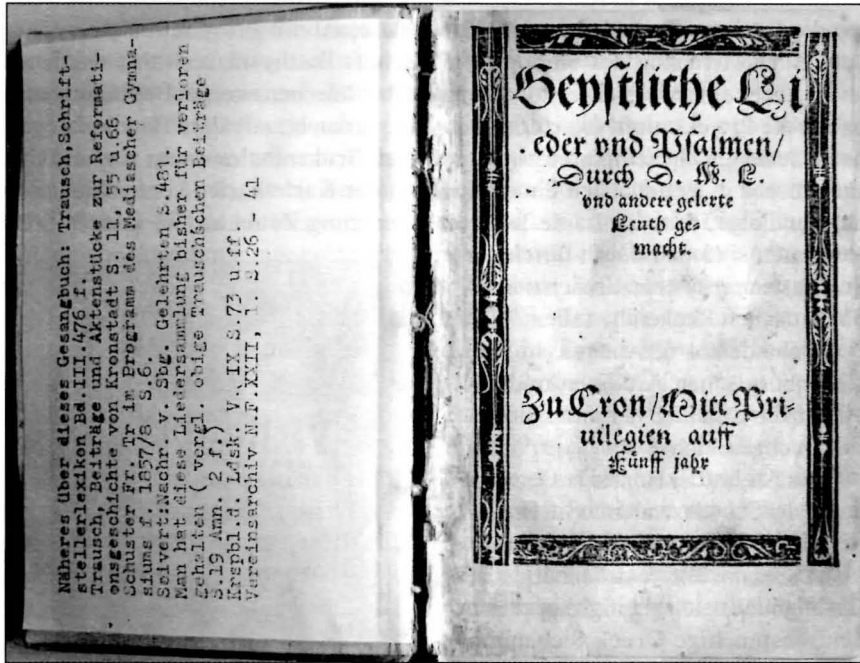


Abbildung 2. Titelblatt: *Geistliche Lieder und Psalmen*, Kronstadt 1556.¹² (Hermannstadt ZAEKR 396 = 612-1,23).

Dieses Gesangbuch lehnt sich eng an das Baptsche Gesangbuch, Leipzig 1545 an.¹³ Vom Baptschen Gesangbuch selbst sind in der Brukenthal-Bibliothek Auf lagen vorhanden, eine aus dem Jahr 1548.¹⁴

Es ist unvollständig wie die andernorts überlieferten Exemplare dieser Auflage.

¹¹ Datierung nach Borsa 1996 (vgl. Anm. 8), Nr. 91.

¹² Dazu außer Szöcs Karl REINERTH, *Das älteste siebenbürgisch-deutsche evangelische Gesangbuch*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 17 (1972), S. 221-235. Siehe auch: Karl REINERTH, *Nochmals: Das älteste siebenbürgisch-deutsche evangelische Gesangbuch*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 20 (1976), S. 172-176.

¹³ *Geystliche Lieder mit einer newen vorrhede D. Mart. Luth.*

¹⁴ Signatur Brukenthal VI 1680.



Abbildung 3. Exemplar des *Bapstschen Gesangbuchs* von 1648 in der Brukenthal-Bibliothek in Hermannstadt. (Hermannstadt Brukenthal VI 1680)

Einen prächtigen Einband hat ein Exemplar der Auflage von 1561, ebenfalls in der Bibliotheca Brukenthal. Es ist ein Ledereinband mit Gold- und Blindprägung, auf dem Luther und Melanchthon zu sehen sind, mit dem Supralibros 1562.¹⁵ Der Goldschnitt ist gepunzt. Das Titelblatt fehlt auch hier. Es hat einen ungarischen und einen deutschen handschriftlichen Eintrag, deren Bedeutung noch genauer zu untersuchen ist. Sie enthalten Rezeptionszeugnisse und möglicherweise biografische Angaben oder einen Analyseversuch des Buches.

(Zu lebensgeschichtlichen und rezeptionsbezeugenden Einträgen wird unten Weiteres ausgeführt.)

Neben dem Bapst sind auch andere bedeutende Stücke der Gesangbuchgeschichte aus dem Kerngebiet des deutschsprachigen Raumes in Siebenbürgen vorhanden. Einige der Bibliotheken bieten fast eine repräsentative Überlieferung. In manchen der Sammlungen kann man sogar eine planmäßige Erwerbung vermu-

¹⁵ Signatur Brukenthal VI 184a; der Einband lässt sich im Schwarzweißdruck schlecht reproduzieren.

ten. So vielleicht bei dem Gesangbuch der böhmischen Brüder in der Ausgabe Nürnberg 1611 (gedruckt bei Paul Kauffmann) in der vom bibliophilen Bischof Batthyany initiierten Sammlung.¹⁶

Unten auf dem Titelblatt steht eine handschriftliche Besitzernotiz über eine Station des beruflichen Werdegangs als Drucker-Buchhändler: „Anno MXC-XI am dritten | Pfingstfeyrtage, kam ich

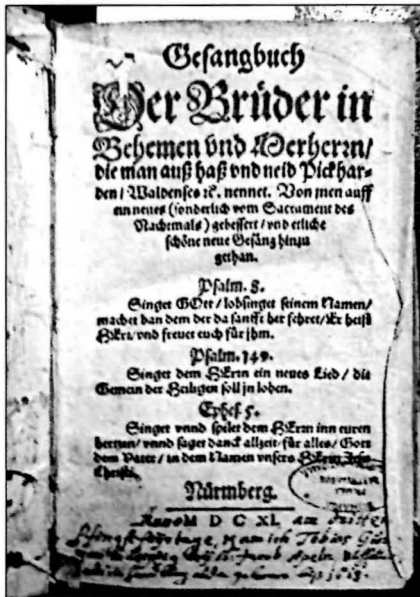


Abbildung 5. Titelblatt: *Gesangbuch der Brüder in Behemen* (...), Nürnberg 1611. (Alba Iulia Batthyaneum R 3 VII 5)

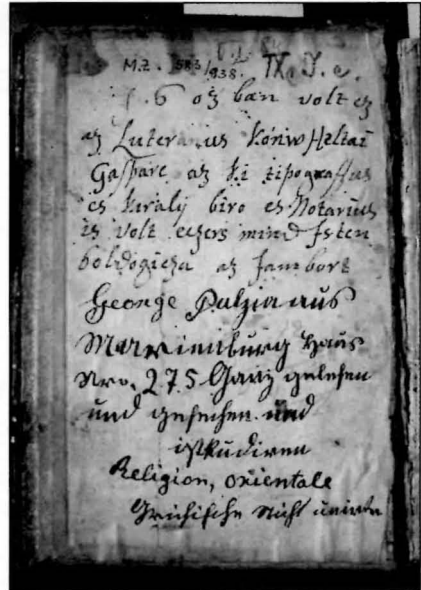


Abbildung 4. Das *Bapstsche Gesangbuch* von 1561 in der Brukenenthal-Bibliothek in Hermannstadt. (Hermannstadt Brukenenthal VI 184)

Tobias Giorder=|man in Leipzig bey H: Jacob Apeln, Buchhändlern | Gabr. [?] in Handlung alda gelassen[?] biß 1618.¹⁶

Auch mit den drei Bänden des römisch-katholischen Mastiauxschen Aufklärungsgesangbuches 1810/1811 (München)¹⁷ wurde wohl der Bestand mit Bedacht vermehrt.

Das umstrittene Aufklärungsgesangbuch des Berliner Verlegers Mylius

¹⁶ *Gesangbuch Der Brüder in Behemen vnd Merherrn/ die man auß haß vnd neid Pickharden / Waldenses &c. nennet. Von jnen auff ein neues (sonderlich vom Sacrament des Nachtmals) gebessert/ vnd etliche schöne neue Gesäng hinzu gethan*Nürnberg. M D C X I. Signatur Karlsburg Batthyaneum R3 VII.-5.

¹⁷ *Katholisches Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen.* Urheber ist Kaspar Anton v. Mastiaux. Signaturen Batthyaneum Z XI 1 - Inv3529, Z XI 2 - Inv3530, Z XI 3 - Inv3531.

Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königlich Preußischen Landen von 1781 (Bearbeiter war Samuel Diterich) findet sich ebenfalls in den Sammlungen von siebenbürgischen Aufklärern, in Brukenthals Bibliothek in Sibiu¹⁸ und in der Teleki-Bolyai Bibliothek in Tirgu Mures,¹⁹ dort in einem sorgfältigen Einband mit Wappen-Exlibris des Grafen auf dem Vorsatzpapier.

Im evangelischen Siebenbürgen selbst gab es als ersten Vertreter der aufklärerischen Entwicklung einen Auswahlband aus deutschen Gesangbüchern²⁰

Und dann das Gesangbuch von 1792 „Christliches Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch der Evangelischen Gemeinden in Siebenbürgen“, meist in Sibiu, aber auch in Bistritz erschienen und in zahlreichen Auflagen über 100 Jahre im Gebrauch. Es gibt Rezeptionszeugnisse von den Pfarrern Weiss und Galter auch noch 200 Jahre später.²¹ In der Abbildung sieht man ein Exemplar aus der Casa Teutsch (Zentralarchiv).²²



Abbildung 6. Titelblatt der Liedersammlung: *Neue Lieder über die Hauptgegenstände der Religion und Sittenlehre Jesu*, Hermannstadt 1787. (Hermannstadt Brukenthal TR XVIII 482)

¹⁸ Signatur Biblioteca Brukenthal V I 12553, vermutlich noch in weiteren bisher nicht geprüften Exemplaren.

¹⁹ Signatur Teleki-Bolyai TO-50. Im dortigen Bestand gibt es eine kleine Kollektion, die für die Gesangbuchbibliographie außer Betracht bleiben musste, die aber sehr interessante kleine Drucke von Liedprogrammen spezieller Feiern enthält, darunter solche, die mit der österreich-ungarischen Tolerierung der Protestanten zusammenhängen.

²⁰ Neue Lieder über die Hauptgegenstände der Religion und Sittenlehre Jesu. Aus dem Wiener - Berliner und Göttinger Evangelischen Gesangbuch. Herrmanstadt: Martin Hochmeister 1787, Signaturen Hermannstadt BrukM Tr XVIII 482 und Hermannstadt Brukenthal-Bibl. Tr. XVIII/481. Mit anderer Reihenfolge der Ortsnamen: Aus dem Berliner, Wiener, und Göttinger Evangelischen Gesangbuch. bei Petrus Barth, ebenfalls Herrmanstadt 1787, Signatur Hermannstadt SA B I 8425.

²¹ Christian WEISS, *Gesangbuch – Gabe und Aufgabe. Zum Beispiel: Das Hermannstädter Gesangbuch von 1792*, in: Christoph Klein und Hermann Pitters (Hg.), *Ordnung und Verantwortung*. FS. zum 80. Geburtstag von Bischof D. Albert Klein, (Beihefte der „Kirchlichen Blätter“), Sibiu – Hermannstadt 1996, S. 126-161, S. 126. Heinz GALTER, *Das erste landeskirchliche Gesangbuch unserer Kirche und seine Auflagen*, in: Christoph Klein und Hermann Pitters (Hg.), *Ordnung und Verantwortung*. FS. zum 80. Geburtstag von Bischof D. Albert Klein, (Beihefte der „Kirchlichen Blätter“), Sibiu – Hermannstadt 1996, S. 162-177, S. 163.

²² Signatur ZAEKR 612-22.

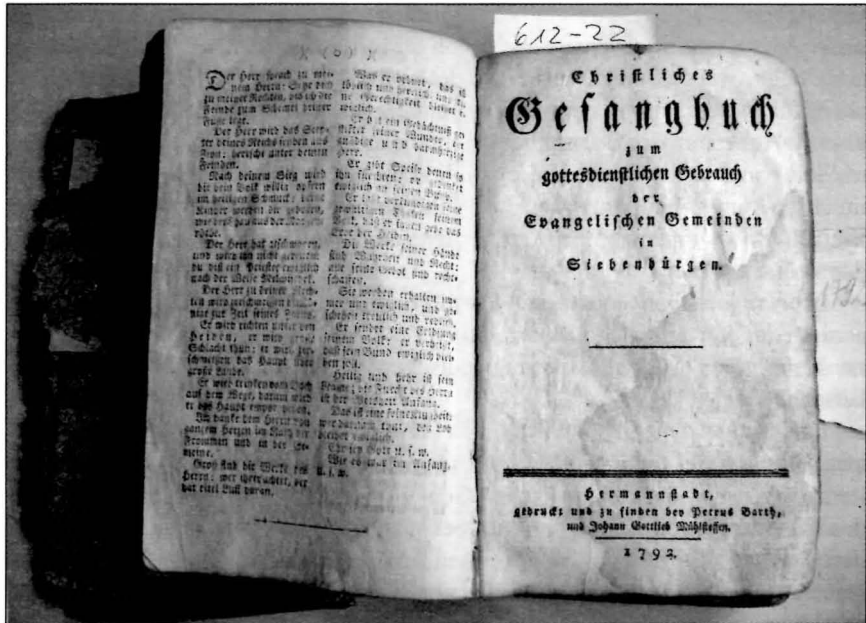


Abbildung 7. Titelblatt: *Christliches Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch der Evangelischen Gemeinden in Siebenbürgen*, Hermannstadt 1792.

(Hermannstadt ZAEKR 612-22)

Das Kronstädter Gegenstück aus der Aufklärungszeit weist im Titel auf seine geistesgeschichtliche Zugehörigkeit. *Sammlung geistlicher Lieder zum Gebrauche bei den öffentlichen und häuslichen Gottesverehrungen der Christen*. (Auflagen ab 1805 in der Datenbank.)

Das Exemplar der Auflage von 1845 im Archiv der Honterusgemeinde hat einen amüsanten Eintrag von 1890(!), aus dem hervorgeht, dass das Buch vom Besitzer nicht zu Hause benutzt wurde, sondern für den Gottesdienst in der Kirche verblieb:

„Ich bitte dieses Gesangbuch auf diesem Platze liegen zu lassen bis ich es selbst wieder wegnehme“. Unter den Namenszug hat wohl als Streich jemand eine Karikatur und die uncharmante Bezeichnung „großes Schaf“ gesetzt.²³

Noch einmal zurück zu den „binnen“-deutschen Gesangbüchern in Siebenbürgen:

²³ Kronstadt AHG Bibliothek, Signatur HB 215 (alt: 284.1-121).

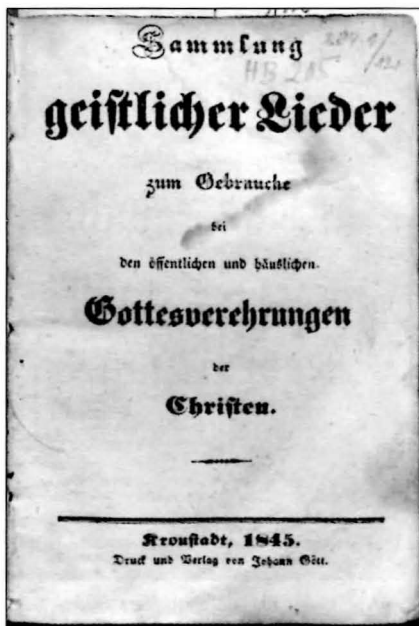


Abbildung 8. Titelblatt: *Sammlung geistlicher Lieder* (...), Kronstadt 1845. (Kronstadt AHG Bibliothek HB 215 /284.1-121/)

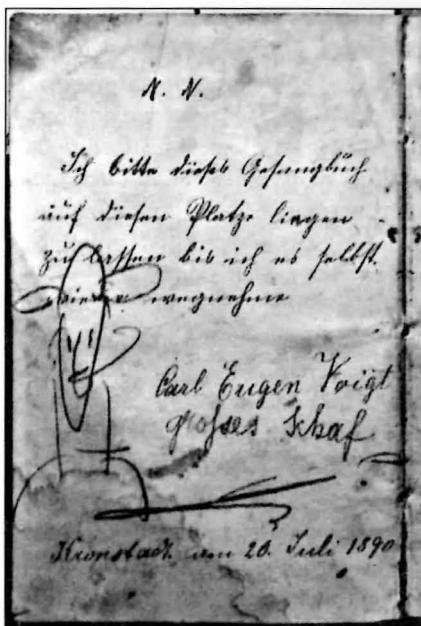


Abbildung 9. Handschriftlicher Eintrag von 1890 in: *Sammlung geistlicher Lieder* (...), Kronstadt 1845. (Kronstadt AHG Bibliothek HB 215 /284.1-121/)

Der schon vor den aufklärerischen Gesangbüchern und auch mit ihnen parallel gebrauchte Porst ist ebenfalls vorhanden.²⁴

(Das Berliner Reformgesangbuch, das zwischen Aufklärung und nachfolgender Restauration steht und wesentlich von Friedrich Schleiermacher geprägt wurde, ist bisher allerdings in siebenbürgischen Bibliotheken vom Projekt Gesangbuchbibliographie nicht verzeichnet.)

Vermutlich ist es kein Zufall, dass das in Nürnberg erschienene Gesangbuch *Kern Geistlicher lieblicher Lieder, Dem HErrn mit Hertz und Mund zu singen, Oder Neu-auserlesenes Gesang-Buch/ In welchem Tausend derer be-*

²⁴ Das vom preußischen Konsistorialrat Johann Porst zusammengestellte Gesangbuch *Geistliche und Liebliche Lieder, Welche Der Geist des Glaubens durch Doct. Martin Luthern, Johann Hermann, Paul Gerhard, und andere seine Werckzeuge, in den vorigen und jetzigen Zeiten gedichtet ...*, ist in der Auflage von 1761 im Zentralarchiv der Ev. Kirche A.B. in Rumänien in Sibiu vorhanden (Signatur ZAEKR: K 214). Der Eintrag in der Datenbank vermerkt für das angehängte Gebetbuch das Fehlen der Seitenzahlen mit der Bemerkung: „Mäusefraß“.

sten alten und neuen Kirchen-Lieder, deren die meisten nach be=kannten Melodien können gesungen werden, enthalten sind; 1731, zweimal in Siebenbürgen vorliegt,²⁵ geht es doch programmatisch darauf aus, den Liedern verbreitete Melodien zuzuweisen. Ein Gesangbuch mit nur wenigen unbekanntem Melodien anzuschaffen würde zu einem vorstellbaren Anliegen passen, wichtige Lieder aus dem sprachlichen und kulturellen Kernraum, dem man sich verbunden fühlt, auch in das extern liegende Gebiet zu transferieren.

Auch das pietistische *Geistreiche Gesangbuch* von Freylinghausen ist in Siebenbürgen präsent,²⁶ unter anderem in einer noch nicht bestimmten Auflage im Nationalarchiv Braşov.²⁷ Dass es sich bei dem dortigen titelblattlosen Druck um dieses Gesangbuch handelt, wurde durch das Bibliographieprojekt

ermittelt. Dem Exemplar beigegeben ist ein Melodienbuch,²⁸ das sonst nur noch in der Landesbibliothek Coburg vorhanden ist.²⁹

Schon im Titel zeigt das *Geistreiche Kronstädtische Gesang-Buch, In sich haltend den Kern Alter und Neuer Lieder an der Zahl 807* von 1751³⁰ seine Verwandtschaft mit Freylinghausen.



Abbildung 10. Titelblatt: *Kern Geistlicher lieblicher Lieder* (...), Nürnberg 1731. (Kronstadt SA I 17633)

²⁵ In Alba Iulia im Batthyaneum, Signatur U3 V9, und in Braşov im Nationalarchiv, Signatur I 17633 (Vorbesitzer lt. Eintrag: Bibl. Gymn. Coron. [=Ev. Gymnasium in Kronstadt]).

²⁶ Halle 1721 in Alba Iulia Batthyaneum, Signatur F VII-3 Inv.603; in der 15. Auflage Halle 1727 in der Biblioteca Brukenthal (Hermannstadt), Signatur BrukM V I 11767.

²⁷ Nationalarchiv Braşov Signatur I 9659.

²⁸ *Einige / Theils neue / theils nicht überall bekante Melodeyen.*

²⁹ Signatur Ta 1544:1. Das Exemplar der Staatsbibliothek in Berlin ist verloren, DKL RISM 1710-02.

³⁰ *Geistreiches, | Cronstädtisches | Gesang=Buch, | In sich haltend | Den Kern Alter und Neuer Lieder, | an der Zahl 807. | Wie auch | Besondere Lieder, | Auf alle Sonn- und Feyer=Tage | Ein | Gebet= und Com[m]union=Buch: | Die | Evangelia und Episteln, | nebst der | Paßions=Historie. | Zur Ehre GOTTes und Erweckung der | Andacht, mit Fleiß ausgefertigt und | mit nützlichen Registern, versehen. | Z | CRONSTADT. | In der Seulerischen Buchdruckerey: gedruckt, | von Martino Fernolend. 1751.*

Abbildung 11. Das Geistreiche Gesangbuch von Freylinghausen mit beigegebundenem Melodien- teil. (Kronstadt SA I 9659)



Abbildung 12. Titelblatt: Geistreiches Kronstädtisches Gesang-Buch (...) von 1751. (Kronstadt AHG Bibliothek HB 457 (094.1-59)

Nicht alle wichtigen weiteren Titel aus der siebenbürgischen **Eigenproduktion** können hier besprochen werden. Eine Besonderheit jedoch darf nicht unerwähnt bleiben, das unitarische Gesangbuch von Radecius aus Klausenburg.

Da beide erhaltenen Drucke³¹ titelblattlos sind, wird es nach dem beigebundenen Katechismus auf 1620 datiert. Deutschsprachige unitarische Gesangbücher sind eine große Rarität.

Wichtig ist auch das Kronstädter *Christlich Kirchen-Hand-Buch* von Schelcker, 1676/77.³² Dem Exemplar des ZAEKR in Sibiu konnte durch die Datenbank Gesangbuchbibliographie ein an anderer Stelle im Hause gelagertes Fragment zugewiesen werden.

Durch Zusammenführen des Fragmentes mit dem Hauptteil des Buches zeigte sich auch die Identität des Exemplares mit dem in älterer Sekundärliteratur beschriebenen Druck,³³ was zwischenzeitlich fraglich war.

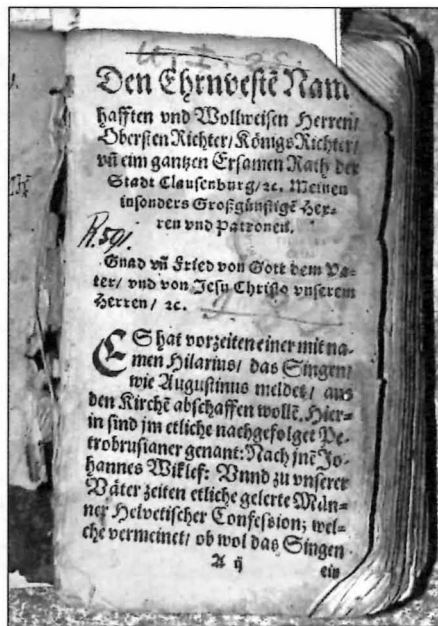


Abbildung 13. Innenseite des unitarischen Gesangbuchs von Radecius aus Klausenburg, ca. 1620. (Cluj Napoca Akademie-Bibliothek B.M.V. u. 374a)

³¹ Cluj Napoca Akademie-Bibliothek, Signatur B.M.V. u. 374a (davon die Abbildung); Sibiu Biblioteca Brukenthal Tr XVII 41-42. Der Titel wird als „[Geistliche Gesänge] oder [Gesangbüchlein]“ angesetzt.

³² Ein Christlich | Kirchen=|Hand=Buch/ | Darinnen enthalten/ | und in gewisser Ordnung | zu befinden: | All/ die in Christlicher Versam[m]lung zu Kron=Stadt/ üblichen | Deutschen und Lateinischen | Gesänge/ | Wie auch: | Vielerhand auserlesene | Dancksagungen | und | Gebethe. | Zusammengetragen und ver=fertiget/ von | STEPHANO SCHELCKERO, | p. t. Cantore ordinario bey der | Pfarr=Kirchen daselbst. | Z | KRON=STADT/ | In der Pfannenschmiedischen Dru=ckerei/ druckts Nicolaus Müller. 1677; [Auf Bl. M 12v: II:] Z | Zweiter Theil/ | Oder: | Gesang=|Buch. | Z [Blatt fehlt in Hermannstadt ZAEKR 612-1,26]; [Auf Bl. A 1r = S. 1:] Folgen: | In ihrer Ordnung/ | Die | Gesänge. | Gedruckt | Zu Kron=Stadt | 1676.

³³ Friedrich Traugott SCHUSTER, *Das deutsche Kirchenlied in Siebenbürgen. Teil 1 und 2*, in: Programm des ev.-Gymnasiums A. C. zu Mediasch, Hermannstadt 1857 und Hermannstadt 1858. In der Zwischenzeit hatte es daran in der Forschung Zweifel gegeben. (Szöcs 2009, s. Anm. 7, S. 15. T. Szöcs lag seinerzeit nur das Exemplar ohne die Seiten aus dem Beginn des Liedteils vor, und er musste den Anfang aus dem Register erschließen. Im Register ist aber ein Fehler, statt des Lutherliedes „Wir gläuben all an einen Gott“ (auf S. 22, Überschrift „Das Patrem Deutsch“) ist im Register der Anfang des Apostolischen Glaubensbekenntnisses als Lied aufgeführt. Ein solches Lied mus-



Abbildung 14. Gesangsteil im Kronstädter *Christlich Kirchen-Hand-Buch* von Schelcker 1676/77. (Hermannstadt ZAEKR 612-I, 26)

Ein anderes Buch, bei dem es Verwirrung in der Forschung gab, ist auch eigentlich eine Auflage des *Kronstädter Manuals* (so wird das *Kirchenhandbuch* auch bezeichnet). Zurückgehend auf die Bibliographie von Szabó, *Régi magyar koenyvtár*, wurde lange in der Literatur ein Gesangbuch Kronstadt 1680 ange-

ste Szöcs nun annehmen, fand es aber in den alten Beschreibungen des Buches, die vom tatsächlich abgedruckten, nicht vom Registereintrag ausgingen, nicht vor.)

nommen.³⁴ Der Ansatz ging aber, so haben Ilona Pavercsik³⁵ und die Verfasserin unabhängig von einander eindeutig bestimmen können, zurück auf einen Lesefehler des Druckvermerks von Teil II im titelblattlosen Exemplar des Kirchenhandbuchs im Nationalarchiv in Braşov,³⁶ in dem die Jahreszahl leicht als „1680“ gelesen werden kann. Der Typenvergleich identifiziert die Zahl jedoch als „1686“.

Als Gebrauchsliteratur haben Gesangbücher vielleicht noch häufiger als andere das Titelblatt verloren, es finden sich viele Fragmente, die auflagen genau zu bestimmen intensive Vergleiche nötig machen würde. Dafür fehlte während des Projektes meist die Zeit.

Auf die schwierige Ausstattungssituation vieler Archive und Bibliotheken war schon hingewiesen. Konservatorisch sind neben der Bindung besonders Feuchtigkeitsschäden ein Problem.

Pionierarbeit gegen die Preisgabe an den Verfall hat man in der Bibliothek des röm.-katholischen Priesterseminars in Alba Iulia gelei-

Regifter.	
Wie schön leuchtet der Morgen.	168
Wie wohl hast du gelabet/	142
Wir danken dir Herr Jesu	24
Wir danken dir Herr Jesu Christi	80
Wir danken dir Herr in gemein	42
Wir danken dir H. J. C. daß du	69
Wir glauben all an einen Gott	94
Wo soll ich stehen hin & weil ich	116
Wo Herr zum Haus nicht gibt	180
Wo Herr der Herr nicht bey	161
Wo der Herr nicht das Haus	229
Wohl dem Menschen der wand.	179
Wohl dem der ohne Wandel/	378
Wohl dem der in Gottes fürchten	180
Wohl dem der den Herrn fürchtet.	290
Σ	
Terzisset eure Herzen/ und nicht	340
Sion die werthe Gottes Stadt.	196
Summa der Lieder 267.	
(O)	
In Verlegung des Authoris, gedruckt zu Kron=Stadt in der Herzoglichen Druckerey/ durch Nicolaum Wöllera/ Anno 1686.	
Tellur Lron: Ire:	

Abbildung 15. Register aus dem *Kronstädter Manual* von 1686. (Kronstadt SA I 680)

³⁴ Béla von PUKÁNSZKY, *Geschichte des deutschen Schrifttums in Ungarn. Bd. I*, Münster 1931, S. 292 aufgrund von Károly SZABÓ, *Régi magyar koenyvtár I-II (1473-1711)*, Budapest 1879-1885; Udo Peter WAGNER, *Geistliche Dichtung. Predigten und Lieder*, in: Joachim Wittstock und Stefan Sienerth (Hrsg.): *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848. I. Halbband Mittelalter, Humanismus und Barock*, (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten 81), S. München 1997, S. 248 und Pukánszky 1931, S. 292, 472: Liedauswahl ähnlich wie Leutschau 1686; Pukánszky 1931, S. 292: 2. Aufl. 1687.

³⁵ Ilona PAVERCSEK, *Das Leutschauer Gesangbuch als Ausprägung kultureller Wirkungen in der Zips*, in: Wynfried Kriegsleder, Andrea Seidler und Jozef Tancer (Hrsg.), *Deutsche Sprache und Kultur in der Zips*, Bremen 2007, S. 63-104, S. 85, Anm. 91.

³⁶ Signatur I 680: [Ein | MANUALE, | Oder Geistlich | Hand=Büchlein. | Darinnen zu finden: | Erstlich / unterschiedlicher Art | Außerlesene | Theils in der Kirchen / Theils | auch zu Hause zu gebrauchen / | Andächtige Gebethe und | Hertzliche Dancksagung(e)n. | Darnach auch dergleiche(n) schöne | Geistliche Lieder und | Christliche Gesänge / | Fürnehmlich aber diejenigen : | So zu Kron=Stadt in der Kir=chen üblich sind/ und allda ge=bräuchlich pflegen gesun=|gen zu werden. | Zusammen getragen und der | Kron=Städtischen Gemeine | insonderheit zu gut in den | Druck gegeben/ | von STEPH. SCHELCKERO, | der Zeit Cantore ordinario | bey der grossen Pfarr= | Kirchen daselbst. | Gedruckt zu Krons[Wurmfräß] A. 1686.] [Titelaufnahme nach dem Ex. Braşov Nationalarchiv I 559; [I:] Dieses Büchleins | Anderer Theil / | Darinnen enthalten : | Die Lieder und | Gesänge.

stet, wo vor ein paar Jahren noch die meisten Bücher in einem großen Raum auf einem riesigen Haufen lagen.

Der Bestand des Priesterseminars vereint Übernahmen aus den Bibliotheken kirchlicher Institutionen und von Pfarrern mit einem historischen, mit dem Bischofbesitz zusammenhängenden Bestand. Die historischen Bestände stehen jetzt in neuen, mindestens 3 m hohen Regalen, leider zur Zeit der Projektreise noch einer Mäuseplage ausgesetzt und vor allem noch ohne Katalog.

Der Teil aus Priesternachlässen und Seminaren - im Katalogisierungsprozess - bietet diverse römisch-katholische Gesang- und Gebetbüchlein aus dem südlichen kuk-Gebiet aus dem 19. und 20. Jahrhundert und damit Belege aus einem spärlich überlieferten Bereich der Gesangbuchproduktion. Genannt seien einige Beispiele von katholischen Gesangbüchern aus Südosteuropa, die Franz Metz in *Das Kirchenlied der Donauschwaben* noch nicht verzeichnen konnte und die neu in die Gesangbuchbibliographie aufgenommen wurden:

Katholisches Gebet- und Gesangbuch für die Schuljugend, herausgegeben vom Temesvarer Bistum, 4. Auflage, Vorrede von 1943; Thron der Liebe. Katho-



Abbildung 16. Titelblatt: *Katholisches Gebet- und Gesangbuch für die Schuljugend* (Vorrede von 1943). (Alba Iulia Röm.-kath. PS 27i/K 24)

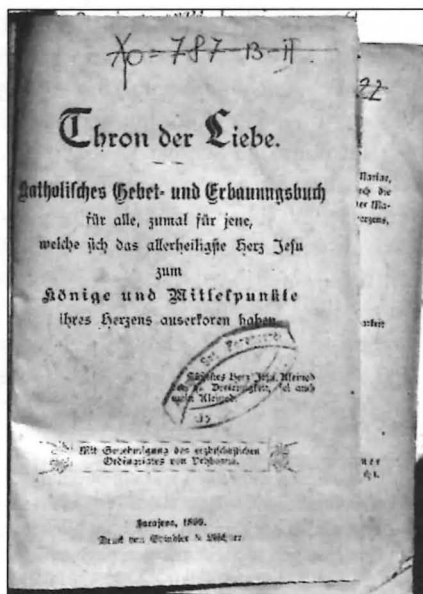


Abbildung 17. Titelblatt: *Thron der Liebe. Katholisches Gebet- und Erbauungsbuch*, Sarajevo 1899. (Alba Iulia Röm.-kath. PS ohne Signatur)

lisches Gebet und Erbauungsbuch, Sarajewo 1899; Gesang- und Gebetbuch zum Gebrauch der deutsch-ungarischen katholischen Schulkinder und Gläubigen, Győr 1898; Anbetung Gottes, eigentlich ein Andachtsbuch, aber mit ungezählten Liedern aus Ofen (Budapest) ohne Jahr. Es gibt im Priesterseminar auch noch einige neu in der Bibliographie registrierte Andachts-/Gebet-/Gesangbücher, die in Wien gedruckt sind.

Besonders schadhafte und defekte sind manche der mehreren hundert Stücke aus einem jungerworbenen Bestand im Zentralarchiv der Evangelischen Kirche in Rumänien, die durch das Projekt völlig neu erfasst wurden.³⁷ Diese Gesangbücher kommen zum Teil aus den Beständen durch die Auswanderung verwaister Kirchengemeinden und lagerten dort mancherorts auf Dachböden (mit unverglasten Luken) oder Emporen. Sie datieren meist aus dem 19. und 20. Jahrhundert.

An diesem Bestand lassen sich noch drei weitere Beobachtungen sehr schön zeigen, zwei allgemein für Gesangbücher typische und eine spezifisch siebenbürgische:

Diejenigen Bücher, die ursprünglich einmal aus dem persönlichen Besitz stammten, sind oft liebevoll eingebunden oder manuell verziert. Besonders reizvoll, leider im Schwarzweißdruck nicht anschaulich reproduzierbar, sind das Exemplar des *Christlichen Gesangbuchs zum gottesdienstlichen Gebrauch der Evangelischen Gemeinden in Siebenbürgen*, Hermannstadt: Filtch/Krafft 1873, mit einem handgemalten bunten Exlibris³⁸ und das Exemplar des gleichen Titels, Hermannstadt, gedruckt bei Georg v. Closius 1841, mit herzförmigem roten Exlibris unter einer geteilten Klappe.³⁹ Wertschätzung des Gesangbuchs dokumentiert auch folgender Eintrag in der Auflage des gleichen sogenannten „Landeskirchlichen Gesangbuchs“ von 1929: „Unter allen Geschenken die ich zur Konfirmation erhielt, war dieses Gesangbuch und der Konfirmandenschein das allerschönste Geschenk.“⁴⁰

Damit berührt der Bericht die kultur- und alltagshistorische Quellenfunktion, die Gesangbücher haben, und die den Bibliographinnen in Siebenbürgen besonders häufig entgegnat.

³⁷ Aus diesen Zugängen wurden durch das Projekt knapp 200 Ausgaben in über 350 Exemplaren verzeichnet. Leider musste ein Teil der Gesangbücher, die nicht in Siebenbürgen gedruckt sind, aus Zeitgründen noch unberücksichtigt bleiben, obwohl ihre Erfassung Auskünfte über die kirchlichen Beziehungen in Siebenbürgen nach außen erbringen könnte.

³⁸ Signatur Hermannstadt ZAEKR: 614-233.

³⁹ Dieses Exemplar stammt aus dem bereits im ZAEKR selbst katalogisierten Bestand, Signatur Hermannstadt ZAEKR: 612-II, 380 a.

⁴⁰ *Gesangbuch für die Evangelische Landeskirche Augsburgischen Bekenntnisses in Rumänien*. Herausgegeben von der Landeskirchenversammlung. Hermannstadt 1929, Ex. Hermannstadt ZAEKR 614-195. (Zuerst erschienen 1898, die Bezeichnung des Gebietes der Landeskirche ändert sich mit den politischen Entwicklungen von „Siebenbürgen“ bis „Sozialistische Republik Rumänien“.)

Die Gesangbücher in Privathaushalten waren oft durch die Jahrhunderte ein Ort, wo man wichtige Ereignisse aus dem eigenem Leben oder dem der Familie festhielt, oder auch besondere örtliche Begebenheiten, etwa außergewöhnliche Wettergeschehen.

In einem *Christlichen Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch der Evangelischen Gemeinden in Siebenbürgen* von 1836 findet sich - mehr als hundert Jahre nach dem Druck -folgender Eintrag: „1941 am ersten Weihnachtstag ein Schneesturm zur Mittagszeit von $\frac{1}{2}$ bis $\frac{3}{4}$ 2 Uhr über Reß mit Blitz und Donner ein sicher seltns verzeichnet[es] Nature[re]ignis“.⁴¹

Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts findet Eingang in ein Exemplar des landeskirchlichen Gesangbuchs, im Eintrag aus dem 1. Weltkrieg: „Im Jahre 914 da der Welt Krieg angefangen hat. Hat uns der Liebe Gott mit einem Töchterlein beschänkt, in der Zeit wahr sein Vater im Kriege. Vom 1. August bis 9. Dezember dann bekam eher einen ... Urlaub, vonn einer Dauer vonn 3 Monaten. Nachher muste ehr wieder zur Fahne! Der ehr Treue geschworen hat. Susana Hierde.“⁴²

Aber auch Viehkäufe und Stall- und Futterkosten werden festgehalten: „Anmerkung für das Jahr 1907 Den 15. Februar Den 15/2 haben wir eine Kuh gekauft. Der Stall kostet uns 6 Gulden 60 Kreuzer, 13 Kronen 20 Heller. Für Milch ausgegeben 1 Gulden 10 Kreuzer.“⁴³

Karikaturen und Kuriositäten finden sich ebenfalls, z.B. den Gebrauch als Beleg über aus dem Haus gegebene

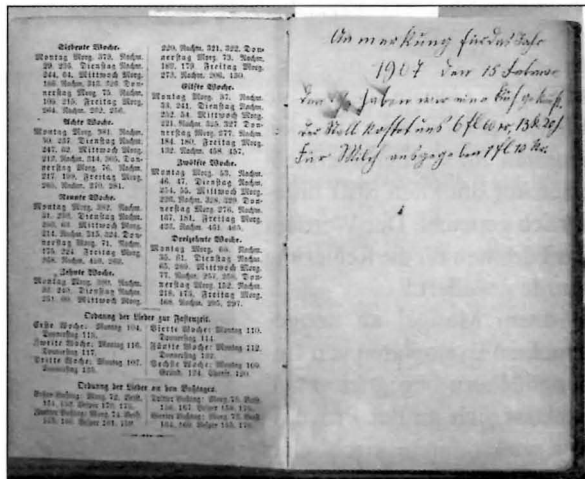


Abbildung 18. Handschriftlicher Eintrag aus dem Jahr 1907 in einem sog. landeskirchlichen Gesangbuch aus Siebenbürgen. (Hermannstadt ZAEKR 614-113)

⁴¹ Kronstadt AHG Bibliothek HB 240 (alt 284.1-258).

⁴² Signatur Hermannstadt ZAEKR: 614-163.

⁴³ Signatur Hermannstadt ZAEKR: 614-113. Die Schreibung und Nennung der Jahreszahl ohne „1000“ ist landestypisch.

Wäschestücke.⁴⁴ Neugierig macht die abgebildete Auflistung aus Tschismenmach eine Gottesdienststatistik (?), von Namen und Personengruppen (z.B. „12 gesetzte Mener [Männer]“, „29 Strame Freulein [stramme Fräulein]“).⁴⁵

Schwere Zeiten für das Gesangbuch in Rumänien finden ihren Niederschlag in zahlreichen Exemplaren „landeskirchlicher Gesangbücher“ (dieses Gesangbuch wurde erst Ende der siebziger Jahre abgelöst), in denen, nach regierungsamtlicher Verordnung 1948⁴⁶, bestimmte Passagen der Gebete und einige Liedstrophen zensiert werden mussten. Sie wurden überklebt oder mit dunklem Stift unleserlich gemacht. Der Wortlaut der Fürbitten für die Regierung wurde geändert.⁴⁷

Dem Mangel an neugedruckten Exemplaren von Gesangbüchern begegnete man, so lässt sich an der Provenienz vieler landeskirchlicher Gesangbücher feststellen, in größeren Aktionen von Gemeinden durch Sammeln und Neueinbinden älterer Auflagen. Gelegentlich wird dabei

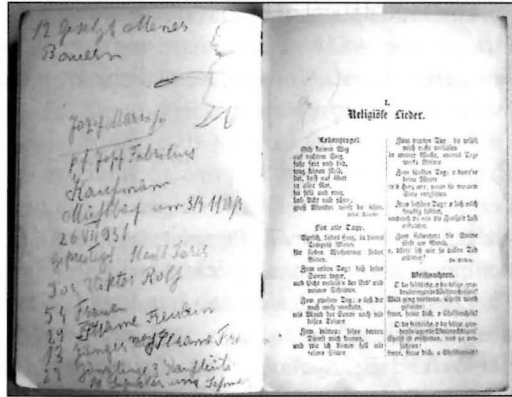


Abbildung 19. Handschriftlicher Eintrag in einem landeskirchlichen Gesangbuch aus Siebenbürgen. (Hermannstadt ZAEKR 614-92),

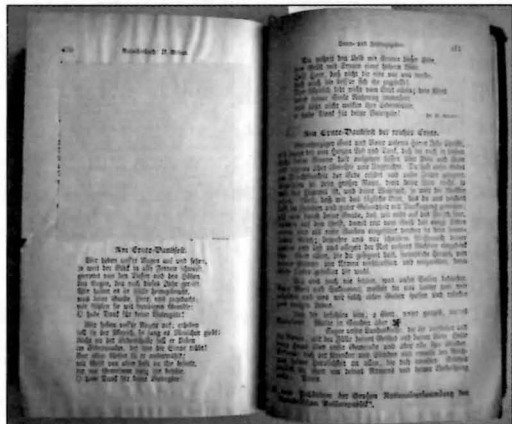


Abbildung 20. Seiten in einem sog. landeskirchlichen Gesangbuch in Rumänien mit Zensur nach 1948. (Hermannstadt ZAEKR 614-12d)

⁴⁴ Im Exemplar ZAEKR 614-156. Alle hier genannten Beispiele aus „Landeskirchlichen Gesangbüchern“.

⁴⁵ Im Exemplar ZAEKR 614-92.

⁴⁶ Vgl. Galter 1996 (wie Anm. 21), S. 173 f.

⁴⁷ z.B. in Hermannstadt ZAEKR 614-12.

aus mehreren Exemplaren verschiedener Auflagen ein neues Buch zusammengestellt (was, wenn man darauf noch nicht gefasst ist, bibliografisch zu - gelinde gesagt - Irritationen führt.)⁴⁸

In der Einbandgestaltung der „recyclten“ Bücher orientierte man sich an Vorlagen aus dem 19. Jahrhundert.

Aber auch allerjüngste Entwicklungen des Gesangbuches haben ihren Ort in Transsylvanien, mit dem Liederbuch der dritten Europäischen Ökumenischen Versammlung in Sibiu 2007, *Songs Gesänge Chants Canti*.⁴⁹ Siebenbürgen zeigt sich damit wieder gegenwarts- und weltoffen.



Abbildung 21. Beispiel eines neu gebundenen älteren sog. landeskirchen Gesangbuchs in Rumänien. (Hermannstadt ZAEKR 614-107)

⁴⁸ So das Exemplar ZAEKR 614-129.

⁴⁹ 3rd EUROPEAN ECUMENICAL ASSEMBLY | A 3a ADUNARE ECUMENICA EUROPEANA | 3. EUROPÄISCHE ÖKUMENISCHE VERSAMMLUNG | 3e RASSEMBLEMENT ECUMENIQUE EUROPEEN | 3a ASSEMBLEA ECUMENICA EUROPEA | 3. EURÓPAI ÖKUMENIKUS TALÁLKOZÓ | SIBIU, ROMANIA 04-09/09/2007 | SONGS | GESÄNGE | CHANTS | CANTI | Conference of European Churches (CEC) | Council of European Bishops' Conferences (CCEE), Signatur Hermannstadt ZAEKR 614-108 und 614-109.

Evangelische Gesangbücher in Österreich seit dem Toleranzpatent (1781)

Wer die evangelische Gesangbuchgeschichte in Österreich seit dem Toleranzpatent studiert, ist zunächst überrascht von der Vielfalt in Gebrauch befindlicher Gesangbücher unmittelbar nach 1781. Diese Feststellung liegt sicher einmal begründet in der Vielsprachigkeit des damaligen Österreich, vor allem aber in seiner besonderen Geschichte. Der durch die Verfolgung der Gegenreformation hindurch gerettete Liedschatz galt als kostbarer, unveräußerlicher Besitz. Dazu traten Sammlungen, die die aus dem Ausland berufenen Geistlichen aus ihrer Heimat mitbrachten. Außerdem enthielt das Toleranzpatent zwar genaue Bestimmungen über das Aussehen und den Standort gottesdienstlicher Gebäude, jedoch keine Verfügung über den Gebrauch einer bestimmten Agende oder eines bestimmten Gesangbuches. So sang man zunächst aus den alten Gesangbüchern weiter, umso mehr, als sich kein kaiserlicher Erlass dagegen aussprach. Im Gegenteil, Joseph II. erlaubte die Beibehaltung der Gesangbücher und die Einfuhr ausländischer, „bis erwiesen wird, dass man innerhalb des Landes selbst die Erfordernis zu verschaffen im Stande sei“ (Hofdekret von 22.6.1781).

So sind damals im Gebiet der alten Donaumonarchie etwa 50 evangelische Gesangbücher verschiedener Sprachen nachweisbar (über 30 deutsche, zwei italienische, die übrigen slawische, meist tschechische). Etliche davon standen freilich meist nicht im offiziellen kirchlichen Gebrauch, sondern wurden für den privaten Bedarf verwendet. Von den deutschsprachigen Gesangbüchern war das Augsburgische, das Bayrische, das Ortenburgische und das Württembergische besonders weit verbreitet.

Natürlich drängte das Konsistorium in Teschen auf eine Verringerung und Vereinheitlichung. Doch die Schwierigkeiten lagen auf der Hand. Misstrauen gegen Neuerungen in den Gemeinden, die unterschiedlichen Bedürfnisse in Stadt und Land, aber auch äußerliche Kriterien wie der Preis und die Lesbarkeit des Druckes machte dieses Unterfangen mühevoll. Dennoch kam es zum Druck und zur

Herausgabe einheimischer Gesangbücher. Die Erlaubnis dazu gaben zwei kaiserliche Dekrete vom 2.1.1782 und vom 30.9.1783.

In Wien traten im Bemühen um den Druck eines Gesangbuches die beiden Buchdrucker Trattner und Wucherer auf den Plan. Trattner druckte das Göttingensche Gesangbuch nach als „Neues christliches Gesangbuch nebst einer Anleitung zur Gebetsübung“. Wucherer ließ sich beim Druck „seines“ Gesangbuches von dem dänischen Gesandtschaftsprediger und späteren Superintendenten, Konsistorialrat und ersten Prediger der Pfarrgemeinde A.C. in Wien, Johann Georg Fock, beraten. Über dieses Gesangbuch soll im Folgenden ausführlicher die Rede sein.

1. Das Gesangbuch von Georg Philipp Wucherer

„Christliches Gesangbuch zum Gebrauch der Gemeinen der Augsburgischen Confessionsverwandten in den k.k. Erblanden. Mit Allerhöchster k.k. Erlaubniß zum Druck befördert durch Georg Philipp Wucherer, k.k. priv. Großhändler. Wien, mit von Schönfeldischen Schriften 1783.“ So lautet der Aufdruck auf dem Titelblatt. Es enthält 916 Lieder.

Das Vorwort lässt erkennen, dass es sich hier nicht um ein völlig eigenständiges Gesangbuch handelt, sondern im Wesentlichen um einen Abdruck des Schleswig-Holsteinischen Gesangbuches, das man damals als „das beste und vollständigste“ angesehen hat. Herausgeber des Schleswig-Holsteinischen Gesangbuches war der Kirchenlieddichter Johann Andreas Cramer (1723-1788) aus Jöhstadt bei Annaberg (Sachsen), ein Freund Klopstocks und Gellerts, Hofprediger in Quedlinburg und Kopenhagen, später Superintendent in Lübeck, dann Theologieprofessor und Universitätskanzler in Kiel.

Selbstverständlich atmet dieses Gesangbuch ganz den Geist der Aufklärung, jener Zeit, in der es in der Geschichte des Kirchenliedes zu einer weitgehenden Ausscheidung oder Umdichtung des alten Liedes und zu einer Fülle von Neudichtungen gekommen ist.

Abänderungen von der Schleswig-Holsteinischen Vorlage und Weglassungen wurden nur da vorgenommen, wo es die österreichischen Verhältnisse notwendig machten. Namentlich wird als Besonderheit die Aufnahme des Toleranzliedes von J.Ch. Lavater genannt. Dieses Lied hat 20 Strophen und wurde bei der Einweihung der Lutherischen Stadtkirche in Wien im Jahre 1783 gesungen.

Dem Inhaltsverzeichnis des Gesangbuches sind „die Hauptlehren der christlichen Religion, nach welchen die Lieder dieser Sammlung geordnet sind“, vorangestellt. Die Gliederung besteht in den „Lehren des christlichen Glaubens“ und in den „Lehren von den Pflichten der Christen“. Das Gesangbuch ist also nicht am Kirchenjahr oder dem sonntäglichen Gottesdienst orientiert, sondern nach dogmatischen und ethischen Gesichtspunkten gegliedert. Von den drei „Abtei-

lungen“ beinhaltet die erste sogenannte „Zeitlieder“ (Morgenlieder, Tischlieder, Abendlieder, Sonntagslieder, Zum Anfang des Kirchenjahres, Neujahrslieder). Die zweite „Abteilung“ enthält „Lieder über die Lehren des christlichen Glaubens“ mit 16 Unterteilungen. Die dritte „Abteilung“ schließlich trägt die Überschrift „Lieder über die Tugendlehren des Christentums“ und umfasst lediglich sieben Untergliederungen.

Das Gesangbuch hat keine Noten. Lediglich Angaben über die Melodie, nach der das jeweilige Lied zu singen ist, werden gemacht. Auch fehlen Angaben über Textdichter und Melodisten der Lieder. Das Gesangbuch wollte nicht nur ein Liederbuch sein, sondern auch ein Gebet- und Lehrbuch. Daher folgt dem umfangreichen Liederteil noch eine Sammlung von Bibelsprüchen und Gebeten sowie die Leidensgeschichte Christi in Form einer Evangelienharmonie. Mit der Aufnahme des Passionsberichtes folgte man dem Beispiel des Berliner Gesangbuches.

Die Anschaffung des von Wucherer gedruckten Gesangbuches wurde vom Konsistorium den Gemeinden empfohlen. In etlichen Gemeinden, vor allem in Kärnten, wurde es auch eingeführt. Aber früh schon kam es bei Pfarrern und Gemeinden auch zu Klagen über dieses Gesangbuch oder die beabsichtigte Einführung. Die alten Lieder hätte man auswendig gekonnt, die neuen müsse man erst lernen. Kein Doktor, sondern ein Kaufmann habe es gemacht. Es handle sich um lauter „erdichtete“ Lieder. Es seien katholische, ja heidnische Lieder in diesem Gesangbuch zu finden, aber es fehlten bestimmte Lieder zu den Evangelien und Sonntagen des Kirchenjahres. Das waren die wichtigsten Gegenargumente.

Vor allem in den oberösterreichischen Gemeinden kam es zu heftigen Widerständen gegen die Einführung des Wuchererschen Gesangbuches.

Der Verleger Wucherer, der in katholischen Kreisen, aber durch den Druck von Schmähschriften gegen den Kaiser auch bei Verehrern des Toleranzkaisers nicht gut angeschrieben war, ließ schon 1789 einen Auszug für ländliche und ärmere Gemeinden erscheinen, der – vom Konsistorium genehmigt – dank des geringen Preises schließlich in den meisten Gemeinden Oberösterreichs, der Steiermark und Kärntens Eingang fand.

Wucherer ist es gelungen, beim Druck des Gesangbuches ein älteres Unternehmen zu verdrängen. Ursprünglich nämlich hatte sich das Konsistorium an den Drucker von Kurzbeck in Wien gewendet. Sein Gesangbuch erschien auch 1783 als „Neues Gesangbuch für die evangelisch-deutschen Gemeinden in den k.k. Erblanden, aus dem Berliner, Brünnischen und Holsteinischen zusammengestellt von Konsistorialrat Fröhlich“. Die Herausgabe hinkte jedoch hinter der Wucherers her. Trotz des Versuches, wenigstens in den Provinzen noch anzukommen, kam das Gesangbuch jedoch über Schlesien und Mähren nicht hinaus. Das Konsistorium versuchte alles, um diesem Buch zum Durchbruch zu verhelfen, aber ohne Erfolg.

2. Das Gesangbuch von Johann Wächter

Da nach dem Ende des 18. Jahrhunderts die beiden Ausgaben Wucherers vergriffen waren, übertrug das Konsistorium dem Konsistorialrat und Superintendent von Nieder- und Innerösterreich, Johann Wächter, die Besorgung einer neuen Auflage. Dabei sollte sich Wächter mit den anderen Superintendenten, Senioren und Pfarrern darüber beraten, welche Änderungen etwa vorzunehmen seien. Wächter legte schließlich wieder das Schleswig-Holsteinische Gesangbuch durch die Aufnahme von etwa 400 Liedern aus diesem zugrunde. Diesen fügte er 200 weitere Lieder aus 50 älteren und neueren Sammlungen hinzu, darunter stammten sechs von ihm selbst. Im Jahre 1810 erschien bei Karl Schaumburg & Co. in Wien das „Christliche Gesangbuch zum Gebrauch bey dem öffentlichen Gottesdienste der evangelischen Gemeinden in den k.k. Deutschen und Galizischen Erblanden“. Eine zweite Auflage kam 1826, eine dritte 1845 heraus.

Grundsatz für dieses Gesangbuch sollte möglichste Reichhaltigkeit und die Benützbarkeit für jeden Bildungsstand sein. War man auch mit Änderungen gegenüber den älteren Liedern vorsichtiger, so fehlt es doch auch in diesem Gesangbuch nicht an gewissen Verballhornungen. Die zweite und dritte Auflage blieb bis auf die Ergänzung und Berichtigung der Verfassernamen unverändert.

Geplant war auch die Herausgabe eines „compendiöseren geistlichen Liederbuches“, also einer kleinen Ausgabe zu einem geringeren Preis für weniger bemittelte Gemeinden. Doch kam es aufgrund des frühen Todes von Wächter nicht mehr dazu.

3. Das Gesangbuch von Jakob Glatz

Deshalb wurde sein Amtskollege, der Konsistorialrat Jakob Glatz, mit diesem Auftrag betraut, und zwar unter Zugrundelegung jener Ausgabe von Wucherer aus dem Jahre 1789. Im Jahre 1828 erschien in Wien im Verlag J.G.Heubner sein „Evangelisch-christliches Gesangbuch oder Sammlung geistlicher Lieder bey dem öffentlichen und häuslichen Gottesdienste evangelischer Gemeinden. Nebst einem Anhang von Gebethen und einer kurzgefassten Erzählung von der Zerstörung Jerusalems“.

Das Gesangbuch enthält 515 Lieder, also wesentlich weniger als das von Wucherer. Wie bei dem Gesangbuch von Wächter sind auch hier etwa 400 Lieder aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch übernommen, d.h. also aus dem Gesangbuch von Wucherer beibehalten worden. Auch die Anordnung und Reihenfolge der Lieder ist bis auf wenige Veränderungen geblieben. Über 100 Lieder sind sodann dazugekommen. Auffallend ist, dass das Gesangbuch im Anschluss an

den Liederteil außer Gebeten zum Gottesdienst und zur häuslichen Andacht auch eine „kurzgefasste Erzählung von der Zerstörung Jerusalems“ enthält.

Nach wie vor ist das Gesangbuch ohne Noten. Jedoch wird nach jedem Lied eine Angabe über den jeweiligen Dichter gemacht. Außerdem sind Kurzbiografien aller Liederdichter enthalten.

Obwohl durch das neue Gesangbuch das größere und kleinere Gesangbuch Wucherers nicht verdrängt werden sollte, ermunterte das Konsistorium zur Annahme, „da es höchste Zeit ist, auf eine größere Übereinstimmung hinsichtlich des Kirchengesanges mit allem Ernste hinzuarbeiten, und da die Importation auswärtiger Gesangbücher nicht weiter geduldet werden kann, auch auf die Beseitigung aller mit Grund zu beanstehenden Liedersammlungen gedrungen werden wird, besonders wenn ihre Einführung ohne die erforderliche Konsistorialgenehmigung geschehen sollte.“

Schon 1829 erschien die zweite Auflage, eine dritte und letzte 1844. Glatz hatte noch vor, ein „kompendiöses und wohlfeiles“ Schulgesangbuch herauszubringen, aber er konnte dieses Vorhaben nicht mehr verwirklichen.

Als das Konsistorium 1847 einen Anhang zu den Gesangbüchern von Wächter und Glatz herausbringen wollte, äußerten viele Pfarrer und Gemeinden ihre Unzufriedenheit und ihre Bedenken gegen die vielen „kalten, trockenen und zu wenig geistreichen“ Lieder. Immer stärker wurde der Wunsch nach einem Gesangbuch, in welchem nicht viele, aber glaubensstarke Lieder zu finden sind und aus welchem das Volk „Erbauung, Trost und Hoffnung“ schöpfen könnte. Man wünschte sich mehr Lieder von Luther, Gerhardt, Rinckart, Speratus oder Neander. Zwar waren diese Dichter auch in den Aufklärungsgesangbüchern vertreten, aber ihre Texte waren doch sehr stark verändert und entstellt worden.

4. Das Gesangbuch von Jakob Ernst Koch

Ein eigenes „Christliches Gesangbuch für die Gemeinden der evangelischen Kirche Aug. Conf. in Oberösterreich und Obersteiermark“ brachten 1856 auf Bewilligung des Konsistoriums im Verlag der Sebaldschen Buchdruckerei in Nürnberg der Pfarrer von Wallern und Senior von Oberösterreich, Jakob Ernst Koch, und der Pfarrer von Schladming und Senior der Steiermark, Eduard Mücke, heraus. Zur Grundlage wurde dabei das Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern genommen. Es sollten lediglich in einem Anhang etliche Lieder, die den Gemeinden durch langjährigen Gebrauch unentbehrlich geworden sind, Aufnahme finden. Das Konsistorium traf jedoch die Anordnung, dass die für den Anhang bestimmten 88 Lieder bei jeder Rubrik an geeigneter Stelle eingefügt und mit einem Sternchen kenntlich gemacht werden.

Der Unterschied zu den Gesangbüchern der Aufklärungszeit wird dadurch deutlich, dass dieses Buch wieder stärker am Gottesdienst und am Kirchenjahr ausgerichtet ist. Die sechs Abteilungen tragen die Überschriften: 1. Allgemeine Gesänge für den öffentlichen Gottesdienst; 2. Hohe Fest- und Feiertagslieder; 3. Kirchliche Handlungen; 4. Der christliche Glauben; 5. Das christliche Leben; 6. Von den letzten Dingen. Das erste Lied ist das Tedeum („Herr Gott, dich loben wir“). Außer den 655 Liedern enthält das Gesangbuch noch einen Anhang mit Gebeten zu verschiedenen Zeiten und Anlässen, welche mit Ausnahme der Sterbegebete sämtlich aus Habermanns Gebetbuch entnommen sind.

5. Das Gesangbuch für die Evangelische Kirche A.B. in Österreich

Immer stärker wurde der Wunsch nach einem einheitlichen Gesangbuch für die gesamte Evangelische Kirche in Österreich. Denn immer mehr wurde es auch in den einzelnen Gemeinden als Mangel empfunden, dass aus verschiedenen Gesangbüchern gesungen wurde.

So betraute die 8. Generalsynode Augsburgischen Bekenntnisses einen Ausschuss mit der Aufgabe, bis zur nächsten Synode den Entwurf eines einheitlichen Gesangbuches zu erarbeiten. Nach sechsjähriger Arbeit hat der Gesangbuchausschuss 1914 sein Ergebnis vorgelegt.

Das 563 Lieder umfassende Gesangbuch hat folgenden Aufbau: 1. Das Kirchenjahr; 2. Besondere Feste; 3. Kirchliche Handlungen; 4. Tages- und Jahreszeiten; 5. Das Christenleben. Dem Gesangbuch fehlen weiterhin Noten. Die Melodie des Liedes sowie der Textdichter mit Geburts- und Sterbejahr sind angegeben. Der Anhang enthält ein Verzeichnis der Liederdichter, Gebete, die Schriftabschnitte der einzelnen Sonntage sowie Luthers Kleinen Katechismus.

Beim Entwurf des Gesangbuches wollte man Altes bewahren, „wenn irgend tunlich in seiner ursprünglichen Kraft und zuweilen herben Schönheit“, aber auch bewusst Neues aufnehmen. Die in den Gemeinden heimisch gewordenen volkstümlichen geistlichen Lieder wurden dabei nicht in einen Anhang verbannt, sondern unter die entsprechende Rubrik eingereiht, jedoch ohne mit den anderen vermischt zu werden. Ein Strich kennzeichnet unter den jeweiligen gemeinsamen Überschriften den Unterschied zwischen beiden.

Der Krieg und danach der Zerfall der Monarchie verhinderten zunächst die Einführung dieses Gesangbuches. Erst 1921 konnte „gleichsam als Festgabe für unsere Kirche“ anlässlich der Vierhundertjahrfeier des Auftretens Luthers auf dem Wormser Reichstag das neue Gesangbuch erscheinen. Vor der Drucklegung bei Carl Fromme in Wien wurde der Entwurf nochmals überprüft und bearbeitet. Einige Lieder wurden ausgetauscht, im Anhang wurden die Gebete vermehrt

und „Worte der Heiligen Schrift für das Christenleben“ sowie das Augsburgische Bekenntnis hinzugefügt.

Acht unveränderte Auflagen ließen dieses erste gemeinsame Gesangbuch in den Gemeinden heimisch werden, bis es 1960 vom „Evangelischen Kirchengesangbuch“ abgelöst wurde. Vierzig Jahre hat dieses Gesangbuch als gemeinsames Band der österreichischen Gemeinden viele Menschen begleitet. Und 140 Jahre hat es gedauert, bis es zu diesem einheitlichen Gesangbuch für die Evangelische Kirche in Österreich gekommen ist. Freilich – diese Evangelische Kirche in Österreich ist in der Zwischenzeit auch kleiner und einheitlicher geworden.

6. Das Evangelische Kirchengesangbuch für die Evangelische Kirche Augsburgischen und Helvetischen Bekenntnisses in Österreich (EKG)

Die ökumenische Bewegung brachte es mit sich, dass auch die evangelische Christenheit aus aller Zersplitterung immer stärker zueinander geführt wurde. Das musste sich auch auf das gemeinsame Singen auswirken. So ist in Deutschland 1950 anstelle vieler landeskirchlicher Gesangbücher das „Evangelische Kirchengesangbuch“ getreten, das die Kirche der Reformation in die Lage versetzen sollte, Gott „mit e i n e m Munde“ zu loben und zu preisen. Zehn Jahre später hat auch die Evangelische Kirche in Österreich aus diesem Buch den ersten Teil mit 394 Liedern als gemeinsamen Grundstock übernommen, während der zweite Teil mit weiteren 130 Liedern die besonderen Lieder der österreichischen Kirche enthält. Der dritte Teil beinhaltet die Präambel der österreichischen Kirchenverfassung, Gebete für verschiedene Anlässe, eine Bibelleseordnung und Teile der Bekenntnisschriften beider Kirchen (Kleiner Katechismus Luthers, Augsburgisches Bekenntnis, Auszug aus dem Heidelberger Katechismus und aus dem Zweiten Helvetischen Bekenntnis). Beigaben wie ein Verzeichnis über die Verfasser der Texte und Weisen, eine Kurzgeschichte des Kirchenliedes und Luthers Vorwort zum Babstischen Gesangbuch 1545 bilden den vierten Teil. Der Liederteil ist in vier Rubriken gegliedert: 1. Lieder zum Kirchenjahr; 2. Lieder zum Gottesdienst; 3. Psalmen, Bitt- und Lobgesänge für jede Zeit; 4. Lieder für besondere Zeiten und Anlässe.

Die ökumenische Besonderheit dieses Gesangbuches ist es, dass es nicht nur mit anderen evangelischen Kirchen des deutschen Sprachraumes verbindet, sondern dass hier zum ersten Mal ein Gesangbuch entstanden ist, das b e i d e n evangelischen Bekenntnissen in Österreich gedient und diese beiden in der Geschichte zusammengeführten Kirchen auch zu einem stärkeren gemeinsamen Singen befähigt hat.

7. Die Beihefte zum Evangelischen Kirchengesangbuch

Als in den sechziger Jahren viele neue Lieder entstanden und begeisterte Aufnahme fanden, wurde die Kritik an dem nicht mehr zeitgemäßen Evangelischen Kirchengesangbuch immer lauter. Bald erschienen nicht nur in den deutschen Landeskirchen, sondern auch in Österreich Beihefte, in denen diese neu entstandenen Lieder gesammelt und die zusätzlich zum Evangelischen Kirchengesangbuch im Gottesdienst und bei Gemeindeveranstaltungen benutzt wurden.

Das erste in Österreich erschienene Beiheft trägt den Titel „Auf denn, singen wir dem Herrn“, benannt nach dem ersten Lied dieses Heftes von Jens Rohwer 1961. Unter den Nummern 601-630 enthält es 30 Lieder.

Mehr Lieder enthielt und stärker von den Gemeinden angenommen wurde das 1986 im Auftrag der Generalsynode der Evangelischen Kirche A.u.H.B. in Österreich vom Evangelischen Presseverband herausgegebene „Liederheft für Jugend und Gemeinde“. Dieses hat einen Großteil aus dem „Liederheft für die Gemeinde“ der Evang.-Luth. Kirche in Bayern übernommen. Es enthält neben dem Strophenlied auch andere Singformen wie Kanons, Singrufe, liturgische Stücke und Psalmweisen.

In beiden Beiheften wurden einzelne Gesänge und Lieder auch mit Gitarregriffen versehen.

8. Das Evangelische Gesangbuch Österreich (EGÖ)

Mit den Beiheften wurde neben dem Ziel der Ergänzung des Evangelischen Kirchengesangbuches auch ein Weg zu einem neuen Gesangbuch beschritten. Welche Rolle die Ergänzungshefte spielten, wird daran deutlich, dass ein Großteil der Lieder und Gesänge Aufnahme in das neue EG gefunden haben.

Insgesamt 14 Jahre haben die Vorbereitungsarbeiten in Anspruch genommen und viermal hatten die am Gesangbuch beteiligten Kirchen - und zu diesen zählten auch die lutherische und die reformierte Kirche in Österreich - Gelegenheit, sich zu der Arbeit am neuen Gesangbuch zu äußern (Grundsätze, Vorläufige Liederliste, Textteil, Vorentwurf), was diese auch reichlich getan haben.

Am 30. Oktober 1994 wurde in Österreich das EG eingeführt. Der Gesangbuchausschuss der Generalsynode (später Gesangbuchkommission) erarbeitete vor allem auch den Österreichteil, in dem sich unter den Nummern 550-672 weitere 123 Lieder und Gesänge finden. Zusätzliche Besonderheiten des EGÖ enthält der Textteil mit dem gesamten Heidelberger Katechismus, einem Auszug aus dem Zweiten Helvetischen Bekenntnis und der Präambel der Verfassung der Evangelischen Kirche A.u.H.B. in Österreich vom 26. Jänner 1949. Auch die Gottesdienst-

ordnungen der Evangelischen Kirchen in Österreich und ein Abschnitt über den kirchlichen Raum sind in das EGÖ aufgenommen worden.

9. Evangelisches Liederheft

Auch nach Fertigstellung des EGÖ war die Gesangbuchkommission in Österreich nicht arbeitslos. In Österreich ist das Gesangbuch zugleich Schulbuch. Das bedeutet, dass es den Schülerinnen und Schülern, die am Religionsunterricht teilnehmen, vom Staat kostenlos zur Verfügung gestellt wird. Nach Erscheinen des EGÖ trat hier jedoch eine Änderung ein. Wurde es bisher bereits in der vierten Volksschulklasse den Kindern zur Verfügung gestellt, geschah dies nunmehr erst ab der ersten Klasse Hauptschule bzw. Gymnasium. Das bedeutete, dass es für Volksschulkinder kein evangelisches Liederbuch gab. Durch das von der Gesangbuchkommission erarbeitete „Evangelische Liederheft“ wurde diesem Mangel abgeholfen. Es enthält 125 Lieder sowie das Apostolische Glaubensbekenntnis, die 10 Gebote nach der Fassung im Kleinen Katechismus Martin Luthers und im Heidelberger Katechismus, das Doppelgebot der Liebe (Mt 22, 37-40), das Vaterunser, Luthers Morgen- und Abendsegen, weitere Morgen- und Abend- sowie Tischgebete und die Psalmen 23, 8, 104, 139 und 121 sowie Segenssprüche.

10. Der bearbeitete Jorissen-Psalter

Bei der Beschlussfassung über die Zulassung des EG in der 1. Session der XI. Generalsynode im November 1992 äußerte die Synode H.B. den Wunsch nach Erarbeitung eines Zusatzbandes mit dem 150 Psalmen als Lieder für den gottesdienstlichen Gebrauch. Die Generalsynode hat diesem Wunsch Rechnung getragen und die Erarbeitung eines Zusatzbandes in Auftrag gegeben.

Die Gesangbuchkommission der Generalsynode sah die Bearbeitung des Jorissen-Psalters durch den Literaten Josef Dirnbeck und den Landessuperintendenten der Reformierten Kirche Peter Karner kritisch durch, verlangte noch einige redaktionelle Korrekturen und erteilte der Endredaktion die Genehmigung. Diese Endredaktion fand auch die Zustimmung der Synoden beider Kirchen.

Es sollte allerdings noch einige Jahre dauern, bis der Druck erfolgen konnte. Am 10. Juli 2009, dem 500. Geburtstag von Johannes Calvin, war es dann soweit. Der Ergänzungsband konnte der Öffentlichkeit präsentiert werden. Ziel der Neubearbeitung des Jorissen-Psalters war es nicht, einfach zu „modernisieren“, sondern „Jorissen als Jorissen zum Leuchten zu bringen“, wie es das Vorwort formuliert. Daher war es die Absicht der Bearbeiter, in der Bearbeitung maßvoll umzugehen, andererseits aber die Singbarkeit der Jorissen-Psalmlieder zu gewährleisten.

11. Getröstet – Lieder und Texte für die evangelische Trauerbegleitung

Dieses von der Synode der Evangelischen Kirche A.B. am 7.11.2009 für den kirchlichen Gebrauch zugelassene Büchlein nimmt Rücksicht auf die vielfältigen Traditionen von Sterbe- und Auferstehungsliedern sowie Liturgien bei Totenwachen und Trauergottesdiensten aus vielen Gemeinden und Regionen der Evangelischen Kirche A.B. in Österreich. Gleichzeitig wurden auch neuere Texte und Lieder aufgenommen. Das Liederbuch enthält 44 Lieder aus dem EG (Allgemeiner Teil) und weitere 4 Lieder aus dem EG Österreich. 11 Lieder stammen aus anderen Quellen. Insgesamt wurden somit 59 Lieder aufgenommen. Die EG-Lieder sind teilweise nur in einer Strophenauswahl wiedergegeben. Von den 48 EG-Liedern sind 18 ohne „ö“, 16 Lieder mit „ö“ und 14 mit („ö“). Eine Kennzeichnung mit „ö“ ist allerdings nicht erfolgt. Außer dem Liedteil enthält das Büchlein auch „Liturgische Vorschläge“ mit Gebeten und Segensworten am Sterbebett und im Trauerhaus sowie für Totenandachten.

Zusammenfassung

Wer die evangelische Gesangbuchgeschichte in Österreich studiert, ist überrascht von der Vielfalt der in Gebrauch befindlichen Gesangbücher unmittelbar nach dem Toleranzpatent 1781. Die Feststellung liegt einmal begründet in der Vielsprachigkeit der damaligen Donaumonarchie, vor allem aber in seiner besonderen Geschichte. Der durch die Verfolgung der Gegenreformation hindurch gerettete Liederschatz galt als kostbarer, unveräußerlicher Besitz. Dazu traten Sammlungen, die die aus dem Ausland berufenen Geistlichen aus ihrer Heimat mitbrachten. Außerdem enthielt das Toleranzpatent zwar genaue Bestimmungen über das Aussehen und den Standort gottesdienstlicher Gebäude, jedoch keine Verfügung über den Gebrauch eines bestimmten Gesangbuches. So sind damals im Gebiet der österreichisch-ungarischen Monarchie etwa 50 evangelische Gesangbücher nachweisbar. In diesem Beitrag wird die Entwicklung der Gesangbuchgeschichte bis zur Gegenwart aufgezeigt.

„Now thank we all our God“
Zur Rezeption von Martin Rinckarts Lied
„Nun danket alle Gott“ im englischen Sprachraum

Das Attribut „populär“ trifft auf viele deutsche Kirchenlieder zu, doch weltweite Popularität in einem Ausmaße, wie sie der Choral *Nun danket alle Gott* von Martin Rinckart erlangt hat, mag wohl nur noch für das Weihnachtslied *Stille Nacht, heilige Nacht* gelten. Bereits wenige Jahrzehnte nach Erscheinen des Textes als *Tischgebet* (noch ohne Stropheneinteilung) im *JESV Hertz=Büchlein* (1636)¹ und seiner Erstveröffentlichung als dreistrophiges Lied in Johann Crügers *PRAXIS PIETATIS MELICA* (1647)² gab es nach den Wirren des Dreißig-jährigen Krieges in den protestantischen Territorien des Heiligen Römischen Reiches und weit über dessen nördliche Grenzen hinaus bis nach Schweden und zum Baltikum erstaunlich viele lutherische Gesangbücher, die Rinckarts Lied enthielten.³ Sie trugen wesentlich zur frühen Verbreitung und damit zur weiteren Popularisierung dieser Lieddichtung nach Jesus Sirach 50, 24-26 in sechshebigen jambischem Versmaß („Alexandriner“) bei – allen voran Crügers einflussreiche *Praxis Pietatis Melica*, die bis 1737 insgesamt 45 Auflagen erlebte.

In seiner ungekünstelten Sprache, der unkomplizierten, eingängigen Melodie und der geschmeidigen Verbindung von Wort und Ton im Gewande eines harmo-

¹ Im Anhang als *Tisch=Gebetelein*. Das einzige noch nachweisbare Exemplar der ersten Auflage des *JESV Hertz=Büchleins* ist im Besitz der SUB Bremen, Signatur: R the.1724.

² DKL 1647⁹⁶. Frühere Hymnologen – wie Linke, Zahn und Fischer – sehen die Ausgabe der *Praxis pietatis melica* von 1648 als dasjenige an, in dem Rinckarts Dichtung zum ersten Mal mit Melodie und dem von Johann Crüger dazu eingerichteten bezifferten Bass erschien.

³ Wie die vom Vf. untersuchten annähernd 60 lutherischen Gesangbücher aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts belegen, war Rinckarts *Nun danket alle Gott* u.a. in den protestantischen Regionen um folgende Städte bekannt: Straßburg, Stuttgart, Nürnberg, Frankfurt/M., Marburg, Eisenach, Weimar, Jena, Halle, Leipzig, Dresden, Breslau, Halberstadt, Berlin, Hannover, Braunschweig, Lüneburg, Bremen, Hamburg, Lübeck, Husum, Stralsund, Riga, Stockholm. Näheres hierzu bei Siegmar KEIL, „Nun danket alle Gott“ – *Martin Rinckarts Choral im Wandel der Zeiten*, München 2009, S. 8-12.

nisch schlichten Kantionalsatzes⁴ erschien das Lied geradezu prädestiniert für Massengesang – ob in der Kirche oder anderswo. Als nationale *Gratias-Hymne*, *Choral von Leuthen* und *Deutsches Tedeum* hat es vor allem in der – um 1700 sich herauskristallisierenden - zurechtgesungenen „hymnischen“ Form im weiteren Verlauf der preußisch-deutschen Geschichte allerdings auch einen zweifelhaften Ruhm erlangt.⁵ Doch allen unrühmlichen Zeitläuften und Missbräuchen zum Trotz erfreut es sich auch heute noch größter Beliebtheit und wird immer wieder angestimmt, wenn Christen aller Konfessionen zu gemeinsamem Dank und Gotteslob versammelt sind. Unzählige Bearbeitungen – vom schlichten Chorsatz und unpräntiösen Choralvorspiel bis hin zu anspruchsvolleren Formen und Gattungen wie Motette, Kantate oder Sinfoniesatz – zeugen darüber hinaus auf z. T. eindrucksvolle Weise von der zeitlosen Attraktivität dieses Chorals. Eine kaum noch auszumachende Zahl von Komponisten – darunter Johann Schelle, Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, Felix Mendelssohn, Franz Liszt, Johannes Brahms und Max Reger⁶ – erwiesen dabei mit ihren Schöpfungen dem Eilenburger Pfarrer, Dichter und Musiker ihre Reverenz.

Verhältnismäßig spät, nämlich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, fasste unser Lied auch in England dauerhaft Fuß. Die Verbreitung des Rinckart-Chorals in dem Inselstaat steht in ursächlichem Zusammenhang mit jener hymnologischen Bewegung, die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts weite Teile des kirchlichen Lebens in England erfasste. Sie hatte zum Ziel, die besten, zu einem Großteil noch immer unbekanntem Kirchenlieder aus dem Ursprungsland der Reformation durch Übersetzungen in England bekannt zu machen, d.h. möglichst viele davon im Gemeindeleben fest zu verankern und das eigene Kirchenlied-Repertoire zu bereichern. Zugleich sollte dadurch auch in einem umfassenden ökumenischen Sinne auf die gemeinsamen protestantischen Wurzeln aufmerksam gemacht werden. Begünstigt wurde die Bewegung durch ein allgemein freundliches kulturelles Klima, das zu jener Zeit zwischen deutschen Fürstenhäusern und Monarchien und der britischen Krone herrschte. Der deutsch-englische Kulturtransfer erhielt – trotz unfreundlicher Bekundungen von Seiten einiger exponierter britischer Politiker gegenüber Deutschland und insbesondere gegen den preußischen Staat – zusätzliche Impulse durch die eheliche Verbindung zwischen Queen Victoria und dem kunstsinnigen deutschen Prinzen Albert aus dem Hause Sachsen-Coburg und Gotha sowie durch zahlreiche weitere fami-

⁴ In Johann CRÜGERS zur PPM verfertigtem Chorbuch *Geistliche Kirchen=Melodien [...] In vier Vocal= und zwey Instrumental=Stimmen [...]*, Leipzig 1649, darin als Nr. 94. DKL 1649¹⁵.

⁵ Vgl. SiegmAR KEIL, *Der „Choral von Leuthen“. Ein preußisch-deutscher Mythos*, in: *Die Tonkunst 1* (2007), H. 4, S. 442-449.

⁶ Ausführliche Darstellung in: SiegmAR KEIL, *„Nun danket alle Gott“ – Martin Rinckarts Choral im Wandel der Zeiten* (wie Anm. 2), S. 31-41 (*„Nun danket alle Gott“ als deutsch-nationale Gratias-Hymne*).

liäre Verknüpfungen innerhalb deutscher und englischer Adels- und Fürstenhäuser. Dass auch ein durch den Historismus – d.h. die Rückbesinnung auf vergangene Stil-Epochen und die schöpferische Auseinandersetzung mit ihren Hervorbringungen und Werten – bewirktes neues Geschichtsbewusstsein in breiten Kreisen des englischen Bildungsbürgertums diesem hymnologischen Prozess zusätzliche Schubkraft verlieh, steht außer Frage. Dabei spielte auch, was insbesondere die Verbreitung lutherischer Choräle in England betrifft, die um die Jahrhundertmitte stärker in Erscheinung tretende (im Unterschied zu Deutschland jedoch anders akzentuierte) Bach-Pflege eine wichtige Rolle.⁷ Nicht zu vergessen schließlich auch das Wirken Felix Mendelssohn Bartholdys (1809-1847), der als gefeierter Dirigent, Pianist, Organist und Komponist sein englisches Konzertpublikum mit zahlreichen eigenen, in Gattung, Form und Kompositionstechnik dem Leipziger Thomas-kantor verpflichteten Werken – wie Choralbearbeitungen, Fugen, Orgelsonaten, Motetten und Oratorien – bekannt machte.⁸

Bereits in früheren Jahrhunderten hatte es immer wieder Bestrebungen gegeben, deutsche Kirchenlieder in England heimisch werden zu lassen: Im sechzehnten Jahrhundert im Gefolge der lutherischen Reformation, im achtzehnten Jahrhundert vor allem durch die einfühlsamen Übertragungen geistlicher Dichtungen von Paul Gerhardt und der Herrnhuter Brüdergemeine durch John Wesley. Doch die neuerliche hymnologische „Welle“ war ungleich mächtiger, umfassender und damit auch nachhaltiger. Dies schlug sich u.a. nieder in den massenhaften Übersetzungen deutscher Kirchenlieder, die damals in zahllosen Sammelbänden herausgebracht wurden – für den Musikhistoriker und Hymnologen Robin A. Leaver geradezu *a veritable explosion in the publication of collections of translated Kirchenlied*.⁹ Die meisten dieser Sammlungen fanden jedoch nur eine vergleichsweise geringe Beachtung. Ein wesentlicher Grund dafür kann in der Tatsache gesehen werden, dass vielen Autorinnen und Autoren¹⁰ der Übersetzungs-Spagat zwischen beiden Sprachen mit ihrem unterschiedlichen Klang, ihrem jeweiligen

⁷ Vgl. hierzu auch: Klaus RÖNNAU, *Bach und England. Bemerkungen zur englischen Bach-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert*, in: Wulf Konold (Hrsg.), *Deutsch-Englische Musikbeziehungen*, München-Salzburg 1985, S. 112-122. Die rege Bachpflege in England führte 1849 auch zur Gründung einer eigenen „Bach Society“.

⁸ Hierzu auch: Friedhelm KRUMMACHER, *Komponieren als Anpassung? Über Mendelssohns Musik im Verhältnis zu England*, in: Wulf Konold (Hrsg.), *Deutsch-Englische Musikbeziehungen*, op.cit., S. 132-156, Hans Joachim MARX, *Felix Mendelssohn Bartholdy und England*, in: *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben – Festschrift für Wolf Hobohm [...]*, Hildesheim [u.a.] 2001, S. 427-443, sowie Colin Timothy EATOCK, *Mendelssohn and Victorian England*, Farnham [u.a.] 2009.

⁹ Robin A. LEAVER, *Catherine Winkworth – The Influence of Her Translations on English Hymnody*, St.Louis, Missouri 1978, S. 6.

¹⁰ Robin Leaver konstatiert erstaunlich viele Frauen, die deutsche Kirchenlieder übersetzten. Vgl. Hierzu: *Catherine Winkworth - The Influence of Her Translations on English Hymnody* (wie Anm. 9), S. 6-7.

spezifischen Akzent und den anders gearteten grammatikalischen Strukturen nicht überzeugend genug gelang.

Umso größere Anerkennung und umso mehr Zuspruch dagegen erfuhren die Übertragungen von Catherine Winkworth (1827-1878),¹¹ der *Königin der Übersetzer*, die das obengenannte Problem auf z. T. beeindruckende Weise löste. Mit ihren annähernd 400 übersetzten Kirchenliedern von 170 deutschen Autoren übertraf sie nicht nur zahlenmäßig alle ihre Konkurrenten. Es war vor allem die Bildhaftigkeit, der Reichtum und die dichterische Qualität ihrer – die verschiedenen Stile der Lieddichtungen sensibel nachempfundenen – Sprache, die von der Fachwelt als *faithful to the original and yet at the same time written in an authentic English style*¹² gepriesen wurde. Für Winkworths Sprachstil ist auch und besonders *Now thank we all our God* (*Nun danket alle Gott*) ein Paradebeispiel, neben *Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation* (nach Joachim Neanders *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*) eine ihrer dichterisch besten Arbeiten überhaupt,¹³ bei der sie nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch im sechshebigen jambischen Versmaß so nahe wie möglich am deutschen Text blieb und zugleich so unverwechselbar englisch formulierte, dass man Rinckarts Urheberschaft vergisst, ja, – vice versa – seine Dichtung durchaus auch für eine Übertragung aus dem Englischen ins Deutsche halten könnte! So gesehen, verwundert es nicht, dass Catherine Winkworths *Now thank we all our God* auf Anhieb in England heimisch wurde, sich gegenüber zahlreichen weiteren Fassungen dieses Liedes durchzusetzen vermochte¹⁴ und sich innerhalb weniger Jahrzehnte weit über das Mutterland hinaus im riesigen Britischen Empire und, nicht zu vergessen, in den Vereinigten Staaten ausbreitete:

¹¹ Gemeint sind damit vor allem folgende Sammlungen: *Lyra Germanica: Hymns for the Sundays and Chief Festivals of the Christian Year. Translated from the German by Catherine Winkworth*, London 1855; *Lyra Germanica: Second Series: The Christian Life. Translated from the German by Catherine Winkworth*, London 1858; *THE CHORALE BOOK FOR ENGLAND; A complete Hymn-Book for Public and Private Worship, in accordance with the Services and Festivals of the Church of England. The Hymns from the Lyra Germanica and other Sources, translated by Catherine Winkworth; the Tunes from the Sacred Music of the LUTHERAN, LATIN, AND OTHER CHURCHES, For Four Voices [...] compiled and edited by William Sterndale Bennett, Professor of Music in the University of Cambridge, and Otto Goldschmidt*, London 1863.

¹² Zitiert aus: Robin A. LEAVER, *Catherine Winkworth* (wie Anm. 9), S. 7.

¹³ Siehe hierzu auch Gerhard TEUSCHERS Aufsatz *Catherine Winkworth [...] Ein Beitrag zum 100sten Todesjahr der großen englischen Übersetzerin deutscher Kirchenlieder*, in: JbLH 22 (1978), S. 168-172. Der Autor vergleicht darin Strophe für Strophe des Rinckartschen Originals mit der Winkworthschen Übersetzung und erläutert philologisch detailliert Übersetzungsfragen und –probleme. Allerdings geht er bei der äußeren Form des Gedichts von der (falschen) Prämisse aus, dass es sich um Strophen handelt, die aus jeweils acht dreihebigen Verszeilen bestehen. Am Paarreim aber ist deutlich zu erkennen, dass wir es hier mit einem „Alexandrin“-Versmaß mit vier Verszeilen á sechs Hebungen und einer Zäsur in der Mitte zu tun haben.

¹⁴ Nach dem *Evangelical Lutheran Hymnary Handbook – Online Draft Edition* (Stichwort: *Now thank we all our God*) gibt es insgesamt zwölf Übersetzungen des Rinckart-Liedes.

*Now thank we all our God with hearts and hands and voices,
who wondrous things hath done, in whom His world rejoices;
who from our mother's arms hath blessed us on our way
with countless gifts of love, and still is ours today.*

*O may this bounteous God through all our life be near us,
with ever joyful hearts and blessed peace to cheer us;
and keep us in His grace, and guide us when perplex'd,
and free us from all ills in this world and the next.*

*All praise and thanks to God the Father, now be given,
the Son, and Him who reigns with them in highest heaven,
the One eternal God, whom earth and heaven adore;
for thus it was, is now, and shall be evermore!¹⁵*

Im Vergleich dazu Rinckarts Text, wie er Catherine Winkworth vertraut gewesen sein mochte:

*Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen,
der große Dinge thut an uns und allen Enden,
der uns von Mutterkleib und Kindesbeinen an
unzählig viel zu gut und noch jetzund gethan.*

*Der ewig reiche Gott woll uns bei unserm Leben
ein immer fröhlich Herz und edlen Frieden geben
und uns in seiner Gnad erhalten fort und fort,
ja uns aus aller Noth erlösen hier und dort.*

*Lob, Ehr und Preis sei Gott, dem Vater und dem Sohne,
und dem der beiden gleich im höchsten Himmelsthrono:
Dem dreimaleinen Gott, als er ursprünglich war
und ist und bleiben wird jetzund und immerdar.¹⁶*

Noch heute zählen zahlreiche ihrer übersetzten Lieder zum festen Bestand englischsprachiger Gesangbücher in allen Ländern des Commonwealth of Nations rund um den Erdball sowie in den Vereinigten Staaten, seien sie nun anglikanischer, katholischer, lutherischer, methodistischer, presbyterianischer und baptistischer Konfession oder einer sonstigen christlichen Gemeinschaft zugehörig¹⁷ – wobei *Now thank we all our God* als „Hymn of Praise“ en miniature in der Beliebtheitsskala aller Kirchenlieder englischer Sprache seit je weit oben rangiert.

¹⁵ Zitiert aus: *Lyra Germanica: Second Series: THE CHRISTIAN LIFE* (siehe auch Anm. 11), S. 194-195.

¹⁶ Lesart nach Christian Carl Josias BUNSENS, *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang= und Gebetbuchs zum Kirchen= und Hausgebrauche*, Hamburg 1833, Nr. 543.

¹⁷ Genauere Angaben bei Robin A. LEAVER, *Catherine Winkworth* (wie Anm. 9), S. 7.

Neben John Wesley (1703-1791), dem Begründer der Methodisten und gleichfalls erfolgreichem Übersetzer deutscher Kirchenlieder im Jahrhundert zuvor (darunter 33 aus den Gesangbüchern der Herrnhuter Brüdergemeine), gilt Catherine Winkworth heute noch unter den Hymnologen *als die verdienstvollste Vermittlerin des deutschen Kirchenliedes im englischen Sprachraum*.¹⁸ Als Tochter eines erfolgreichen Seidenfabrikanten wuchs sie in einer kultivierten, väterlicher- wie mütterlicherseits der evangelikalischen Erweckungsbewegung zugeneigten Familie auf. Ihr starkes Interesse an deutschem – insbesondere protestantischem – Liedgut sowie an deutscher Literatur, das sich im Laufe ihres Lebens zu einer extensiven und auch erfolgreichen Übersetzertätigkeit entwickelte, gründete sich zum einen auf ihre große musische und sprachliche Begabung, gepaart mit literarischen Neigungen und religiösen Ambitionen, die schon früh erkannt und systematisch gefördert wurden, und zum andern auf ihre besondere Affinität zu Deutschland und dessen Sprache, Geschichte, Kultur und kirchliches Leben, was sich in häufigen, z. T. ausgedehnten Reisen in das Ursprungsland der Reformation manifestierte und ihr zahlreiche, ihre Übersetzertätigkeit befruchtende persönliche Bekanntschaften bescherte.

Es geschah während eines längeren Aufenthaltes in Dresden (1845-46), dass Miss Winkworth zum ersten Mal deutsche Kirchenlieder kennenlernte und auch mit deutscher Literatur näher in Berührung kam. Zwei Jahre später begann sie mit ihren ersten Versuchen, deutsche Gesänge ins Englische zu übertragen. Von wesentlicher Bedeutung für ihre nun folgende systematische Arbeit als Übersetzerin (die sich nicht nur auf Kirchenlieder beschränkte)¹⁹ wurde für sie neben der großen Unterstützung, die sie durch ihre Schwester Susanna und gleichgesinnte Freunde und Weggefährten erfuhr, die nähere Bekanntschaft mit dem preußischen Botschafter in England, Christian Carl Josias von Bunsen (1791-1860), einem vielseitig gebildeten Diplomaten und engagierten Anglophilen, dessen besonderes Interesse neben Politik und Geschichte vor allem der Hymnologie galt und der die damaligen hymnologischen Bestrebungen in England als einer der Hauptakteure unterstützte. Der von ihm 1833 als Gegenkonzept zu den stark von Pietismus und Rationalismus beeinflussten, immer mehr verflachenden Kirchenlied-Dichtungen seiner Zeit herausgebrachte und vielbeachtete *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang= und Gebetbuchs zum Kirchen= und Hausgebrauche* wurde mit seinen 934 (?) Liedern für die Winkworth zur wichtigsten Quelle für ihre Übersetzer-Tätigkeit.²⁰

¹⁸ Geoffrey WAINWRIGHT, *Catherine Winkworth – „Königin der Übersetzerinnen“ deutscher Kirchenlieder*, in: Teresa BERGER, Albert GERHARDS (Hrsg.), *Liturgie und Frauenfrage – Ein Beitrag zur Frauenforschung aus liturgiewissenschaftlicher Sicht*, St. Ottilien 1990, S. 298.

¹⁹ So übersetzte sie u.a. Biographien zweier deutscher Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, der christlich-sozial engagierten Amalie Sieveking und des Pfarrers Theodor Fließner, der den Kaiserswerther Diakonissenorden gründete.

²⁰ Bunsen versuchte, dem durch Pietismus und vor allem Rationalismus hervorgerufenen Niedergang der Gesangbuchliteratur in Deutschland mit einer grundlegenden Reform

Rinckarts *Nun danket alle Gott* in Catherine Winkworths übersetzter Fassung als *Now thank we all our God* erschien zum ersten Mal - zusammen mit weiteren 120 Liedtexten und noch ohne Melodie - im zweiten Band ihrer *Lyra Germanica* von 1858. Bereits die (Bunsen gewidmete und 1855 veröffentlichte) erste Serie *Lyra Germanica* mit ihren 103 Übersetzungen von Liedern aus dessen *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuchs* (s.o.) fand weithin Anerkennung und wurde ein großer Erfolg. Die Sammlung erschien in 23 Auflagen, und auch in Amerika ging sie in Druck. Nicht minder hohes Lob erntete sie auch mit ihrem zweiten Band, der zwölf Editionen erlebte. So pries *The Christian Times* Catherine Winkworths neuerliche Übersetzungen mit folgenden Worten: *Miss Winkworth deserves the thanks of every lover of sacred verse for her rendering into English these admirable compositions.*²¹ Um auch weniger bemittelten Gemeindemitgliedern die Möglichkeit zu geben, Lieder der Winkworth zu erwerben, richtete ein befreundeter Bischof²² eine verkürzte (und darum preiswertere) Ausgabe mit 53 Texten ein, worin *Now thank we all our God* – einem Motto gleich – den Auftakt bildete.²³ Einer Verbreitung unseres Choralen auch in den unteren Bevölkerungsschichten wurde damit der Weg geebnet.

Wie Rinckarts Lied erwiesen sich viele andere Gesänge aus den beiden großen Sammlungen der *Lyra Germanica* – sowohl in ihrem Text-Umfang, als auch in ihrer Sanglichkeit - als für den gottesdienstlichen Gebrauch vorzüglich geeignet, so dass sich Catherine Winkworth, nicht zuletzt durch Bunsen ermutigt, dazu entschloss, ein weiteres, noch stärker auf eine Verwendung im öffentlichen Gottesdienst zugeschnittenes und (daher nun auch) durch Melodien erweitertes Gesangbuch herauszugeben. Mit insgesamt 202 Liedern, von denen 130 aus beiden Serien der *Lyra Germanica* übernommen (darunter auch *Now thank we all our God*)²⁴ und 72 neu übersetzt aus den verschiedensten deutschen Quellen²⁵ hin-

entgegenzuwirken. Seine jahrelangen Bemühungen um eine Erneuerung der Gesangbücher, insbesondere um die *Wiederherstellung alter Texte und Singweisen* (Fr. Blume) gipfelten in diesem Werk. Eine zweite Auflage seines Gesangbuchs mit nunmehr 450 Liedern erschien 1846 (Hamburg) mit dem Titel *Allgemeines evangelisches Gesang- und Gebetbuch*. Nach Bunsens Tod wurde 1871 eine übersetzte Fassung von seinem *Versuch* [...] als *Prayers from the Collection of the Late Baron Bunsen* herausgebracht. Zehn Jahre später schließlich erschien Bunsens Gesangbuch noch einmal in einer überarbeiteten Fassung von Albert Fischer (Gotha 1881). Siehe hierzu auch Leavers Aufsatz *Bunsen and the Translation of German Hymns into English*, in: IAH Bulletin 9 (1981), S. 85-89.

²¹ Zitiert aus: Robert A. LEAVER, *Catherine Winkworth* (wie Anm. 9), S. 33.

²² Es handelte sich um den anglikanischen Bischof der schottischen Grafschaft Argyll, Alexander Ewing. Vgl. Robin A. LEAVER, *Catherine Winkworth*, (wie Anm. 9), S. 34.

²³ Vgl. ebd., S. 34.

²⁴ Als Lied Nr. 11. Rinckarts Melodie wurde noch ein weiterer Liedtext unterlegt: *Lord God, we worship Thee* nach Johann Francks Dichtung von 1653, *Herr Gott, Dich loben wir* (Nr. 183).

²⁵ Catherine Winkworth erwähnt in ihrem Vorwort zum *CHORALE BOOK* eine ganze Reihe unterschiedlichster Quellen – angefangen bei den beiden Erfurter *Enchiridien* und Johann Walters *Geistlichem Gesangbüchlein* aus dem Jahre 1524 bis zu Standardausgaben ihrer Zeit, wie z. B. Philipp

zugefügt wurden, konnte es nach mehrjähriger Arbeit und unter Mithilfe zweier professioneller Musiker²⁶ 1863 als *CHORALE BOOK FOR ENGLAND* veröffentlicht werden.²⁷ Als Quellen für die vierstimmig gesetzten Melodien wiederum dienten, wie aus dem Vorwort der Autorin hervorgeht, vor allem Gesang- bzw. Choralbücher, die im Gefolge der damaligen Reformbewegung in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebracht worden waren.²⁸

Die Präsentation der Lieder im *CHORALE BOOK* brachte jedoch auch einige Probleme mit sich. So mussten aus den bereits genannten praktischen Gründen (s.o.) allzu lange, d.h. weitschweifige Liedtexte ausgeschieden oder gekürzt und die auf den jeweiligen deutschen Text zugeschnittenen originalen Weisen den englischen Übersetzungen angepasst werden, ohne dabei deren ursprünglichen Charakter bzw. Aussagegehalt zu verwässern. Hinzu kam, dass die Melodien in den verschiedenen (deutschen) Quellen oft voneinander abwichen. Letzteres traf auch auf *Nun danket alle Gott* zu. Im *Deutschen Evangelischen Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern* z. B. lehnt sich die darin reproduzierte Melodie²⁹ rhythmisch und im Tonhöhenverlauf wieder stärker an jene früheste überlieferte Fassung an, wie sie in Crügers *Praxis pietatis melica* und seinem dazu verfertigten Chorbuch *Geistliche Kirchen= Melodien*³⁰ begegnet (NB 1):

Der eigens dazu eingerichtete vierstimmige Satz *für Orgel und Chorgesang*³¹ lautet daher entsprechend (NB 2):

WACKERNAGELS *Das Deutsche Kirchenlied*, Stuttgart 1841; Christoph von TUCHERS *Schatz des evangelischen Kirchengesangs, der Melodie und Harmonie [...]*, Stuttgart 1840 ; *Deutsches Evangelisches Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern*. [Im Auftrag der Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz zu Eisenach], Stuttgart/Augsburg 1853.

²⁶ Dem Pianisten und Komponisten Sir William Sterndale Bennett (1816-1875) sowie dem Pianisten, Dirigenten und Komponisten Otto Goldschmidt (1829-1907).

²⁷ Die Auswahl der einzelnen Lieder war, wie es Catherine Winkworth in ihrem Vorwort ausdrückte, *intended primarily for use in united worship in church and family, and in meetings for the practice of church music*. Die öffentlichen bzw. veröffentlichten Reaktionen auf Winkworths *Chorale Book* waren durchweg positiv. Sie reichten von *really a beautiful and highly valuable work* (*Clerical Journal*) bis zu *unequaled by any work of this class that has ever appeared in England* (*Daily News*).

²⁸ Auch wenn Winkworth sie nicht *expressis verbis* anführt, müsste bzw. könnte es sich dabei u. a. um folgende Choralbücher im vierstimmigen Satz gehandelt haben: Das als Ergänzung zur zweiten Auflage von BUNSENS *Allgemeinem evangelischen Gesang- und Gebetbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch* von 1846 eingerichtete *Vierstimmige Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch*, Berlin 1847, das von Gottlieb von TUCHER, Immanuel FAISST und Johannes ZAHN verfasste *Die Melodien des Deutschen Evangelischen Kirchen-Gesangbuchs in vierstimmigem Satze für Orgel und Chorgesang [...]*, Stuttgart 1854 sowie das *Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Kirche in Bayern*, Nürnberg 1854 bzw. *Geistliches Gesangbuch D.M. Luthers und andern auserlesenen Liedern nebst Singweisen*, Nürnberg 1851.

²⁹ Darin als Lied Nr. 80.

³⁰ DKL 1647⁰⁶ und DKL 1649¹⁵.

³¹ Wiedergabe des ganzen Titels siehe Anmerkung 28. Fundort: Bibliothek des Nordelbischen Medienzentrums Hamburg, Signatur: G 0840.

Eigene Weise.



1. { Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen, Mund und
ber gro - ße Din - ge thut an uns und al - len
Hän - den, } der uns von Mut - ter - leib und Kin - des -
En - den, }
bei - nen an un - zäh - lig viel zu gut und noch jeztund ge - than.

Notenbeispiel 1. „Nun danket alle Gott“ nach CRÜGERS *Praxis pietatis melica*.

39. Nun danket alle Gott

Ersggt. 1640.



Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen, Mund und Hän - den, der uns von Mut - ter - leib
an uns und al - len En - den, }
und Kin - des - bel - nen an un - zäh - lig viel zu gut und noch jezt und ge - than.

Notenbeispiel 2: „Nun danket alle Gott“ aus dem *Vierstimmigen Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch* (1847).

Das zu Bunsens *Allgemeinem evangelischen Gesang- und Gebetbuch* angelegte *Vierstimmige Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch* von 1847³² hingegen zeigt unser Lied (hier rhythmisch allerdings nicht ganz exakt wiedergegeben)

³² Fundort: Marienbibliothek Halle/Saale, Signatur: Km G 1847 / A.

in der zeitüblichen planierten Fassung, die auch melodisch von der Crügerschen Erstfassung abweicht, und zwar jeweils am Ende der beiden ersten Liedzeilen sowie am Schluss³³ auf *jetzund ge-* (NB 3):

No. 143. Nun danket alle Gott —
Samstags, schnellig. 68. Nr. 172. J. Crüger, 1648.

Nun dan- ket al- le Gott Mit her- ren, münd und hân- den, Der uns von mul- ter, Isch Und hin- des-
 Der gro- ße bin- ge- hut An uns und al- len en- den,
 bei- nen am Un- sêh- lig viel zu gut Und noch je- hund- ge- tian.

Notenbeispiel 3. „Nun danket alle Gott“ nach dem [Evangelischen] Choral-Melodien-
 Buch, vierstimmig ausgesetzt, hrsg. von A.G. Ritter (Erfurt u.a. 1846).

Ein zusätzliches Problem ergab sich dadurch, dass Catherine Winkworth, die ja das Singen der Lieder durch die Gemeinde im Gottesdienst im Blick hatte und daher pragmatischer dachte, mit ihrer Auffassung, die Choräle in ihrer leichter singbaren (jüngeren) isometrischen Fassung wiederzugeben, im Gegensatz zu ihren musikalischen Beratern Bennett und Goldschmidt stand. Jene wiederum favorisierten die Reproduktion der älteren, historisch getreueren, aber rhythmisch oft komplizierteren und damit auch (für den durchschnittlichen Gottesdienstbesucher) schwieriger auszuführenden Liedfassungen. Daher mussten Kompromisslösungen gefunden werden, die jedoch nicht immer den Vorstellungen von Catherine Winkworth entsprachen.³⁴ Im Falle von *Now thank we all our God* stellte sich der Kompromiss im

*CHORALE BOOK FOR ENGLAND*³⁵ wie folgt dar (NB 4):

³³ In dem von A.G. Ritter herausgegebenen [Evangelischen] Choral-Melodien-Buch, vierstimmig ausgesetzt (Erfurt u.a. 1846) werden interessanter- und bezeichnenderweise beide Schlusswendungen (und noch *jetzund getan*) alternativ angeboten (Nr. 186)!

³⁴ Näheres hierzu bei Robin A. LEAVER, *Catherine Winkworth* (wie Anm. 9), S. 37-40. Im Vorwort zum *CHORALE BOOK* heißt es dazu u.a. (p. XIV): [...] *the Editors wish to state that they deemed it best to select the middle path [...] and in every case they have endeavoured to give the tune as nearly as possible according to its original version, and in a shape which might at the same time justify the hope of its being accepted by the English public. This however refers only to the rhythmical flow of the tune, not to the melody itself.*

³⁵ Als Nr 11.

Now thank we all our God, With heart and hands and voi - ces,
Who won - drous things hath done, In whom His world · re - joi - ces;
Who from our mo - ther's arms Hath bless'd us on our way
With count - less gifts of love, And still is ours to - day.

Notenbeispiel 4. „Now thank we all our God“ nach dem *Chorale Book for England*.

Rhythmisch entspricht die Melodie der seit Anfang des 18. Jahrhunderts bis heute in den meisten evangelischen Territorien Deutschlands gebräuchlichen (zurechtgesungenen) isometrischen Form (Vgl. NB 5):

Notenbeispiel 5. „Now thank we all our God“ in ihrer isometrischen Form.

In ihrem Tonhöhenverlauf dagegen passt sie sich der frühen Fassung in Crügers „Praxis pietatis melica“ bzw. dessen „Geistlichen Kirchen=Melodien“ an (Vgl. NB 6):



Notenbeispiel 6. Tonhöhenverlauf von „Now thank we all our God“.

Wie weit und wie lange – und ob überhaupt – sich diese „gemischte“ Melodiefassung (NB 4) nach ihrer Veröffentlichung im *CHORALE BOOK FOR ENGLAND* durchsetzen konnte, lässt sich schwer sagen. In Windeseile scheint sich dagegen der Text des Rinckart-Chorals in Catherine Winkworths Übersetzung im englischen Sprachraum verbreitet zu haben. So gab es bereits gegen Ende der 1870-er Jahre kaum ein englischsprachiges Gesangbuch von Bedeutung – über Großbritannien hinaus bis nach Amerika –, in dem *Now thank we all our God* fehlte.³⁶ Faktum ist aber auch, dass seit jeher (und bis heute) im englischsprachigen Raum Winkworths Text von *Now thank we all our Gott* nicht auf die im *CHORALE BOOK* vorgegebene Weise gesungen wird, sondern mit jener Melodiefassung verknüpft ist, die Felix Mendelssohn Bartholdy sowohl in seinem *Festgesang* für Männerchor, doppeltes Blechbläserensemble und Pauken WoO 9,³⁷ als auch in seiner Sinfoniekantate *Lobgesang* Op. 52 verarbeitete (vgl. NB 7)³⁸:

³⁶ Winkworths Fassung finden wir u.a. in folgenden Gesangbüchern: *The Sarum Hymnal* (1869), *The Church Hymnal* (1871), *Hymnal: according to the use of the Protestant Episcopal Church in the United States of America* (1871), *Church Hymnal* (Church of Ireland, 1874), *The Church Hymnal* (U.S. 1871-74), *Hymns Ancient and Modern* (1875), *A Church of England Hymn Book* (1879), *Christian Praise: a manual of worship for public, social and private devotion* (1880), *The Universal Hymn Book* (1885) *The Hymnal Companion* (1890).

³⁷ Uraufgeführt am 24. Juni 1840 auf dem Leipziger Marktplatz. Im letzten (vierten) Satz ist Rinckarts Choralweise folgender – von dem Freiburger Gymnasiallehrer Adolf Eduard Prölss verfasster – Text unterlegt: *Heil ihm! Heil uns! So schallt zu deinen heil'gen Thronen, / Herr, unser Gott, hinauf der Ruf von Millionen, / und brünstig flehen wir: lass in des Lichtes Schein / der ganzen Menschheit Heil, Herr, immer mehr gedeih'n. //* Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant zu erfahren, dass auch die Melodie des zweiten – Lied genannten – Satzes (*Vaterland, in deinen Gauen brach der gold'ne Tag einst an*) adaptiert worden ist und entgegen dem Wunsche Mendelssohns später mit dem Text eines bekannten englischen Chorals (*Hark, the heraldangels sing glory to the newborn King*) verknüpft wurde (1856 von dem Organisten H. C. Cummings). In dieser melodisch (dem älteren) Text angepassten Kontrafaktur zählt der Choral bis heute zu den beliebtesten Weihnachtsliedern im ganzen englischen Sprachraum. Siehe hierzu auch Armin KOCH, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Göttingen 2003, S. 162-171.

³⁸ Vf. ist – nach langen und eingehenden Recherchen zur Melodie des Rinckart-Chorals und entsprechenden Untersuchungen zahlreicher Varianten in den verschiedensten (Kirchen-) Gesangbüchern von 1649 bis Mitte des 19. Jahrhunderts – zu der Auffassung gelangt, dass Mendelssohn selbst die in beiden o.g. Werken verwendete Melodievariante verfasste.



Notenbeispiel 6. Tonhöhenverlauf von „Now thank we all our God“.

Daraus lässt sich schließen, dass die Verbreitung und Popularisierung des Rinckart-Chorals in England und Großbritannien im Laufe des 19. Jahrhunderts wesentliche Impulse auch durch Felix Mendelssohns in England besonders hoch geschätzten *Lobgesang* (s. u.) und dem in dessen Kantatenteil verarbeiteten Choral *Num danket alle Gott*, genauer gesagt, von dessen Melodie, erhalten haben muss.³⁹ Mendelsohn, der den Text zum *Lobgesang* aus der Bibel, vornehmlich Psalmen, zusammenstellte, griff im achten Satz (*Choral*) zwar auf Rinckarts populäres Lied, wie er es in den damals gebräuchlichen Gesangbüchern vorfand, zurück, veränderte es jedoch z.T. erheblich, vor allem den Text.⁴⁰ (Nicht zuletzt dadurch geht dieser Satz über das hinaus, was man unter einem „Choral-Zitat“ versteht.) Diese Veränderung des Rinckart-Textes erklärt sich daraus, dass er mit der Leit-Idee und dem Aussagegehalt des aus Anlass der 400-Jahr-Feier zu Ehren von Johann Gutenberg und dessen Erfindung des Buchdruckes mit beweglichen Lettern komponierten Werkes in Einklang gebracht werden sollte.⁴¹ Ein solcher „Eingriff“ in einen Text von fremder Hand entsprach im Übrigen ganz und gar jener zweifelhaften Praxis, wie sie im Zeitalter der Aufklärung und des Rationalismus gang und gäbe war, einer Epoche, deren *Fortschrittsdenken in den Leistungen der eigenen Zeit den Gipfel einer historischen Entwicklung sah und*

³⁹ Robin Leaver z. B. vertritt die Auffassung, dass neben Baron von Bunsen auch der in England als bedeutendster Komponist seiner Zeit gefeierte Felix Mendelssohn Bartholdy mit seinen zahlreichen Werken, in denen er deutsche (evangelische) Choräle verarbeitete, einen starken Einfluss auf die gesamte hymnologische Bewegung und deren Auswirkungen in England ausübte.

⁴⁰ Ob diese Umdichtung von Mendelssohn selbst oder, wie im Falle des *Festgesangs*, den ein Freiburger Gymnasiallehrer schrieb (Vgl. Anm. 37), von fremder Hand stammt, ist bislang ungeklärt. Unserer Meinung nach lassen die sprachlichen Schwächen dieser Um- bzw. Nachdichtung (s.u.) darauf schließen, dass Mendelssohn nicht deren Urheber ist. Siehe hierzu auch Armin KOCH, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (wie Anm. 37), insbesondere S. 59–61.

⁴¹ Genauer gesagt, die Erfindung der Buchdruckerkunst zu würdigen als einen kulturellen Markstein in der abendländisch-christlichen Geschichte, die wesentlich dazu beitrug, *die deutschen Reichsprovinzen von unwissendem Aberglauben zu aufgeklärter Erkenntnis zu entwickeln* (R. Larry Todd). – Die Uraufführung unter Mendelssohns Leitung fand am 25. Juni 1840 in der überfüllten Leipziger Thomaskirche statt. Nach Robert Schumanns Einschätzung sollen über 500 Mitwirkende daran beteiligt gewesen sein (Gesammelte Schriften I, S. 486).

*daher sich zu dichterischer Neugestaltung des alten Liedguts berechtigt fühlte*⁴² So ist bis auf die zwei – jeweils die beiden Strophen einleitenden – Schlagzeilen *Nun danket alle Gott mit Herzen Mund und Händen* bzw. *Lob, Ehr' und Preis sei Gott, dem Vater und dem Sohne* sowie die Stichworte *von Kindesbeinen an, im höchsten Himmelsthron* und *dem dreiein'gen Gott* nichts von Rinckarts dreistrophigem Originaltext übriggeblieben. Neben der Zweistrophigkeit sind es vor allem die gegenüber Rinckarts sechshebiger jambischer Dichtung auf drei Hebungen verkürzten Verszeilen, die sofort ins Auge fallen. So ergeben sich – quasi als metrischer Ausgleich – acht, also doppelt so viele Zeilen im Kreuzreim pro Strophe:

*Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen,
der sich in aller Not
will gnädig zu und wenden,
der so viel Gutes tut;
von Kindesbeinen an
uns hielt in seiner Hut
und allen wohlgetan.*

*Lob, Ehr' und Preis sei Gott,
dem Vater und dem Sohne
und seinem heil'gen Geist
im höchsten Himmelsthron.
Lob dem dreiein'gen Gott,
der Nacht und Dunkel schied
von Licht und Morgenrot,
ihm danket unser Lied.*

Verglichen mit Rinckarts Text (s.o.) wirkt Mendelssohns Umdichtung etwas ungelent und z. T. auch banal. Die (spätere) Übersetzung dieses Textes ins Englische wiederum kaschiert zwar diese sprachlichen Schwächen ein wenig, doch, gemessen an Catherine Winkworths Dichtung (s.o.), bleibt sie aber nur ein redlicher Versuch:

*Let all men praise the Lord,
in worship lowly bending,
on His most holy word,
redeem'd from woe, depending,
He gracious is and just,
from childhood us doth lead,*

⁴² Walter BLANKENBURG, *Krisenzeiten des evangelischen Kirchenliedes*, in: DERS., *Kirche und Musik – Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, Göttingen 1979. S. 278.

*on Him we place our trust
and hope in time of need.*

*Glory and praise to God,
the Father, Son, be given
and to the Holy Ghost,
on high enthron'd in heaven,
praise to the tri-une God;
with pow'rful arm and strong*

*he changeeth night to day.
Praise Him with grateful song.⁴³*

Demgegenüber beließ Mendelssohn die Melodie in der zu seiner Zeit allgemein gebräuchlichen rhythmisch planierten Form und veränderte sie in ihrem Tonhöhenverlauf nur geringfügig, dafür jedoch gezielt an entscheidenden Stellen – z. B. in den Takten zwei, fünf und sieben (Vgl. NB 7) – wodurch sie sich vom Höreindruck her etwas weiter und höher spannt und im sechsstimmigen A-cappella-Satz mit markanten Durchgängen und Vorhalten in barocker Manier in der ersten Strophe den hymnischen Charakter noch verstärkt. Sept- bzw. Sekund- und Quintsextakkorde in der ersten und chromatische Fortschreitungen der Instrumentalbläser in der vom Orchester umrankten, unisono intonierten Melodie in der zweiten Strophe laden den Choral zusätzlich emotional auf und lassen nicht zuletzt dadurch den Satz zu einer Art „inneren Zentrums“⁴⁴ des ganzen Werkes werden.

Auch wenn Mendelssohns aufwendiges Konzept einer „Sinfonie-Kantate“, mit dem der Komponist – nach dem Vorbild von Beethovens „Neunter“ – Sinfonisches und Oratorisches zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden suchte, wegen seines hybriden Werkcharakters vor allem in der deutschen Fachwelt ein zwiespältiges oder sogar ablehnendes und damit auch polarisierendes Echo fand,⁴⁵ war und blieb der *Lobgesang* zu seinen Lebzeiten eines seiner erfolgreichsten Werke. Eine noch größere Wertschätzung als in Deutschland aber erfuhr das Werk in England, wo es unter Leitung des Komponisten zum ersten Mal am 23. September 1840 während des Musikfestes in Birmingham aufgeführt wurde und das Auditorium in Begeisterung versetzte. Es ist überliefert, dass die Zuhörer sich spontan von ihren Plätzen erhoben, als der Choral *Nun danket alle Gott* erklang, so wie

⁴³ Zitiert nach der Stuttgarter Mendelssohn-Ausgabe der *Sinfonie-Kantate Lobgesang op. 52*, Kl.-Auszug (Carus 40.076/03), S. 78-83.

⁴⁴ Wolfram STEINBECK, *Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns „Lobgesang“*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), H. 3, S. 230.

⁴⁵ Vgl. Mark Evan BONDS, *After Beethoven – Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge (Massachusetts) u. London 1996, S. 74-80.

man es sonst nur bei Händels *Halleluja* zu tun pflegte.⁴⁶ Nach dem Oratorium *Eli-as*⁴⁷ zählte die Sinfonie-Kantate *Lobgesang* in England denn auch lange Zeit zu den meistgespielten Groß-Werken Mendelssohns. Die folgenden, dem Werk von einem Rezensenten der „Musical Times“ zugeschriebenen Attribute *the greatest work that has proceeded from any German composer since Beethoven* und *great in plan, great in development, and masterly in detail*⁴⁸ drücken pauschal aus, was die meisten Konzertbesucher in England bzw. in Großbritannien damals am *Lobgesang* beeindruckt haben mag.

In diesem Sinne hat Mendelssohn mit seiner Sinfonie-Kantate *Lobgesang* und insonderheit mit deren achtem Satz ein gut Teil zur schnellen Verbreitung und zur weiteren Popularisierung von Winkworth-Rinckarts *Now thank we all our God* in Großbritannien und weit darüber hinaus in den Ländern des einstigen British Empire beigetragen. Bis heute jedenfalls bilden Catherine Winkworths kongeniale Übersetzung und Felix Mendelssohns Melodiefassung eine geglückte Symbiose und künden von einem weithin unbekanntem kursächsischen Pfarrer, Dichter und Musiker, der Anno Domini 1630 – mitten im Dreißigjährigen Krieg – als ein überzeugter Lutheraner sein Lied *Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen* niederschrieb.⁴⁹

⁴⁶ Siehe hierzu: Colin Timothy EATOCK, *Mendelssohn and Victorian England* (wie Anm. 8), S. 71-72 sowie R. Larry TODD, *Felix Mendelssohn Bartholdy – Sein Leben. Seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 445.

⁴⁷ Mendelssohns *Oratorium nach Worten des Alten Testaments* op. 70 erlebte quasi zwei Uraufführungen – die erste am 26. August 1846 in Birmingham, die zweite in überarbeiteter Fassung am 18. April 1847 in London, beide vom Komponisten geleitet.

⁴⁸ Aus einer Konzertkritik der „Musical Times“ vom 1. April 1846. Für die Anfertigung einer Kopie dankt Verfasser Herrn Dr. Armin Koch.

⁴⁹ In diesem Zusammenhang sei noch auf zwei Werke hingewiesen, die vor allem in Nordamerika zu den beliebtesten und meistgespielten Bearbeitungen von *Now thank we all our God* zählen und damit gleichfalls zu dessen Verbreitung und Popularisierung beitragen: Virgil Fox' Arrangement des Bachschen Choralsatzes *Nun danket alle Gott* aus der Kantate *Gott der Herr ist Sonn und Schild* BWV 79 für Orgel sowie John Rutters effektvolle festliche *Hymn of praise* „*Now thank we all our God*“ für gemischten Chor, Blechbläser, Schlagwerk und Orgel.

The e-hymnbook project of the Dutch Reformed Church in South Africa

Abstract

Shortly after the release of the *Liedboek van die Kerk* (“Hymnbook of the Church”) in 2001, the Synod of the Dutch Reformed Church (DRC) gave instructions that new developments regarding the church song be investigated. The idea was to expand the current *Liedboek* by adding songs sung in reformed churches worldwide, especially those in a modern idiom. The inclusion of new material was to be investigated along with multicultural songs and alternative formats for the psalms.

The task group appointed with this assignment recommended an electronic open-ended hymnal. The hymnal (VONKK) has been in operation for two years – therefore deductions can already be made as to the probable success and practical problems of the endeavour. In this presentation, the rationale behind the e-hymnal will be discussed as well as the aims of the book and operational procedures. Examples from the book will serve as illustrations.

Introduction

Books in e-format are well-known phenomena in our times. Large publishing companies publish electronic versions of their books as well as the hard copies and in the USA “more digital books are being produced and sold than conventional ones”.¹

Since the 1990s a number of websites devoted to hymns have appeared. These websites are created and maintained by individuals who have a passion to share well-known hymns with others.² Hymns cited on these websites are mostly in the public domain. The following websites are well-known:

¹ Erich RENHARDT, *The new hymnal – an e-book?* Lecture given at the 26th International Conference of Hymnology, 2011, Timisoara, Romania.

² Esther GILLIE, *Online hymn resources*, in: Notes 60 (2003) 2, p. 510.

The Cyber Hymnal (CH)³

Established in 1996, the CH gives access to over 6 000 hymns and gospel songs from a variety of denominations. The CH provides full texts, scores, Midi files as well as relevant information regarding composers, text writers, pictures and so forth.⁴

Christian Classics Ethereal Hymnary (CCEH)⁵

The CCEH provides access to more than a 1 000 hymns. Selections were made from the *Southern Baptist Hymnal* (1975), the *Episcopal Hymnal* (1916), the *Lutheran Service Prayer Book* (1941) and *Southern Harmony* (1939). Scores are available without texts and audio is available through NWC and Midi files.⁶

HymnSite.com (HSC)⁷

Founded in 1996, the HSC provides full music, audio via Midi files and scores in PDF format. The sources are the 1964 and 1989 Methodist hymnals. Hymns not restricted by copyright can be found on this website.⁸

The RUF Hymnbook Online Hymn Resource⁹

This hymn site differs from those mentioned above in that it provides access to “old hymns put to new music”. The site provides a unique link between traditional and contemporary worship styles but is geared towards contemporary worship and young worshippers. This is evident in the presented formats of the hymns such as lead sheets, displays for overhead projectors, guitar sheets, sound excerpts in MP3 format, piano arrangements etc. The RUF is sponsored by the Reformed University Fellowship.¹⁰

Other projects dealing with on-line hymn resources endeavour to put complete hymnals which are in the public domain on the web, for example:

³ <http://www.cyberhymnal.org>

⁴ Esther GILLIE, *Online hymn resources*, op. cit., p. 511.

⁵ <http://www.ccel.org/cceh>

⁶ Esther GILLIE, *Online hymn resources*, op.cit., p. 512.

⁷ <http://www.hymnsite.com>

⁸ Esther GILLIE, *Online hymn resources*, op.cit., p. 512.

⁹ <http://igracemusic.com/igracemusic/hymnbook/home.html>

¹⁰ Esther GILLIE, *Online hymn rerources*, op. cit., p. 513.

The Lutheran Hymnal Midi Project's online hymnal¹¹

This site contains 3 complete Lutheran hymnals, namely the Lutheran Hymnal in Midi, Lutheran Worship in Midi as well as the Hymnal supplement of 98. Traditional songs are presented in Midi, MP3, lyrics and sheet music formats.

Oremus hymnal¹²

This hymnal contains texts and Midi files of tunes used in much of the English-speaking world, with particular emphasis on the Anglican (and Episcopal) church music traditions. A novelty on this site is hymn suggestions for the Sunday lectionary. The hymnals date from 1861 to 2000.

The resources quoted above, and many others, present printed material from existing hymn books and/or hymns that are in public domain. It can be assumed that new or forthcoming hymnals may not any longer be made available only as hard copies but also in an electronic format. This article explores the development of such an endeavour as embarked upon by the Dutch Reformed Church of South Africa. It will deal mainly with the practical aspects of the compilation of an e-hymnal and examples from this hymnal (VONKK¹³) will serve as illustrations of the work so far. As the text is mostly based on the description of a practice it will be narrative of nature. It is not the aim of this article to evaluate the quality of the music and the theological and poetic contents of the texts.

Background: Mission and vision

Although the *Liedboek van die Kerk* ("Hymnbook of the Church") of 2001 was generally received very favourably, criticisms were also heard. The main critique was that the *Liedboek* did not provide enough contemporary music, especially the kind that would meet the taste of young people. Thus, shortly after the release of the *Liedboek*, the Synod of the DRC (2002)¹⁴ gave instruction that new developments regarding the church song be investigated and that a mechanism be found through which new, indigenous and modern/contemporary liturgical songs could be added to the *Liedboek* on an ongoing basis. The idea was not to replace the *Liedboek* but to enhance it.

¹¹ <http://www.lutheran-hymnal.com>

¹² <http://hymnal.oremus.org>

¹³ The acronym VONKK stands for: "Voorgesette ontwikkeling van nuwe klassieke kerkmusiek".

¹⁴ NG KERK, *Besluiteregister van die Nederduitse Gereformeerde Kerk*, Pretoria 2002. <http://ngkerk.org.za/besluiteregister/2002/Besluiteregister.rtf>, date of access: 2011/02/15.

The task groups

In order to facilitate the above-mentioned decision, two task groups were formed. The first task group, FLAM¹⁵, was formed in 2004 to develop “funky” songs for a modern music ministry. FLAM¹⁶ concentrates mainly on the development of contemporary music aimed at the youth as the general feeling amongst the youth was that the *Liedboek* did not provide enough contemporary songs for use in praise and worship services.¹⁷

In 2007 the Synod admitted that the development of songs in a more formal and classical style was being neglected.¹⁸ Accordingly, a second task group, VONKK, was constituted in 2008 to see to the ongoing development of new classical church music. The assignment was to investigate “classical” songs sung in reformed churches worldwide, especially those in a modern idiom. In this sense the term “classical” refers to hymns in the tradition of the German Chorale and the English Hymn – featuring organ accompaniment and mark by texts of poetic quality. The inclusion of new and original material, as well as indigenous music, was also to be investigated.¹⁹ As recent studies²⁰ have shown that the singing of psalms in the DRC has declined dramatically since the 1980s – and that this decline has continued even after the introduction of the *Liedboek* – a special directive was given to VONKK regarding alternative formats for the psalms.

Modus operandi: VONKK²¹

VONKK follows a wide approach and aims to provide songs that cover the whole spectrum of God’s grace and love. Songs should also touch on the congregation’s experience of belief in the modern world. It is accepted that worship is a holistic experience and worship music should thus address cognitive, emotion-

¹⁵ The acronym FLAM stands for: “Funky liedere vir ‘n aan-die-brand musiekbediening”

¹⁶ www.flam.co.za

¹⁷ Since the author is not a member of the FLAM task group, she will refrain from further discussion of this team and its production processes. The reader is referred to the FLAM website: www.flam.co.za for further information.

¹⁸ NG KERK, *Besluiteregister van die Nederduitse Gereformeerde Kerk*, Pretoria 2007. <http://ngkerk.org.za/besluiteregister/2007/Besluiteregister.rtf>, date of access: 2011/02/15.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Hendrika JANKOWITZ, *Die praktyk van liturgiese psalmsang in die NG Kerk in Suid-Afrika en Namibië*, unpublished PhD dissertation, North-West University, Potchefstroom, 2009 and Jacoba VAN ROOY, *Die Psalmboek 2003 as kommunikasiemiddel in die liturgie van die erediens in die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika*, unpublished PhD dissertation, North-West University, Potchefstroom, 2008.

²¹ The acronym VONKK stands for: “Voortgesette ontwikkeling van nuwe klassieke kerkmusiek.”

al and physical aspects of the human being.²² The suitability of a hymn for liturgical purposes is important.

In times where the church is experiencing a “boom” in the development of new church songs (hymns) worldwide – the so-called “hymn explosion” – the decision to enhance the *Liedboek* demonstrates the willingness of the DRC to explore new material and to provide music for the needs of different spiritualities and the varied styles of worship music within the modern music ministry and new liturgical approaches. It also gives recognition to varied tastes of congregations and individual members, and it addresses the needs of post-modern people regarding church music.

The task team consists of 8 members, including specialist theologians and church musicians. In addition, VONKK also consults theologians and linguists as advisors. The VONKK team gathers two to three times per year for work sessions of four days at a time. New admissions are screened; and selected songs are worked on by refining their texts and/or melodies and music. Music ready to be placed on the website²³ are then finalised and proofread. Special care is taken with the hymnological information of each song. The setting of the songs in PDF, in the different formats as explained above, is assigned to individual members of the task group. The final placing of the products for the website are coordinated and maintained by Bybel-Media (Wellington, South Africa), the publishing company of the DRC. Bybel-Media provides the funds for the project and controls the budget for VONKK.

Recordings of the VONKK songs are also made by selected choirs. These arrangements must be in the singing style of a congregation. MP3 sound clips of 30 seconds are placed on the website, while CDs and DVDs containing the recordings are marketed to be used in congregations as examples of how the hymn should be sung, or when an organist is not available. There are currently two CD's available.

An electronic hymnal

The need for contemporary and new hymns for the DRC was urgent and needed to be addressed immediately. To produce a new hymn book or a trial hymnal (“proefbundel”) would have taken too long and cost too much. Furthermore, many congregations were already singing their own choice of material – this sometimes included rather poor renderings of the original songs, with incompetent Afrikaans translations. FLAM started work on the open-ended electronic hymnal in 2004 and has completed more than 400 songs to date (May 2012).

²² <http://www.vonkk.co.za/Riglyne.asp>

²³ <http://www.vonkk.co.za>

Because of the success of FLAM's hymnbook, VONKK has decided to follow their example. VONKK's electronic hymnal has been in operation since 2009 and 185 hymns are currently (March 2012) loaded onto the website.

Criteria for the submission of new material²⁴

Liturgical application (usability) as well as musical and poetic qualities is the main criteria for the selection of the songs. This can also be seen in the rubrications of the hymns: prayers, hymns of praise, repentance, church year, etc. The basic criteria are explained on the website and are grouped under the three headings of liturgical function, music and the text.

The liturgical functions include kerugmatik, koinonial and liturgical aspects. Hymns are rubricated according to the church year, liturgy of the worship service and so on. These rubrics are in line with the categories in the *Liedboek*.

The following criteria are used for the music:

- Does the song have a strong melody and good structure?
- Are the melismas and repetitions functional?
- Is there enough harmonic variety?
- Is the hymn suitable for congregational singing?

The following criteria are applicable to the text:

- Is there a correlation between text and tone?
- Does the melody support the text?
- Does the rhythm reflect the natural accents of the language?
- Are the rhyme patterns and repetitions functional?
- Is the text relevant for modern people?

Statistics

The general statistics regarding visits to the VONKK website show that there is a steady increase: Total visits for the period April 2010 to February 2011: 7 046.²⁵

Average visits per month on 11 May 2011 totalled 600. Statistics provided in March 2012 show that the number of visits per month averages between 800 and a 1 000.²⁶

Congregations are also requested to give account of the frequency of use of the VONKK songs. This provides valuable information for the task team regarding the impact of the songs on congregations as well as their preferences. The most downloaded hymns (May 2011) are: VONKK 5 (an alternative text for Beethoven's *Song*

²⁴ <http://www.vonkk.co.za/Riglyne.asp>

²⁵ Statistics as on 11 May 2011.

²⁶ Statistics provided by Christian Copyright Licensing International (CCLI), May 2012.

of *Joy* which already appears in the *Liedboek* (530) and VONKK 3 (an original setting of Psalm 136). Some more of these statistics will be provided later on, in the discussion of the songs.

The VONKK website²⁷

In concurrence with the mission and vision of the task group, this website contains more information than only the selected hymns/songs. Congregations that hold a license, issued by Christian Copyright Licensing International (CC-LI – www.ccli.co.za), can download the desired song and also have access to the following:

- Lead sheet (melody, text and chords)
- Guitar sheet (text and chords)
- Organ accompaniment
- Piano accompaniment
- Arrangement for liturgical choir (*Kantorei*) – if available
- Arrangements for other instruments – if available
- PowerPoint version of the text (1st verse with the melody line)
- MP3 sound clips

VONKK also publishes an e-newsletter, *Bevonkk*, with information on new songs published on the web and other general information, for example the launch of the CD/DVD.

Kind of hymns that can be found in the VONKK e-hymnal

As mentioned above, the styles of the VONKK songs are varied. Next, I would like to give an overview of the songs already on the website²⁸. For this purpose I have divided them into different categories according to the musical style of each.

Contemporary classics

Given the amount of recent hymnbooks²⁹, this category provides a rich source for exploitation by VONKK. Contemporary classics refer to new hymns that have already been accepted into the ecumenical hymn heritage. Quite a few stem from

²⁷ <http://www.vonkk.co.za>

²⁸ All the songs used as musical examples are used by permission of VONKK Uitgewers (admin Bybel Media).

²⁹ Books frequently used include the *Psalter Hymnal*, *Sing a new creation*, *Complete Mission Praise*, *Lambeth Praise*, *Colours of grace*, *Hymns of glory songs of praise* (John Bell) and the newly published *Sing Praise*.

the praise and worship tradition. Evident choices include: *A new Commandment* (VONKK 57) by Roy Crabtree, *Be still, for the presence of the Lord* (VONKK 72) by David J Evans (1986) and *My all in all* (VONKK 111) by Frank Hernandez and Sherry S Powell.

♩ = 92 Rustig, vloeiend

C Em⁷ Am Dm⁷ G⁹ G

1. Wees stil, want die Hei - li - ge is hier in ons teen - woor - dig - heid.
 2. Wees stil, want die heer - lik - heid van God skyn o - ral rond - om ons.
 3. Wees stil, want die He - re God van mag is werk - saam om ons heen.

5 C Em⁷ Am Dm⁷ Gsus⁴ G

Kom buig nou voor Hom neer met eer - bied en ont - sag.
 Hy is met eer ge - kroon, met mag en ma - je - steit.
 Hy neem ons son - de weg, ge - nees ons groot - ste seer.

9 F G/F C/E F G/F C/E

Er - ken sy hei - lig - heid en sy ge - reg - tig - heid.
 Uit Hom straal hel - der lig -- 'n glans wat als ver - lig.
 Niks stuit die Gees se werk of kan sy krag be - perk.

13 F G Em⁷ Am Dm⁷ Dm⁷/G G C

Wees stil, want die Hei - li - ge is hier in ons teen - woor - dig - heid.
 Wees stil, want die heer - lik - heid van God skyn o - ral rond - om ons.
 Wees stil, want die He - re God van mag is werk - saam om ons heen.

Teks: *Be still, for the presence of the Lord* - David J Evans 1986; Afrikaanse teks: Jacques Louw 2008 ©
 Melodie: BE STILL - David J Evans 1986
 Klavier- en orrelbegeleiding: David J Evans 1986
 Kantoryverwerking: Albert Troskie 2009 (*Pro Deo*)
 Musikale verryking: Anton Esterhuysen 2010
 © 1986 Kingsway Thankyou Music (admin CopyCare SA)

RUBRIEK: Kontemporêr -- Toetreding en Verwondering



Example 1: VONKK 72 – *Wees stil, want die heilige is hier*

New Psalms


Research³⁰ has shown that congregations prefer shorter psalms to the long and complete versions in the *Liedboek*. An example would be *As the deer* by Martin

³⁰ Hendrika JANKOWITZ, *Die praktyk van liturgiese...*, op. cit., p. 145.

Nystrom which is a free paraphrase on Ps 42 (Liedboek 163) and *Je Jouerai 'Eternel* (Liedboek 209) based on Psalm 9: 2,3 by Claude Fraysse. The committee therefore requested text writers to review psalm texts and write shorter versions, which can be used meaningfully in liturgical context. An example of this is VONKK 1 – a paraphrase of Ps 51 – which is a song of repentance. This psalm is third on the list of most downloaded songs for the period April 2010 to September 2010.

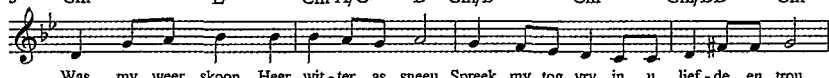
$\text{♩} = 80$

Gm Gm/F E \flat D Gm/B \flat Cm F F 7 D/F \sharp



1. Wees my ge - na - dig, luis - ter hoe smEEK ek, wis uit my skuld, ek het so - veel ver - brou.
2. Laat my weer vry wees, in U weer bly wees; ne - de - rig buig ek voor U in be - rou.


5 Gm E $\flat 7$ Cm 7 A/C \sharp D Gm/B \flat Cm Gm/DD 7 Gm



Was my weer skoon, Heer, wit - ter as sneeu. Spreek my tog vry in u lief - de en trou.
Maak nuut my gees, Heer, U wil ek loof. U wil ek dien en slegs leef in u trou.

Psalm 51
Teks: Driekie Jankowitz 2008 (*Pro Deo*)
Melodie: ABEL – Abel Jankowitz 2008
Orrelbegeleiding: Colin Campbell 2009 (*Pro Deo*)
© 2009 VONKK Uitgewers (admin Bybel-Media)

RUBRIEK: Meditatief – Skuld belydenis



Example 2: VONKK 1 (*Wees my genadig, luister hoe smEEK ek*)

Other examples are VONKK 3 (*Loof die Here want hy is goed*), based on Psalm 136, and VONKK 20 (*Ek loof U naam, o Here*), which is a paraphrase of Psalm 92. VONKK 20 is second on the list of most used songs for the above mentioned period.

A contrasting example is VONKK 2, which is a setting of Psalm 66 to the tune *Melita*.

The Taizé-style

A few songs from Taizé were included in the *Liedboek* and proved to be very useful in congregations where Adoramus services are held. New Taizé songs on the VONKK website include, amongst others, the well-known *Nada te turbe, Beati voi poveri* and several of the *Hallelujas*.

New songs in a meditative style have also been added to the corpus of church songs. One such a meditative song that has been favourably accepted (according

to the number of downloads and indication of usage) is VONKK 10 (*Jesus wees my, sondaar, genadig*), based on the text of Luke 18:13. It was written by Jannie Hougaard (a DRC minister) and Francé Ludik (2003).

A song in the style of Taizé on Psalm 19:15 was composed by a VONKK member, Driekie Jankowitz, is cited as VONKK 102 together with instrumental arrangements typical of the Taizé performance style. The instrumental arrangements were made by Gerrit Jordaan, who is also a VONKK member. The reader will notice that a translation in Sesotho, an indigenous language, is also included.

J = 63 B Em B Em D G C

Mag die woor - de van my mond en die ge - dag - tes van my hart, vir U bly maak, o my
 Let the words, Lord, of my mouth, the me - di - ta - tion of my heart, be de - light - ful in Your
 Se ke se bo - le - lang le se ke se na - ha - nang, o kga - hli - swe ke tso -
 Lass die Re - den mei - nes Mun - des und das Sin - nen mein - nes Her - zens Dir ge - fal - len, o mein
 Que les pa - roles de ma bouche et ce que mé - di - te mon cœur, te soient plai - sants à mon

6 D Em Am | 1. | 2. rit.

Rots, en vir U mooi wees, o my Red - der. Mag die Red - der en my God.
 sight and give You plea - sure, my Re - dee - mer. Let the - dee - mer and my God.
 na 'fi - ka le Mo - lo - pol - li wa ka. Se ke wa ka, Mo - re - na.
 Fels und Dich er - freu - en, mein Er - lö - ser. Lass die - lö - ser und mein Gott.
 Ro - cher, de tout temps mon Ré - demp - teur. — Que les - teur — et mon Dieu.

Nav Psalm 19:15
 Teks: Driekie Jankowitz 2008 (Afrikaans - *Pro Deo*); Jacques Louw 2010 (Engels en Duits); Frans du Toit & Nataníel Sebolai 2010 (Sesotho); Naomi Morgan 2010 (Frans)
 Melodie: MY WILLEM - Driekie Jankowitz 2008 (*Pro Deo*)
 Orrelbegeleiding: Gerrit Jordaan 2010
 Kantoryverwerking: Gerrit Jordaan 2010
 Musikale verryking: Gerrit Jordaan 2010
 © 2010 VONKK Uitgewers (admin Bybel-Media)

RUBRIEK: Meditatief - Toetrede en Aanroeping / Gebed



Example 3: VONKK 102 (*Mag die woorde van my mond*)

Another meditative song by Jankowitz is based on Psalm 67: a prayer of blessing. It is cited on the web as VONKK 87 (*Mag, Heer, u seën oor ons stroom*).

New contemporary songs in a “classical” idiom

VONKK 19 (*Die vyand vlug as God verskyn*) is an original setting of Psalm 68. It uses the verse and refrain format which seems to work well with congregations. It was composed in 2008 by an acknowledged South-African composer, Niel van der Watt (1962 -), on a text provided by Jankowitz.

$\text{♩} = 100$

F B \flat F/A

1. Die vy - and vlug as God ver - skyn... Kyk-
 (2. Die) weer - lo - ses kan vei - lig bly; dié
 (3. O,) God U het u volk ge - seen, hul

5 Gm Cm 7 F D/F \sharp D 7 Gm Gm/F

al sy ha - ters sal ver - dwyn, maar al - mal wat God dien en eer sal
 wat ge - bind is maak Hy vry... Die een - sa - mes is by Hom tuis - hul's
 uit - ge - lei en als voor - sien... O, prys Hom wat ons al ons dae wil


9 C 7 /E Gm C 7 F F/E \flat B \flat /D F/A D Gm

vro - lik bly wees in die Heer. Kom sing tot God kom eer Hom bly - dis
 wei - kom in sy Va - der - huis. Kom sing tot God kom eer Hom bly - dis
 red en in - sy a - rms dra. Kom bring jul hoog - ste eer - be - toon aan

14 E \flat Cm F 7 B \flat 1.2. B \flat 3.

Hy wat op die wol - ke ry. 2. Die
 Hy wat op die wol - ke ry. 3. O,
 Hom wat oor die wol - ke troon.

Psalm 68
 Tekst: Driekie Jankowitz 2008 (*Pro Deo*) Orrelbegeleiding: Gerrit Jordaan 2010
 Melodie: NIEL - Niel van der Watt 2008 © Klavierbegeleiding: Niel van der Watt 2008 ©
 © 2010 VONKK Uitgewers (admin Bybel-Media)
 RUBRIEK: Klassiek - Lofprysing / Geloof en Vertroue


Example 4: VONKK 19 (*Die vyand vlug as God verskyn*)

Firm favourites

For obvious reasons, it is impossible to include all the favourite songs of congregation members in a hymn book. However, the methods used by VONKK and the electronic format make it possible for more of these songs to be adopted. It is astonishing how many suggestions (requests) the task team receives for the inclusion of well-known songs. One example is the well-known carol *Mary's boy*

child that has been included as VONKK 39, with a new Afrikaans translation of the text (*Lank, lank terug in Betlehem*).

Older members of congregations in particular requested songs from the well-loved *Halleluja* (“Hallelujah”) songbook (1903/31). These songs are mostly dismissed as being too sentimental, and for this reason only a few found their way into the *Liedboek*. VONKK, however, has decided that if there is a need for such songs, it should be provided with revised text in a modern Afrikaans idiom. VONKK 77 is an example of this: *Tell me the old, old story*. The original English text is by Arabella Hankey (1834-1911) and the music by William Howard Doane (1832-1915). This song was indicated as the most frequently used song for the period April 2010 to September 2010 as well as the period April 2011 to March 2012. It increased its usage from 38 to 323 times for these two periods.

Several well-known English hymns have already been added to the VONKK corpus as well. Examples include *Tell out my soul* (VONKK 43, Woodlands), *Immortal invisible* (VONKK 76, St Denio) and *O for a thousand tongues* (VONKK 105, Lyngham).

Songs for children

The *Liedboek* does not contain enough songs for children, and VONKK therefore tries to provide in this need. One such a children’s song was written by Annieria Theunissen in 1981: VONKK 48 (*Jesus het my lief*).

♩ = 92
Capo 1: A

1. Je - sus het my lief, Je - sus het my lief,
2. Je - sus het jou lief, Je - sus het jou lief,
3. Je - sus het ons lief, Je - sus het ons lief,

5. Je - sus het my bai - e lief en ek vir Hom!
Je - sus het jou bai - e lief, ken jy vir Hom?
Je - sus het ons bai - e lief, en ons vir Hom!

Teks: Annieria Theunissen 1981 (*Pro Deo*)
Melodie: ANNIERIA – Annieria Theunissen 1981 (*Pro Deo*)
Orrelebegeleiding: Albert Troskie 2009 (*Pro Deo*)
Klavierbegeleiding: Anton Esterhuysen 2009
© 2009 VONKK Uitgewers (admin Bybel-Media)

RUBRIEK: Kinderlied – Geloof en Vertroue / Kindwees

Example 5: VONKK 48 (*Jesus het my lief*).

Songs in African languages (indigenous)

The DRC is only now discovering the treasure of hymns of the indigenous people of South Africa. One such a song is *N'kos usubenam* (VONKK 60)³¹, which originated during the struggle against Apartheid and which was sung at Steve Biko's funeral. Another well-known song is *Siyahamba* (VONKK 83). Where indigenous hymns are used by VONKK, the text is provided in a variety of South African languages – for VONKK 61 (*Masithi amen*), for example, 6 languages are provided, including isiXhosa, IsiZulu, English and Afrikaans.

Another well-known song from the indigenous heritage is *Plea from Africa* by John Knox Bokwe (1855-1922). It is frequently sung by choirs and is now available in an Afrikaans translation as VONKK 159.

Responses

A genre that has recently been adopted by the DRC is the singing of liturgical responses. Quite a few of these have already been accepted by VONKK, and suggestions for the use of responses are given on the webpage or with the song. VONKK 70 (*Abba, Vader*) serves as an example. It was written by a South African gospel singer, Annalise Wiid:

Afrikaanse en Engelse teks: Jacques Louw 2005/2009 ©
 Melodie: *Uit EK KYK OP* – Annalise Wiid 2004 © (met toestemming Annie's Song)
 Orrelbegeleiding: Jacques Louw 2005
 Kantoryverwerking: Jacques Louw 2005 ©
 © 2010 VONKK Uitgewers (admin Bybel-Media)

RUBRIEK: Meditatief – Gebed / Drie-eeheidsondag

Example 6: VONKK 70 (*Abba, Vader*)

Certain psalm settings also fall in this category, for example VONKK 102 (*Mag die woorde van my mond*), which is based on Psalm 19:15. It is suggested

³¹ For the music, see Daleen KRUGER, *The struggle hymns in black hymnody in South Africa*, in: I.A.H. Bulletin 39 (2011), p. 158.

that the response be sung at pre-determined intervals while reading the psalm text. See Example 3.

Advantages and disadvantages of the e-hymnal

As with any endeavour to produce a collection of hymns, there are certain advantages and disadvantages associated with the nature and characteristics of the VONKK hymnal. The advantages of the e-hymnal, in my experience as VONKK member, include the following:

- It provides for a quick and efficient way to publish hymns/songs. A song can be on the web within between 3 and 6 months of its proposal; mostly depending on copyright.
- It is cost-effective. After the initial costs of setting up the web, the main expenses are the payments for copyright and the funding of work sessions.
- The e-hymnal gives easy access to the material, including different accompaniments, arrangements for liturgical choir and so forth.
- Users can listen to the song (MP3) before downloading.
- The demonstration CD/DVD provides a clear example of the tempo and phrasing of the song, etc. The CD can also be used for accompaniment in the absence of an organist or pianist, along with the DVD which displays the text while the music is playing.
- Users can download only the music that they want to use.
- Statistics enable VONKK to keep track of the trends regarding the kind of hymns preferred by congregations.
- Typographical errors can be corrected with a fair amount of ease.

The following disadvantages are identified:

- Congregations do not have hard copies of the music (as in a hymnbook).
- Only congregations/persons with a license can download the music. Access is therefore restricted.

Conclusion

By sanctioning the FLAM and VONKK hymnals, the DRC has proven its willingness to explore the new ecumenical developments regarding the current practices of hymn singing as well as the styles and nature of contemporary hymns and songs. After a period of little development regarding new styles of congregational songs during the 1980s and 1990s, the mechanisms are now in place to develop hymnals with the 21st century congregation in mind. The open-ended electronic format allows for a hymnbook that can sustain relevance for the congregation. This type of hymnbook opens up a multitude of possibilities with regard to ecumenical singing. Who knows where the future of this hymnbook might lead us?

The Gregorian-based psalm tones in the Psalter composed by Ilmari Krohn

1. Introduction

This presentation contains a case study concerning the Finnish composer Ilmari Krohn (1867–1960) and the *Psalter* (Psalttari) composed by him between 1946 and 1950, consisting of music on the 150 psalms. I have become attached to Krohn's music through my work with choirs and at the organ. My aim is to now dwell on the following matters:

- 1) What kind of Gregorian (Franco-Roman) melodies, specifically ones for psalm recitation, did Ilmari Krohn utilise in his work?
- 2) How did Krohn describe the characters of the modifications he made to some of these melodies?
- 3) What is the essential meaning of certain words used by Krohn to describe a group of melodic alterations he made to these melodies? That is, if a number of melodic changes are described by Krohn with one common word, what musical characteristics (if any) are shared by them?

These questions may bring us closer to understanding the meaning of certain words and expressions that are applied, in Krohn's writings, to characterize music. By pondering over these simple compositions, and the texts in which the composer describes them, we might ultimately comprehend something about his understanding of the relationship between music and language. However, my intention is how to take only a small step forward. In this presentation, I shall combine data concerning a class of extremely simple musical phenomena (that is, the alterations Krohn made to certain Gregorian melodies when using them in the *Psalter*) with the descriptions Krohn wrote of them, published in the prefaces to the music (first publication being Krohn 1950).

As may already be clear to the reader, Krohn did utilise Gregorian melodies in his work but subjected them to alterations for artistic purposes. He modified the melodies he selected for each psalm in order to make them express the texts

more fittingly. In the prefaces, he describes very expressively the characters of both all the *unaltered* Gregorian melodies and many of the *altered* ones. This gives room for further reflection. For most composers, describing music verbally is not an exact science. At least with regards to expressive, non-technical descriptions, it is not usually possible to reduce the described musical phenomena to something that is easily defined with exactness in terms of music theory. However, in the case of Ilmari Krohn, it is fair to assume the matter to be different. It appears to me that for Krohn, composing music is like cooking – the composer simply needs to know and use the appropriate ingredients, and *voilà*, the result is music that features the desired characteristics. This view is supported by his style of writing about music, not only in the prefaces now at hand but in his total output in the fields of musicology and music theory.

The Gregorian psalm tones (further described in chapter 3.1) used in the *Psalter* are very simple melodies, usually consisting of less than ten notes. Most of the alterations made by Krohn consist only of changing one or two notes. But he describes these musical phenomena with words that are profoundly expressive. What we have here is a perfect case for examining what Krohn meant with the words he used: the simpler the material is, the closer we can get to reducing the musical phenomena to technical descriptions without leaving essential features unobserved. Surely it is impossible to consider every factor involved; even in the case of atomic phenomena, the researcher has to choose between different viewpoints. Mine is the one I have adopted through working as a musician; but certainly other perspectives are possible, too.

I shall now consider how Krohn describes the Gregorian melodies used in the *Psalter*. For practical reasons I will confine myself to the two descriptive words with most occurrences, namely the Finnish words “*jykevä*” (sturdy) and “*heleä*” (bright, twinkling). It will be a matter of further study to extend the research into other terms, and to compare the results with the rest of Krohn’s output. A notable mission for all future Krohn-enthusiasts is to study more profoundly the relationship between Krohn’s *Psalter* and Gregorian chant; this presentation focuses on the Gregorian melodies used for reciting psalms, but Krohn also utilised several other Gregorian melodies, e.g. antiphons, when composing his *Psalter*.

Chapter 2 shall be dedicated to describing the sources used in this study, most notably Ilmari Krohn’s music manuscripts stored in the National Library of Finland. The best methodological companion I have is common sense; the material shall be my guide in this qualitative, history-oriented study. The melodies in the manuscripts were first copied, then compared with each other, and finally, compared with the descriptions by Krohn. This method is explained more thoroughly in chapter 2. In the third chapter, more shall be said about Ilmari Krohn and his *Psalter*; I shall also explain more about the compositional process and the use

of Gregorian melodies in the work. Chapter 4 deals with Krohn's descriptions of the Gregorian melodies he utilised. The fifth chapter contains an attempt to grasp Krohn's understanding of the unaltered (or "archetypal") forms of the Gregorian melodies, while in the sixth, I shall compare these forms with those of the tones modified by Krohn; I will try to deduce what kind of melodic changes repeatedly occur with the two words selected for this study. The seventh chapter contains my final reflections on the matter.

2. Sources and method

The most significant primary sources of this study are Ilmari Krohn's music manuscripts for the *Psalter* (Krohn 1946–50) and the prefaces to the published psalms (first publication being Krohn 1950; see chapter 3). The music manuscripts, stored in the National Library of Finland, are of great importance in understanding the *Psalter*. The two-phase compositional process of the psalms (Krohn 1951, 174–198) is evident from the fact that there are two distinct groups of manuscripts. One subset contains the end result of the composer's work (that is, the final *Psalter*). The other group features the *psalm tones*, the melodies mostly selected from, or construed on the basis of, the Gregorian melodies before the actual composition of the music (see chapter 4). There are 295 psalm tones, one or more for each psalm. They are written in an abstract form without text and accompaniment, usually only less than 10 notes in length; the same melody recurs over and over when utilised in the *Psalter*. Since the psalm tones have been preserved in the second group of manuscripts, we do not need to deduce them from the first one.

What we cannot find in the manuscripts are the "original" (as understood by Krohn) forms of the Gregorian melodies in which they were utilised by the composer. Krohn used eleven of these melodies in his work: I–VIII or the eight "classical" psalm tones (one for each musical mode), the *tonus peregrinus* (originally for Psalm 114), the *miserere* tone (originally for Psalm 51), and a 4-verse "inspired" tone that has, according to Krohn, been preserved only in certain antiphons. Almost every one of the 295 tones in the *Psalter* is based on these eleven Gregorian tones. By comparing the abstract forms found in the manuscripts with the descriptions given in the prefaces, it is possible to deduce fairly accurately both the original Gregorian forms Krohn used as a starting point for his work, and the exact technical features of the alterations made and described by him.

The secondary sources of this study include the printed music for the *Psalter* (the first publication being Krohn 1950), Krohn's autobiography (Krohn 1951) and one of his music theory books, *Säveloppi* (Krohn 1961). Reijo Pajamo has reflected on the matter at hand in his article "Ilmari Krohn psalmien säveltäjänä" (Pajamo 1997). In order to understand Krohn's way of thinking writing and his

relationship to music, I have tried to become as familiar with his literary and musical output as possible.

My method consists of seven steps:

1. Copying the psalm tones, in their abstract forms, from the manuscripts (Krohn 1948–50) in the National Library of Finland
2. Grouping the tones by their origin; in most cases, by the eleven Gregorian tones described above
3. Dividing each of the eleven groups of Gregorian-based psalm tones to two subgroups: tones described by Krohn as having been altered, and tones not described so by Krohn
4. Deducing the “original” (as understood by Krohn) forms of the eleven Gregorian tones from the tones in the latter subgroups (chapter 5)
5. Re-grouping all the tones in the former subgroups (that is, the tones not mentioned to have been altered) according to the descriptions given by Krohn
6. Comparing the melodic alterations described as “jykevää” (sturdy) and “heleä” (bright, twinkling) with the original, Gregorian tones deduced in step 4 (chapter 6)
7. Finding the “musical essence” of these two words; that is, defining the common characteristics of the melodic changes described with each of them (chapter 6)

The method was formed during the process; for this reason, it has gone through several revisions. In step 4 I have had to admit that not all the “original” forms of the Gregorian tones, as understood by Krohn, are unambiguous. However, in most cases, they are quite simple to deduce.

3. Ilmari Krohn and the Psalter

Ilmari Krohn (1867–1960) was a musician of all trades. He was the first in Finland to write a doctoral dissertation in the field of musicology (1899) and the first professor of musicology in the University of Helsinki and in the whole Finland (1918–1935). Krohn worked also as a church organist, first in Tampere (Alexander Church, 1894–1905) and then in Helsinki (Kallio Church, 1911–1944). In addition, he gave his part in the education of church musicians and was a man of influence in almost all matters musical in the Evangelical Lutheran Church of Finland. As a musicologist, he is primarily remembered for his research in folk music, music theory and Jean Sibelius. As a young man, he collected several hundreds of folk melodies and published thousands of them. His method for the classification of folk melodies, based on ordering them according to their cadenzal structure, still remains in use worldwide and is called “the Finnish method” (cf. Eerola & Toiviainen 2006).

While a famous musicologist, Krohn is much less remembered for his compositions. However, he certainly was a composer, even a very prolific one, and in Finland, quite unique. His output includes e.g. the opera *Tuhotulva* (The Great Flood, 1918–19/1919), *Johannes-passio* (The Passion of Christ According to Saint John, 1940), the oratorios *Ikiaarteheet* (Eternal Treasures, 1912) and *Voittajat* (The Victors, 1935), six cantatas, seven liturgical hours, music for the piano, for the organ for the violin, nearly two hundred hymns, antiphons, choir songs and solo songs – and the work now at hand, *Psalttari* (The Psalter, 1946–50) for choir, precentor, congregation and organ, which includes all the 150 psalms of the Bible used in Western Christianity.

Ilmari Krohn composed his first psalms in the beginning of the 20th century. These compositions were stylistically versatile and unequivalent to the psalms now in question. In 1946, he undertook the trouble of composing the entire Book of Psalms. In my understanding, no-one else has accomplished such a task (save perhaps for Heinrich Isaac), at least if one excludes the metrical psalters used by e.g. the Huguenots. The work was finished in 1950. The psalms were published by the Lutheran Evangelical Association of Finland (Suomen Luterilainen Evankeliumiyhdistys, SLEY) between 1950 and 1971, in 35 parts (the first being Krohn 1950; the others published with equivalent names). Also a 9-part singer's edition, printed without accompaniment, was published. A notable exception is Psalm 119; because of the scope of the text, the music is not through-composed but in stanzaic form. It was intended to be published separately, as the last part of the publication series (Krohn 1969), but for unknown reasons, this did not occur. Also the music manuscripts for Psalm 119 have disappeared completely.

Krohn intended his psalms to be used in the liturgy, e.g. in evening services. (Krohn 1950, 1.) On one hand, he pursued reconstructing the “original” psalmody; on the other, he aspired to “cultivate it with the contemporary artistic means” (E I A 1949, 32). The words are meant to be sung in a speech-like rhythm. The vocal melodies are mostly purely diatonic. The organ accompaniment, based on triads and seventh chords, is often very chromatic (a feature quite characteristic of Krohn's output).

3.1. Psalm tones in Krohn's Psalter

A significant common feature between Ilmari Krohn's *Psalter* and the normal Gregorian psalmody is the use of psalm tones. But since there are differences too, I shall now explain the technical side of Krohn's compositions. For the same reason, I shall refrain from using the Latin terms such as *initium* or *flexa* the reader may be familiar with.

A psalm tone is a short melodic passage used for singing a psalm, usually repeated as many times as required by the extent of the text (divided into verses). In Krohn's Psalter, a simple psalm tone has two parts, the first one consisting of an intonation of couple notes, then a single pitch called the *reciting tone*, on which most of the verse is sung, and a short cadenza. The latter part begins with another intonation, followed by the recitation tone (equal in pitch to the previous one, except in the tone called the *tonus peregrinus*) and ends likewise with a short cadenza. In many of the psalm tones utilised by Krohn, there is also a third part, usually inserted in the middle. In some tones, the third part is situated after the second part; and in some, there are four (such as in the one called the "inspired" tone by Krohn) or even five parts.

Ilmari Krohn divided the Psalms of the Bible into eleven groups, according to their basic characters: repentance, distress, battle, depression, trust, formality (or matter-of-fact-ness), contemplation, excitement, excitedness (or nervousness), vigour, inspiration and praise. These eleven characters are matched by the eleven Gregorian psalm tones (see chapter 2). Krohn set each of these tones as the musical basis, the *fundamental tone*, for the all the psalms in one group. However, he did use several tones inside all groups. This is a threefold matter.

First of all, in almost every psalm by Krohn, the tone is at some point replaced by another tone, according to the changes in the textual character. The most common case is that Krohn uses the fundamental tone (e.g. tone I) in the beginning and at the end of the psalm, and another, *substitute tone* (e.g. tone II), in the middle. In a small number of psalms, only one tone occurs; in others, three or more.

Secondly, Krohn also utilised tones not belonging to or based on the eleven Gregorian ones in his work. Some of them he composed himself, while a small number are based on Eastern Orthodox melodies and Lutheran hymns.

Thirdly, Krohn modified the Gregorian tones, giving them new forms according to the specific character of each text. (Krohn 1951, 189.) These modified, Gregorian-based tones comprise a majority of the 295 tones in the *Psalter*.

Table 1. Psalm tones in the *Psalter* by Ilmari Krohn, according to origin.

1a.	Gregorian psalm tones not mentioned by Krohn to have been modified	54
1b.	Gregorian psalm tones explicitly mentioned by Krohn to have been modified	210
2.	Melodies from Eastern Orthodox tradition	2
3.	Melodies based on Lutheran hymns	3
4.	Melodies composed by Krohn himself	26
	TOTAL	295

3.2. How the Psalter was born

After grouping the psalms into eleven groups, and having distributed the eleven tones among the groups, Ilmari Krohn completed the compositional process for one group at a time. He examined the wording for each psalm (often making small adjustments), divided the text into verses and placed the verses into the structure of the respective psalm tone(s), usually consisting of two or three parts for each verse (see chapter 3.1). (Krohn 1951, 174-198.)

Two examples will suffice here.

Psalm 1,1 in Finnish (divided into two verses and set on a tone with two parts per verse):

Autuas on se mies,	(first part)
joka ei vaella jumalattomain neuvossa,	(second part)
eikä asetu syntisten tielle,	(first part)
eikä istu, missä pilkkaajat istuvat.	(second part)

Psalm 2,2 in Finnish (set on a tone with three parts per verse):

Maan kuninkaat nousevat,	(first part)
ruhtinaat yhdessä neuvottelevat	(middle part)
Herraa ja hänen voideltuaan vastaan	(final part)

Some of the tones feature more than three parts per verse; these include one of the eleven Gregorian tones (the "inspired" tone, with four parts per verse). In these cases, also the text is divided accordingly.

After dividing the text into verses and subdividing the verses according to the structure of the respective psalm tone(s), Krohn decided which verses should be sung by the precentor and which by the congregation (preferably supported by the choir). Moreover, he selected a "core sentence" from the text to be the *antiphon* of the piece. Krohn composed the antiphon for the choir (SATB, a cappella) and inserted it into several places within the psalm. At the end of every psalm, he placed the *Gloria Patri*, to be sung by the congregation, choir and precentor.

Next, Krohn gave the text a speech-like rhythm. Then he concluded the melodic work by writing the rhythmized text on a music sheet and providing it with pitches according to the psalm tone(s). Finally, Krohn composed the organ accompaniment of the piece; actually, this was the only part of the work he called *composition*. (Krohn 1951, 193.)

4. The characters of the Gregorian psalm tones according to Krohn

Of the eleven Gregorian psalm tones Ilmari Krohn used, eight are referred to only by the Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII and VIII, according to the corresponding modes. The three remaining tones are: the “inspired”, four-part tone, which Krohn mentions to have been preserved solely in certain Gregorian antiphons for the Advent; the *miserere* tone, originally only for Psalm 51; and the *tonus peregrinus*, originally only for Psalm 114. (The name means “wandering tone” in English; this can be viewed to refer either to the text of Psalm 114 or to the fact that in this melody, two different pitches are used as the recitation tone.) (Krohn 1951, 188 - 189.)

In the prefaces to the published Psalter (first publication being Krohn 1950), most of these Gregorian tones are described. When these descriptions are combined with the characters of the psalm groups (see above), it is apparent which groups Krohn regarded as corresponding to tones from I to VIII and to the “inspired” tone. These comprise all but the groups with the characters “battle” and “repentance”. The *miserere* tone and the *tonus peregrinus* are not described at all in the prefaces. However, since only two groups are at this point without a tone, a conclusion can easily be made: since Psalm 51 (the original text of the *miserere* tone) is the most famous penitential psalm in the Bible, we can surely assume the *miserere* tone to correspond to the psalms with a repentant character. After this, only *tonus peregrinus* and the “battle” psalms are left, so they are an inevitable match. Therefore, we can know how Krohn viewed the character of each of the eleven Gregorian tones he utilised in his work.

Table 2. The characters of the eleven Gregorian psalm tones, according to Ilmari Krohn, and the corresponding eleven groups of psalms.

Psalm tone	Character as described in the prefaces	Psalm group
I (Dorian)	exciting	excitedness
II (Hypodorian)	melancholic, expressing depression	depression
III (Phrygian)	lamenting, passionately lamenting	distress
IV (Hypophrygian)	begging, trustfully begging	trust
V (Lydian)	joyous, thanking	praise
VI (Hypolydian)	formal, matter-of-fact	formality
VII (Mixolydian)	vigorous	vigour
VIII (Hypomixolydian)	contemplating, (tranquilly) pensive	contemplation
“inspired” tone <i>tonus peregrinus</i> <i>miserere</i> tone	inspired, enthusiastic	inspiredness battle repentance

5. The original forms of the Gregorian tones, as understood by Krohn

In order to understand the modifications Ilmari Krohn made to the Gregorian psalm tones he used, one has to first find out the *unmodified* forms of these tones; that is, the exact forms Krohn had as his starting point. Krohn's music theory book *Säveloppi*, originally published in 1916 features music for tones I–VIII (Krohn 1963, 222, 265, 311, 321, 348, 359, 403). It seems to me, judging from the descriptions in *Säveloppi*, that Krohn has probably had the understanding that each psalm tone has (at least) one exact form that is “authentic”. However, the tones in *Säveloppi* differ from the ones in the *Psalter*. Therefore I must conclude that Krohn had a different understanding of the “authentic” or “original” forms of the Gregorian tones in 1946 than in 1916. Another option is that both musical forms were equally valid to him in both times, but he simply chose to take a different starting point for composition from the one he took when writing a music theory book.

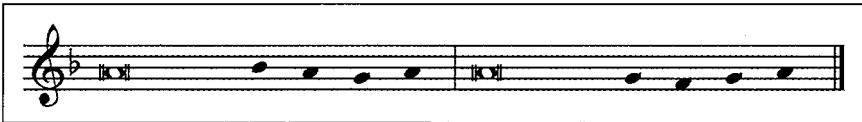
When searching for the unmodified forms of the Gregorian tones, it is best to examine group 1a (see table 1), i.e. the Gregorian tones not mentioned by Krohn to have been modified (save for transposition) by him. Each of the eleven psalm tones is featured at least twice in this group of 54 tones. If all the occurrences of the same tone in this group are identical, it is fairly reasonable to conclude that they are in the exact form which Krohn had as a starting point in his work. I shall henceforth refrain from calling this form “authentic” or “original”, and call it the “archetypal” form instead.

Table 3. A closer look-up of the psalm tones in group 1a

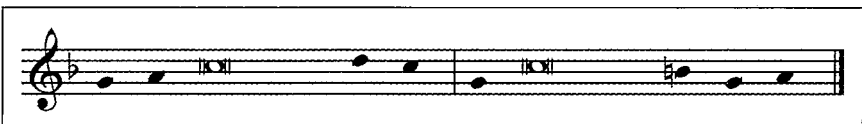
Psalm tone	Occurrences in group 1a
I	3: fundamental tones of Psalms 2, 130 and 143
II	4: fundamental tones of Psalms 39 and 64, substitute tones of Psalms 28 and 143
III	4: fundamental tones of Psalms 12, 56 and 57, substitute tone of Psalm 7
IV	5: fundamental tones of Psalms 61, 63, 65 and 77, substitute tone of Psalm 56
V	2: fundamental tone of Psalm 113, substitute tone of Psalm 67
VI	2: fundamental tones of Psalms 1 and 78
VII	2: substitute tones of Psalms 61 and 65
VIII	7: fundamental tones of Psalms 16, 67, 105, 106, 111 and 122, substitute tone of Psalm 127
“inspired” tone	11: fundamental tones of Psalms 9, 10, 11, 18, 48 and 89, substitute tones of Psalms 68, 99, 107 and 118, and an additional tone for Psalm 143
<i>tonus peregrinus</i>	11: fundamental tones of Psalms 27, 30, 60, 62, 81, 114 and 126, substitute tones of Psalms 38 and 148, and an additional tone for Psalm 108
<i>miserere</i> tone	3: fundamental tones of Psalms 32, 38 and 102

There is another factor that must be considered – a beneficial one for making a comparison between the tones. Most of the psalm tones in group 1a (excluding the “inspired” one) consist of only two parts. Krohn uses a three-part tone, the “extra” part normally in the middle of the other two, in psalms where he considers the text to be more easily divisible into verses with three rather than two parts. Unlike in Gregorian psalmody, Krohn refrains from leaving the middle part out where it is not required – if the middle part is used, it is used consistently through the whole psalm (or at least until the tone is substituted for another), perhaps in order to make the psalm easier to learn. Usually the middle part is a combination of the first and the final part. The most common form of a middle part consists of the intonation of the final part, the reciting tone and the cadenza of the first part. In his *Säveloppi* (Krohn 1963), Krohn presents all tones with only two parts. It is my contention that Krohn never considered middle parts *essential* to psalm tones, that is, belonging to the features by which the tones are defined. He perhaps viewed them simply as a way of singing verses with longer texts. Thus, if two three-part psalm tones with a middle part are identical with regards to their first and final parts, they are also essentially identical, even if their middle parts differ. The same applies respectively when the “extra” part is inserted not in the middle but after the second part. I shall therefore now confine myself to examining only: 1) the two-part tones, 2) the first and final parts of the three-part tones with the “extra” part in the middle, 3) the first and second parts of the three-part tones with the “extra” part at the end, and 4) the “inspired” four-part tone.

When looking for the archetypal forms of the Gregorian psalm tones in group 1a, some tones are easier than others. All three occurrences of tone I are identical; all four occurrences of tone II are identical (excluding the fact that in one of them, the intonation of the last part is lacking); and all three occurrences of the *miserere* tone are identical. Therefore, their archetypal forms are apparent.



Music example 1. Archetypal form of tone I.



Music example 2. Archetypal form of tone II.



Music example 3. Archetypal form of the *miserere* tone.

It is observable from the data that there are internal differences in other groups of tones of based on the remaining eight tones. Each tone is still recognisable from the occurrences, though a difference of even one or two notes is significant in melodies of this scope. My conclusion from this is that Ilmari Krohn intended to note in the prefaces only the most characteristic changes he made to the psalm tones - that is, not *every* change. Therefore, some of the tones in group 1a could, after a careful study, be found to have gone through revision and therefore substantially belonging to group 1b (see chapter 4).

Occurrences of any of the remaining eight tones (III–VIII, the *tonus peregrinus* and the *miserere* tone) are not identical. However, they do have a lot in common. My solution, though an imperfect one, is to divide the tones in parts and look for the most common form for each part. In the prefaces to the published psalms, Krohn distinguishes these six sections in a two-part psalm tone:

1. intonation of the first part
2. recitation tone of the first part
3. cadenza of the first part
4. intonation of the latter part
5. recitation tone of the latter part
6. cadenza of the latter part

By comparing the occurrences of the remaining eight Gregorian tones part by part, it is possible to construct for each Gregorian tone a musical form where every part is in its most common form, even if the combination itself is quite rare, or even nonexistent, in group 1a. I am aware that by this logic, one could state that the most common name in the world is Mohammed Chang (a combination of the most common first name and the most common surname in the world), which it surely is not. However, since Krohn's system of psalm tones is quite rigid, even mechanical, this kind of reasoning may have something to offer. I shall call these forms the *constructed archetypes* of the Gregorian tones. When two forms of a part are equally represented in group 1a, I have notated them both, one on top of the other.

All occurrences of psalm tone III are identical, except for the first intonation and the latter cadenza.



Music example 4. Constructed archetypal form of tone III.

Only the recitation tones are common to all occurrences of psalm tone IV.



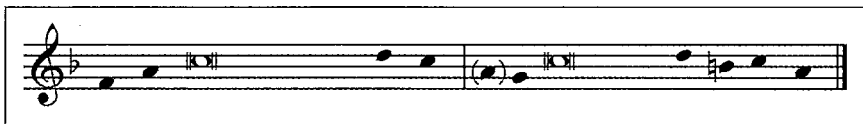
Music example 5. Constructed archetypal form of tone IV.

Both occurrences of tone V are identical, excluding the latter intonation.



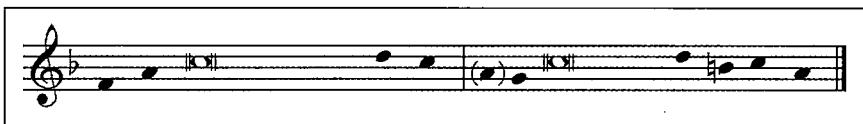
Music example 6. Constructed archetype of tone V.

Both occurrences of tone VI are identical, excluding both intonations.



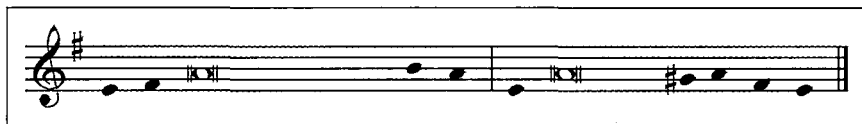
Music example 7. Constructed archetype of tone VI.

Likewise, both occurrences of tone VII are identical, excluding both intonations.



Music example 8. Constructed archetype of tone VII (First intonation: either e-f or c, not c-f).

Most occurrences of tone VIII are identical.



Music example 9. Constructed archetype of tone VIII

Excluding the latter intonation, all occurrences of the *tonus peregrinus* are identical.



Music example 10. Constructed archetype of the *tonus peregrinus*.

Almost all occurrences of the "inspired" four-part tone are identical, excluding the third intonation.

Music example 11. Constructed archetype of the "inspired" tone.

At the end of the day we can perceive quite a clear unity in the form of each of the eleven Gregorian psalm tones, despite small differences. The only clearly ambiguous psalm tone is tone IV; but even in that case, every section of the constructed archetype is identical to the corresponding parts in at least half of the occurrences of tone IV in group 1a.

6. Two cases of melodic alteration described by Krohn

Out of the 295 psalm tones in the *Psalter*, 210 are those described by Krohn to be altered forms of Gregorian tones. The aim of this presentation is to examine the alterations systematically and to find out whether one can perceive a logic in

the descriptions of the alterations. The most reasonable path is to look at the most common descriptions. These are “jykevä” (sturdy) and “heleä” (bright, twinkling)

6.1. Brightness

In the prefaces to the published psalms, Krohn reports having changed 18 psalm tones “brighter”: the fundamental tones in psalms 84 (VIII), 85 (IV), 87 (VIII), 95 (V), 100 (V), 116 (*tonus peregrinus*), 117 (V), 118 (I), 146 (V), 147 (V), 148 (V) and 149 (VII) and the substitute tones in psalms 84 (VII), 93 (IV), 105 (II), 146 (III), 147 (I) and 149 (IV).

Based on a comparison between the forms of these tones in the music manuscripts, and the archetypal forms presented above, my conclusion is that the following changes are described as adding “brightness” to a psalm tone:

1. The lowest note of the tone is lifted upper (distance from the recitation tone decreased)
2. The highest note of the tone is lifted even upper (distance from the recitation tone increased)
3. An intonation is lifted higher than the other parts of the tone
4. An upward step has been changed to two upward steps, or a skip of a third
5. Concluding the tone in a downward interval is avoided
6. The alternation between the recitation tone and the leading tone below it is increased
7. A scale leads to the highest note of the tone; or, if the tone is commenced with the highest note, it is followed by a downward skip

6.2. Sturdiness

Krohn tells he has changed 12 tones more “sturdy”: the fundamental tones in psalms 49 (VI), 75 (VII), 76 (VII), 82 (*tonus peregrinus*), 90 (II) and 115 (*tonus peregrinus*) and the substitute tones in psalms 75 (IV), 76 (IV), 78 (VIII), 81 (IV), 82 (II) and 115 (VII).

Based on a comparison between the forms of these tones in the music manuscripts, and the archetypal forms presented above, my conclusion is that the following changes are described as adding “sturdiness” to a psalm tone:

1. The melodic focus of the tone is lifted upwards, often to a dominant-like pitch
2. The number of skips is increased, and they often coincide with a melodic turn
3. The tone is written to parallel octaves
4. The tone is cut shorter (specifically mentioned in the prefaces as a “sturdy” change)

5. The tone is made pentatonic (specifically mentioned in the prefaces as a "sturdy" change)

7. Conclusions

There are a number of "archetypal" descriptions, of which it is possible to deduce the "musical essence", in the psalm tones utilised in the *Psalter* by Ilmari Krohn. Although it is impossible to explain completely what Krohn meant with words like "bright" and "sturdy", the examined phenomena reveal that in his understanding of these words, there is something that can be defined with exactness in terms of music theory. My analysis could be further tested in the future by examining whether the changes mentioned of chapter 6 can be perceived in other tones in the *Psalter* as well. My understanding is, however, that Krohn selected his words very carefully and knew what he meant by them. The logic behind Krohn's language is, by careful examination, possible to be understood.

It remains to be researched what Ilmari Krohn's relationship was to the larger Gregorian repertoire. If one knew thoroughly his understanding of Gregorian chant, one could compare the archetypes constructed in chapter 5 to what he actually had in his mind. For this, one would have to go through the whole material of Krohn's writings and music. This could also help in deducing the origin of the many Gregorian tones he used for the antiphons in the *Psalter*. This would require work in the National Library of Finland, the archive of the Finnish Literature Society and naturally, contact with Krohn's heirs. Thus, Ilmari Krohn is a potential object of further study.

Source literature:

- EEROLA Tuomas, TOIVIAINEN Petri, *Ilmari Krohn – musiikin sisältöhaun pioneeri*, in: Anders Carlsson (ed.), *Musica viva! Matti Vainion juhkakirja, Jyväskylä – Helsinki 2006*, pp. 115-123.
- E I A (pseudonym), *Psalmilaulun käyttäminen rikastuttaisi jumalanpalveluselämää. Prof. Ilmari Krohn säveltänyt tähän mennessä 92 psalmia*, in: *Herättäjä* 13.5.1949, p. 32.
- KROHN Ilmari, *Music manuscripts for the Psalter, 1948-1950*. Location: National Library of Finland, Signum Ms.Mus. Krohn, box 26.
- KROHN Ilmari, *Psalttari. 1. vihko*, Helsinki, 1950.
- KROHN Ilmari, *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Helsinki (WSOY) 1951.
- KROHN Ilmari, *Psalttari. 3. vihko*, Helsinki, 1952.
- KROHN Ilmari, *Psalttari. 5. vihko*, Helsinki, 1952.

- KROHN Ilmari, *Musiikin teorian oppijakso 2. Säveloppi*, Porvoo – Helsinki 1963 (first edition from 1919)
- KROHN Ilmari, *Psalttari. 19.-20. vihko*, Helsinki 1969.
- PAJAMO Reijo, *Ilmari Krohn psalmien säveltäjänä*, in: Erkki Tuppurainen (ed.), *Tabulatura 1997. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*, Helsinki 1997, pp. 108-111.

Das römisch-katholische Gemeindegesangbuch mit liturgischen Gesängen in ungarischer Sprache und siebenbürgischen Varianten

„*Dicsérvjétek az Urat*“
(Lobet den Herrn)

1. Vorbemerkungen

Das ungarische katholische Kirchenliederbuch *Dicsérvjétek az Urat* (Lobet den Herrn) aus Siebenbürgen wurde im Jahre 1993 vom Erzbischöflichen Ordinariat in Karlsburg (Alba Iulia, Rumänien) herausgegeben. Es ist somit nach der Wende das erste katholische Gemeindeliederbuch mit Noten aus Siebenbürgen (Abb. 1.). 2007 erschien eine neue und erweiterte Ausgabe desselben Buchs (in einer sehr kleinen Auflage von weniger als 3000 Exemplaren; Abb. 2.). Das Orgelbuch mit dem gleichen Titel wurde nur einmal, nämlich im Jahre 1998, herausgegeben.

Das spezifisch katholische Kirchenliedrepertoire aus dem traditionellen ungarisch-sprachigen Raum in Siebenbürgen (es gibt fast 800.000 ungarische Katholiken¹) wurde, weil es in keinem offiziellen Gesangbuch Platz haben durfte, mündlich überliefert. Bis zum Erscheinen des *Dicsérvjétek az Urat* haben die siebenbürgischen Gemeinden die verfügbaren Kirchenliederbücher aus Ungarn oder das Vorgängerbuch *Római katolikus imádságos és énekeskönyv* (Römisch-katholisches Gebets- und Gesangbuch, 1971, ohne Noten) benutzt. Es ist aber immer ein Teil aus traditionellen siebenbürgischen Liedern geblieben, die nicht zu den in Ungarn erschienenen Büchern gehören, sondern meistens mündlich überliefert

¹ Bis 2002 sinkt der Zahl drastisch, es gibt in Siebenbürgen nicht einmal 680.000 ungarische Katholiken (vgl. Árpád E.VARGA: *Erdély etnikai és felekezeti statisztikája. Népszámlálási adatok 1850-1992 között* [Ethnische und konfessionelle Statistik Siebenbürgens. Daten der Volkszählungen zwischen 1850-1992.], Bde. I-V, Csíkszereda-Miercurea Ciuc 1998-2002, sowie die letzte Aktualisierung in der Webseite: www.kia.hu/konyvtar/erdely/erd2002.htm)

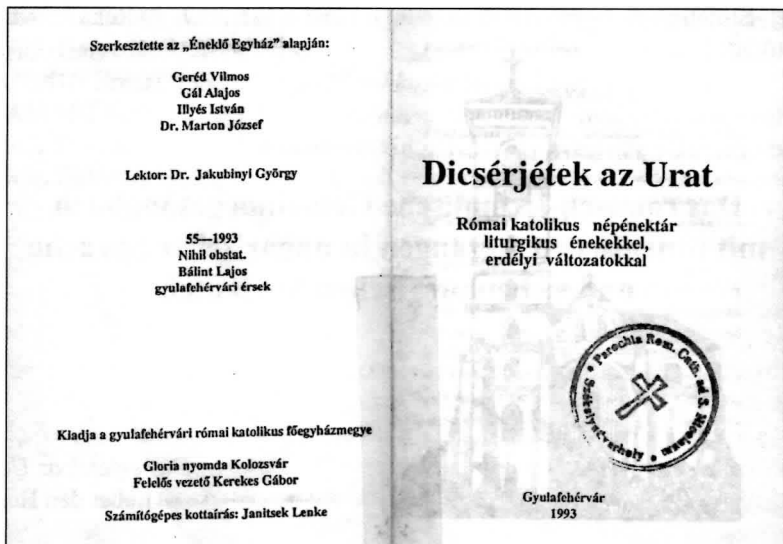


Abbildung 1. Titelseite des Gesangbuchs *Dicsérvjétek az Urat* (Lobet den Herrn) von 1993.

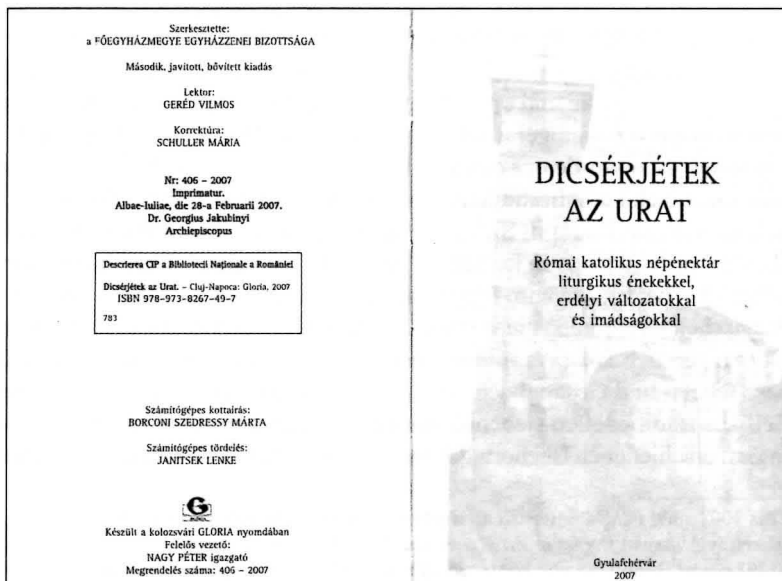


Abbildung 2. Titelseite des Gesangbuchs *Dicsérvjétek az Urat* (Lobet den Herrn) von 2007.

wurden. Während des Kommunismus war es tabu, in den Ländern, wo eine ungarische Minderheit lebte, neue und aktuelle Gesangsbücher herauszugeben und dazu gehörte auch Rumänien, mit seinen mehr als 1,6 Millionen Ungarn.² Deshalb war es ein großer Durchbruch, dass, nach 50 Jahren Schweigen, *Dicsérvjétek az Urat* im Jahre 1993 erscheinen konnte.

Ziel dieser Arbeit ist es, das Kirchenliederbuch *Dicsérvjétek az Urat* in Kürze zu präsentieren und auch die aktuellen Zukunftsperspektiven für das Überleben des traditionellen ungarischen katholischen Kirchenliedrepertoires aus Siebenbürgen aufzuzeigen.

Ein eigener Weg gegenüber Ungarn ist selbstverständlich, wenn man bedenkt, dass die siebenbürgischen Ungarn ihre eigene Kirchenliedtradition behalten wollen. Zwar finden sich schon in der Liedersammlung *Éneklő Egyház* einige siebenbürgische Beispiele, doch der Wunsch nach einem eigenen Gesangbuch war sehr groß. Auch wenn die traditionellen volkstümlichen Kirchenlieder mündlich überliefert wurden, blieb die Gefahr, dass langsam alles verloren geht, wenn nicht jemand Aufzeichnungen macht und diese in einem Buch festhält. Erst nach der Wende 1989 wurde eine Kommission aus Kirchenmusikern gegründet (Vilmos Geréd, Alajos Gál, István Illyés, József Marton), die das Buch *Dicsérvjétek az Urat* (Lobet den Herrn) im Jahr 1993 schließlich in Karlsburg/Gyulafehérvár (Cluj Napoca, Rumänien) herausgab. Das Aufbauprinzip des Buches entspricht dem der Liedersammlung *Éneklő Egyház*, mit der Einführung und unter Einbeziehung des wichtigsten siebenbürgischen Liedgutes in den ungarischen Kontext. Lektor war György Jakubinyi (der heutige Erzbischof aus Karlsburg-Alba Iulia).

2. Inhaltsübersicht

2.1. Die wichtigsten Gebete und Kenntnisse

Nach den wichtigsten katholischen Gebeten enthält die erweiterte Ausgabe hier ein „Sanctorale“, in dem auch Festrangbezeichnungen vorkommen: Hochfest, Fest, Gedenktag, ungarisches Fest. Hierbei wird auch die jeweilige liturgische Farbe (weiß oder rot) angegeben. Weiterhin ist eine Auswahl der Lieder für die verschiedenen Votivmessen angegeben.

2.2. Gemeindegesänge: Kantionen, Introitusgesänge, Kommunionlieder

Wenn man die Systematisierung der Lieder anschaut, bringt das *D.a.U.* viele Verbesserungen, die sich in den bisherigen Sammlungen nicht fanden. Das be-

² In 2002 gibt es in Siebenbürgen weniger als 1,5 Millionen Ungarn (vgl. Árpád E.VARGA, *Erdély etnikai és felekezeti statisztikája*, op. cit. - sowie: www.kia.hu/konyvtar/erdely/erd2002.htm)

trifft z. B. die Anordnung der Lieder: die Nummerierung entspricht größtenteils der des Gesangbuches *Éneklő Egyház* (bis zum anschließenden Kapitel IV; im folgenden *É.E.*), und vermeidet dessen nächstes 4. Kapitel. *D.a.U.* hat deswegen nur 536 und nicht wie *É.E.* 1454 Seiten. (Die erweiterte Ausgabe hat 799 Seiten, wirkt aufgrund der besseren Papierqualität aber schmaler). Obwohl der größere Umfang einige inhaltliche Vorteile bringt, kann dieser die Verwendung eines Gesangbuchs für praktische Zwecke auch erschweren. In *D.a.U.* haben die siebenbürgischen Lieder eigene, eingefügte Nummern mit Buchstaben. Z. B. gibt es zwischen Nr. 3. und 4. fünf eingefügte siebenbürgische Lieder: *3.b, c, d, e* und *f*. Auf diese Weise bleibt die Nummerierung des *É.E.* erhalten und somit überschaubar. Wenn ein Lied auch in *Hozsanna* zu finden ist, wird auch das in *D.a.U.* gekennzeichnet. Die Nummerierung des *D.a.U.* bringt aber auch einige Nachteile mit sich. Ein „Siebenbürgen“-Anhang, ähnlich wie im Gotteslob, könnte das ungarische vom spezifisch siebenbürgischen Liedgut deutlich sichtbar trennen. Das Problem der komplizierten Nummerierung wäre damit aber nur zum Teil gelöst. Bei den Nummern, die mit Buchstaben versehen sind, besonders in der zweiten Ausgabe, gibt es auch viele Übersetzungen gregorianischer Gesänge, die eine komplizierte Nummerierung haben. Dazu zählen z.B. die Palmsonntagslieder: 89f1-6, oder das Triduum Sacrum, das sich über die Nummern 95/1-95k14 erstreckt. Die Trennung von *É.E.* ist leider nicht möglich, so lange das Herausgeben des eigenen siebenbürgischen Gesangbuchs von dem allgemeinen ungarischen Bischofsinstitut (Magyar Püspöki Kar genannt) abhängig ist.

Kurzer inhaltlicher Überblick:

1. Adventlieder
2. Weihnachtslieder
3. Lieder der Fastenzeit:

Außer dem gewöhnlichen Repertoire enthält die zweite Ausgabe die Introitus-, Tractus- und Communiogesänge sowie die Antwortpsalmen für die Fastensonntage.

4. Lieder der Osterzeit:

Dazu gehören die Osterlieder sowie die Lieder für Christi Himmelfahrt und Pfingsten.

5. Die Festtage im Jahreskreis:

In diesem Teil finden wir Lieder für den Dreifaltigkeitssonntag, für das Fronleichnamfest, Herz Jesu- und Kirchweihfest sowie Christkönigslieder.

6. Eröffnungs- und Gabenbereitungslieder für die Zeit im Jahreskreis: Stilistisch finden wir hier barocke, klassische und romantische Lieder.

7. Lieder über das Altarsakrament, Kommunionlieder: Zusätzlich zu den Liedern aus *É.E.* kommen im *D.a.U.* oft Kommunionantiphonen vor, die der siebenbürgischen Praxis entsprechen, sowie Gesänge, die Beispiele der

167.
Sz: Kájoni Cantionale
D: XVII. sz., mai gyűjtés

Ó, ki ez ol-tá-ron ke-nyér szí-ne a-latt, a tisz-ta os-tyá-nak
fe-hér-sé-ge a-latt, föl-sé-ges Úr-is-ten, el vagy rej-tez-köd-ve cso-dá-la-tos kép-pont

167. b
Sz: Kájoni Cantionale
D: Erdélyi változat

Poco rubato

1. Ó, ki ez ol-tá-ron, ke-nyér szí-ne a-latt,
a tisz-ta os-tyá-nak, fe-hér-sé-ge a-latt,
Fel-sé-ges Úr-is-ten, el vagy rej-töz-köd-ve cso-dá-la-tos-képpen.

2. Testi szememmel noha nem láthatlak, - de mindazonáltal igazán imádlak, - téged Teremtőnek, Istenemnek vallak, - és Urannak mondlak.
3. Drága sebedbe rejtem sok vétkeket, - szent véred harmatja mossa meg lelkemet, - hogy szent színed előtt tisztán megjelenjek, - s fgy kegyelmet nyerjek.
4. Ó, angyali étek, tápláld lelkemet! - Ó, mennyei ital, vigasztald szívemet! - S legfőképp, ha majdan közelget halálom: - légy vizsgálatásom!

Notenbeispiel 1. Kommunionantiphon: *O, kiez oltáron.*

siebenbürgischen Volkslieder in parlando-rubato darstellen. (Z. B. 167.b; Abb. 3.)

8. Thematische Lieder sind in folgende Gruppen untergeordnet:

1. *Den Herrn preise ich*
2. *Herr Jesus, sei mit uns*
3. *Aus der Tiefe schreie ich, Gott, zu Dir*
4. *Im wahren Glauben bleiben wir*

Die Gemeinde singt diese Lieder meistens vor und nach den Exerzitien, während des Religionsunterrichts oder z. B. bei katholischen Treffen.

9. Marienlieder, außer Lieder für Marienfeste:

Als Zeichen der katholischen Marienverehrung widmen die katholischen Gesangsbücher den Marienliedern eigene Kapitel. Als in Ungarn üblich kann man erwähnen, dass als Auszugslied anstelle des Orgelspiels meistens ein Marienlied gesungen wird. Als Organistenpraxis gilt, dass nach der letzten Strophe ein kleines Nachspiel improvisiert wird.

10. Gemeinsame Lieder der Heiligen:

Diese Lieder gehören zum Messproprium der heiligen Frauen und Männer, die keinen eigenen Tag im Kalender haben. Dieser Teil beinhaltet relativ viele gregorianische Gesänge.

11. Spezielle Lieder der Heiligen:

In diesem Teil finden wir Lieder für die wichtigsten ungarischen Heiligen (Margit 18.1, László 27.6, István 20.8, Imre 5.11, Erzsébet 19.11)

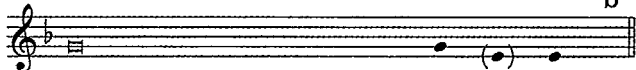
12. Lieder für bestimmte Anlässe:

Zusätzlich zu den Liedern für die Sakramente gibt es Gesänge für die erste Messe des Neupriesters, Lieder für den Empfang des Papstes, sowie Lieder in Not, für gute Ernte und gutes Wetter.

13. Totenlieder: Das Gesangbuch präsentiert hier auch die siebenbürgische Begräbniszeremonie (348.b; Abb. 4.).

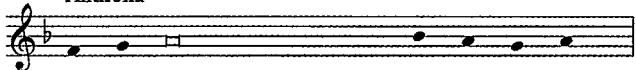
348
b

Erdélyi temetési szertartás.

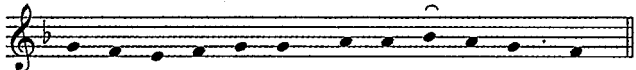


P: Könyörögjünk elhunyt test - vé - rün - kért.
H: Adj, Uram, örök nyugodalmat ne - ki(k).
És az örök világosság fényeskedjék ne - ki(k).

Antifóna




Meg - kör - nyékeztek engem a halál fé - lel - me - i,

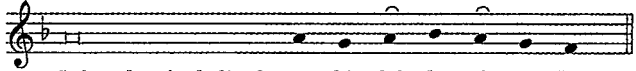


s az ő fáj - dal - ma - i kö - rül - vet - tek en - gem.

94. zsoltár



Jer - tek, áldjuk Istenünket, ki lelkünknek üd - ve lett, *



Leborulva énekeljünk ne - ki há - la - é - ne - ket.

2. Mert nagy és hatalmas Úr ő minden hatalom felett, Ő rejti el a föld mélyét, emeli a hegyeket. MEGKÖRNYÉKEZTEK...

14. Segenslieder für den Tag – Lieder für verschiedene Tagesabschnitte:
Hier finden wir unter anderen auch gesungene Tages- und Tischgebete.
15. Schlussgesänge:
Diese Lieder schließen meistens an den Segen im Abschlussritus der Messe an oder sind Schlusslieder nach Konferenzen, Seminaren u.a. Dieses Kapitel enthält u.a. die ungarische Nationalhymne (365.). Das Lied wurde zuerst am Schluss der Messe der ungarischen Heiligen gesungen, heute wird es in Siebenbürgen nach fast jeder Messe gesungen. In der ersten Ausgabe endet der Teil der Gemeindegesänge nach zwei Te Deum-Vertonungen mit der Nummer 370.
16. Gregorianische Messgesänge für die Zeit im Jahreskreis:
Diese Erweiterung der zweiten Ausgabe des Gesangbuchs aus 2007 enthält alle Introitus-, Antwort- und Communiogesänge der 33 Sonntage im Jahreskreis, die auf die Nummern 371-400d verteilt sind. Bei diesen ungarischen Liedern wurde keine direkte Quelle genannt.

2.3. Der Ablauf der Messe und Ordo Missae

1. Hier finden wir Prozessionslieder und Ordinariumsteile der Messe (401-470.). Das *Asperges me* hat sechs Varianten in *D.a.U.* Diesen folgen 10 Verschiedene Kyrie-Varianten. Das tropisierte Kyrie (415.) findet sich bei jedem größeren Fest des Kirchenjahres: Weihnachten, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Pfingsten und Dreifaltigkeitssonntag, Fronleichnam sowie bei Marienfesten.
2. Weitere Messordinarien: In *D.a.U.* findet man zwei ungarische Ordinarien ohne Angabe des Verfassers, sowie weitere Messen von Zoltán Kodály (491-494.) und Alajos Werner (495-498.)
3. Psalmtöne: Die Psalmodie ist ein wichtiger Teil der Liturgie. Das *D.a.U.* präsentiert in beiden Ausgaben eine – allerdings unterschiedliche – Zusammenfassung der wichtigsten Psalmtöne.

In der ersten Ausgabe sind zwei Reihen von Psalmtönen aufgelistet. Beide werden regelmäßig gebraucht. Die erste Reihe (499.) enthält neun Psalmtöne nach „ungarischer Art“ (aus sogenannten „ungarischen gregorianischen Quellen“), die zweite, sogenannte „römische“ Reihe (500.) wurde nach dem *Liber Usualis* zusammengestellt. Im Vergleich mit dem *Liber Usualis* sind viele Unterschiede zu beobachten: die Initiumformeln fehlen, und oft kommen andere Terminatioformeln vor. Laut Kommission der Herausgeber hat die „ungarische“ Reihe den Vorteil, dass die übersetzten Psalmtexte mehr der natürlichen Prosodie der Sprache entsprechen.

In der zweiten Ausgabe befinden sich in der ersten Reihe die oben genannten ungarischen Psalmtöne. Die „zweite“ Reihe ist ein Vorschlag für die Kirchen-

chöre und ist eigentlich nur mehr eine mehrstimmige Wiederholung der oben genannten Psalmtöne, für zwei oder vierstimmige Chorpsalmodien vorgesehen. Die „römischen“ Psalmtöne erschienen aus Gründen der Platzersparnis nicht.

3. Das Orgelbuch

Das Erzbischöfliche Ordinariat aus Karlsburg hat im Jahre 1998 ein Orgelbuch zum früheren Gemeindegesangbuch (*Dicsérjétek az Urat*, 1993) herausgegeben. Durch die Arbeit der wichtigsten Kirchenmusiker aus Ungarn und Siebenbürgen schaffte es das Ordinariat in fünf Jahren, eine komplexe Kirchenliedersammlung mit vielfacher Orgelbegleitung heraus zu geben. Die wichtigsten Quellen waren teilweise die Begleitungen aus *Szent vagy, Uram!*, *Éneklő Egyház* und aus der *Kirchenliedersammlung* von Zsaskovszky, aber auch andere Harmonisierungen, z. B.: von Lajos Bárdos, László Halmos, Artúr Harmat, Zoltán Kodály, Alajos Werner, László Tardy, sowie einige Choralbearbeitungen von J. S. Bach. Die Verfasser der Begleitungen der siebenbürgischen Lieder waren: Valér Boros I., László Dobszay (Budapest), Vilmos Geréd (Klausenburg-Kolozsvár-Cluj Napoca) und Imre Lakatos (Székelyudvarhely-Odorheiu Secuiesc). Die gesamte Liedersammlung wurde von den Professoren des Kirchenmusikinstituts aus Budapest, sowie von István Angi und Ilona Zsizsmann (Cluj Napoca) lektoriert. Im Orgelbuch unterscheiden die Verfasser die Gesänge nach ihrem Begleitungsstil, wie folgt:

- I. Kategorie: Begleitung der gregorianischen Melodien;
- II. Kategorie: Begleitung der traditionellen ungarischen *Parlando-rubato* Volkslieder (stilistisch gleichartig wie die erste Kategorie)
- III. Kategorie: Begleitung der älteren *Giusto*-Gesänge (mit asymmetrischen Rhythmen)
- IV. Kategorie: Begleitung der Bachschen Chormelodien;
- V. Kategorie: Klassizistische Begleitungen, die der Praxis der deutschen Kirchenlieder entsprechen.

Der Unterschied zum Buch für die Gemeinde ist, dass das Orgelbuch – unter anderem – auch eine kleine kirchenmusikalische Vorbereitung des Organisten (und gleichzeitig Kantors, wie die allgemeine Praxis aus Siebenbürgen aufzeigt) sein möchte.

Das Orgelbuch schlägt vor, welche Lieder für bestimmte Feste der Sanctoralen, sowie für bestimmte Anlässe zu wählen sind. (S. VII-XIII.). Außerdem enthält es immer wieder kleine beigegefügte Anmerkungen und Vorschläge, die im Gemeindebuch nicht vorkommen. Z. B. ist gleich beim ersten Lied der Gruppe „Kommunionlieder“ folgende Anmerkung zu finden: „Die wichtigsten sind die Kommunion[antiphonen], siehe Nr.160.b-161.b.“ Dies bestätigt die siebenbürgische Praxis, dass während der Kommunionsspende öfter gesungen als gespielt wird.

Als Zeichen des Dienstes, der die Aufgaben des Organisten und des Kantors verbindet, stehen auch einige beigefügte musikalische Beispiele (ein-, oder mehrstimmig) zur Verfügung, die das kleine Buch der Gemeinde nicht enthält: z. B. einen Kanon für Christi Himmelfahrt von Adam Gumpelzheimer (S. 249), oder ein dreistimmiges Osterlied von Orlando di Lasso (113).

Heute, schon mehr als zehn Jahre nach dem Erscheinen des Buches, stellt man sich die Frage, was dieses Buch erreicht hat. Im Jahre 1993 wurde ein großer Teil aus den traditionellen Melodien in das Gemeindebuch hineingenommen. Damit ist das *Dicséjétek az Urat* eines der reichsten ungarischen Gesangbücher geworden, was die Verwendung des traditionellen ungarischen Repertoires betrifft. Im Jahre 2007 wurde nun das Gesangbuch erweitert. Es blieben aber immer wieder Lieder übrig, die auf diesem Weg noch immer nicht zum offiziellen Liederbuch des Erzbischöflichen Ordinariates gehören.³ Trotz seiner Vorteile (erweiterte Rubriken etc.), konnte die zweite Ausgabe aus 2007 die Mängel des ursprünglichen Gemeindeliederbuchs leider nicht aufheben. Die Nummer 371-399, reserviert für eventuelle Erweiterungen, wurden mit ungarisch-gregorianischem Repertoire, das heißt mit – ins Ungarische – übersetzten Introitusgesängen, Antwortpsalmen und Communiogesängen der Sonntage im Jahreskreis gefüllt. Neue Ordinarien wurden nicht aufgenommen (auch nicht das Ordinarium von Kilián Szigeti, das wirklich oft gesungen wird). *D.a.U.* hat nur wenige Ordinariumsvertonungen, die nicht optimal als Volksgesang wirken. Andere Lieder, wie z. B. traditionelle ungarische Andachtslieder sollten auch einen Platz im Buch haben. Ein bedeutender Teil der Lieder, die im 20. Jahrhundert notiert oder aufgenommen wurden, liegt noch immer im Privatbesitz oder in den Bibliotheken und sollte in das Gemeindeliederbuch eingefügt werden. In näherer Zukunft wartet auf die Kirchenmusiker die Gelegenheit, die fast vergessenen Lieder (zuerst die, die zumindest in gedruckter Form zugänglich sind) singend, gemeinsam mit dem Volk wieder zu lernen, denn sonst gehen die schönen traditionellen Kirchenlieder verloren.

Sehr wichtig und noch immer aktuell bleibt die kirchenmusikalische Ausbildung. Die Tradition des Organisten, sowie des Kantorendienstes sollte weitergeführt und dazu auch eine offizielle Universitätsausbildung für alle geschaffen werden. Das aktuelle Schulungssystem begrenzt die Möglichkeiten der zukünftigen Kirchenmusiker aus Siebenbürgen. Es gibt derzeit nur einige kirchlichen Oberstufengymnasien mit Theologie/Kirchenmusikprofil. Das sogenannte Kleinsseminar aus Karlsburg (Gyulafehérvár-Alba Iulia), eine offizielle Kantorenschule, die vom Erzbischöflichen Ordinariat eingerichtet wurde, ist Mädchen nicht zugänglich. Die Absolventen können Kirchenmusiker (=Kantoren) werden, oder

³ Z.B.: das berühmte *Ó, én édes jó Istenem*, eines der wichtigsten Wallfahrtslieder aus Szeklerburg, sogenannte Urhymne der Szekler – aus Csíksomlyói Pünkösdi Búcsú [Flugblatt Pfingstwallfahrt bei Szeklerburg-Şumuleu Ciuc], o. O., 2006, S. 25.

im „großen“ Seminar des Erzbischöflichen Ordinariates weiter studieren. Für sie besteht die Möglichkeit, das Institut nach fünf Jahren Ausbildung als geweihte Priester zu absolvieren.

Weitere Möglichkeiten, katholische Kirchenmusik zu studieren gibt es an der Ökumenischen „Kantoren-Lehrerhochschule“ in Neumarkt am Mieresch (Târgu Mureş-Marosvásárhely), sowie an der Privatuniversität Partium in Großwardei (Oradea-Nagyvárad). An diesen zwei Universitäten haben auch Frauen Zugang zum Studium. Ein angestellter Kantor(=Organist) kann monatlich je nach der jeweiligen Pfarre, einen Monatslohn von 120–450 Euro nachweisen. Bei der Bewerbung auf die katholischen Stellen herrscht aber eine nachweisbare geschlechtsorientierte Diskriminierung, die in Siebenbürgen leider noch groß ist.

Siebenbürgen ist seit Jahrhunderten das bunte Land der verschiedenen Nationen und dazugehörigen traditionellen Konfessionen. Die ungarische katholische Gemeinde ist ein wichtiger Teil dieses kulturellen Erbes.

Die Pflege und die fachlich kompetente Weitergabe der siebenbürgischen Kirchenmusiktradition bleiben immer aktuell. Ein klar überschaubarer inhaltlicher Aufbau der einzigen offiziellen Kirchenliedersammlung, *Dicsérjétek az Urat*, sowie genügend Exemplare für die Gemeinde könnten schon viel helfen.

Geschichtliche Bezugspunkte betreffend die Gesangbücher der rumänischen protestantischen Kirchen

Das vorliegende Referat erhofft einen anspruchslosen Beitrag zur Bestätigung der rumänischen zeitgenössischen Hymnologie zu leisten, sowie eine Retrospektive der Menschen zusammenzufassen, die im Lauf der Jahre, vielmals in voller Bescheidenheit, und manchmal unter Verhaftungsbedingungen oder politische Unterdrückung, unermüdlich dafür gearbeitet haben. Wie bekannt, hat Rumänien, im Unterschied zum europäischen Westen, sowohl in der Zwischenkriegszeit, wegen der den protestantischen Kirchen feindlichen neofaschistischen Bewegungen, als auch hauptsächlich während des nach dem zweiten Weltkrieg eingesetzten harten Kommunismus, tragische Zeitspannen durchlebt. Trotzdem können wir kräftig behaupten, dass auch wenn die Hilfsmittel durchaus ungünstig waren, der Gemeindegesang in den protestantischen und neuprotestantischen Kirchen Rumäniens nie aufgegeben wurde. Im Gegenteil, haben die Schwierigkeiten und Hindernisse die Geburt einer wesentlichen Produktion von Hymnen und Chorkirchenlieder, deren Aufschwung richtig bewundernswert ist, gefördert.


Der Gegenstand dieses Beitrags ist selbstverständlich nicht diese geschichtlichen Ursachen zu analysieren, sondern die anspruchslose, fortlaufende und von Gott gesegnete Arbeit, die zur Schaffung eines in Westeuropa fast unbekanntes Gesangrepertoires geführt hat, ans Licht zu bringen. Meine Verwunderung wuchs ständig, als ich während der Dokumentierungsarbeit betreffend das vorliegende Referat, eine wertvolle Hymnologie entdeckte und wiederentdeckte, die würdig ist bekannt, in den Vordergrund gestellt und in Ihren Gesangbücher eingefügt zu werden. Ein erster Schritt dafür war der Wunsch, einige von rumänischen Komponisten und Texter verfasste und gedichtete Hymnen zu übersetzen. Zuerst schien es, dass ich gegen die unsichtbare Mauer eines Repertoires, das nie in einer europäischen Sprache übersetzt geworden war, gelaufen war. Deshalb möchte ich Sie zum Auftakt meiner Darstellung hochachtungsvoll einladen eine rein rumänische Melodie, die von George Enescu gesetzt und vom Dichter Florin Lăiu mit Verse versehen wurde, kurz zu betrachten. Die Hymne *Spre sla-*

va Ta uniți (*Für Dein Lob geeinigt*) beinhaltet einen Ruf zur Einigkeit, Bruderschaft und Verständigung im Namen Jesu Christi, der uns alle, unabhängig von Religion, Staatsangehörigkeit oder Theologie zum Lobgesang Gottes zusammenbringen kann (Siehe: Notenbeispiel 1).

United in Your Praise
(Spre slava Ta uniți)

Romanian lyrics: Florin Lain, 1999
George Enescu 1901

Translated: Benoni Catană and Douglas Constable, ian.2011



1. U - ni - ted in Your praise, we bring wor - ship to You, our
2. U - ni - ted in Your praise, we bring glo - ry, and love and
3. U - ni - ted in Your praise, we in - voke You, o, Ho - ly

Fa - ther, Your ho - nour we pro - claim, our Ce - a - ter, mi - ghty
re - vere - nce To Je - sus Christ our Lord, great Sa - vi - our, for - e - ver
Spi - rit, By right - leas - ness of Christ all the world to o - ver -

Lord! All ma - jes - ty be - logs to You, all glo - ry to Your
King, And e - very day His shi - ning cross with joy de - vo - ted
come, That na - tions, tongues and peo - ple all who live to - day on

Son, And Ho - ly Spi - rit, Com - for - ter, who guides us in Your Word
raise, While e - ver - more we here de - sire His sav - ing love to sing.
earth May find the hea - venly faith a - gain that first saved A - bra - ham!

Notenbeispiel 1. Das Lied : *United in Your Praise*.

1. Einige geschichtliche Bezugspunkte betreffend die Hymnologie der Evangelischen Kirche Augsburgischer Bekenntnisses (A.B.)

Der Protestantismus wurde in Rumänien durch die Deutschen („Sachsen“), die innerhalb des Karpatenbogens, in Siebenbürgen, hauptsächlich rund um Kronstadt (Braşov), Hermannstadt (Sibiu), Schäßburg (Sighişoara) und Mediasch (Medias), zwecks Abwehrkampfes angesiedelt wurden, eingeführt (Siehe: Abbildung 1).

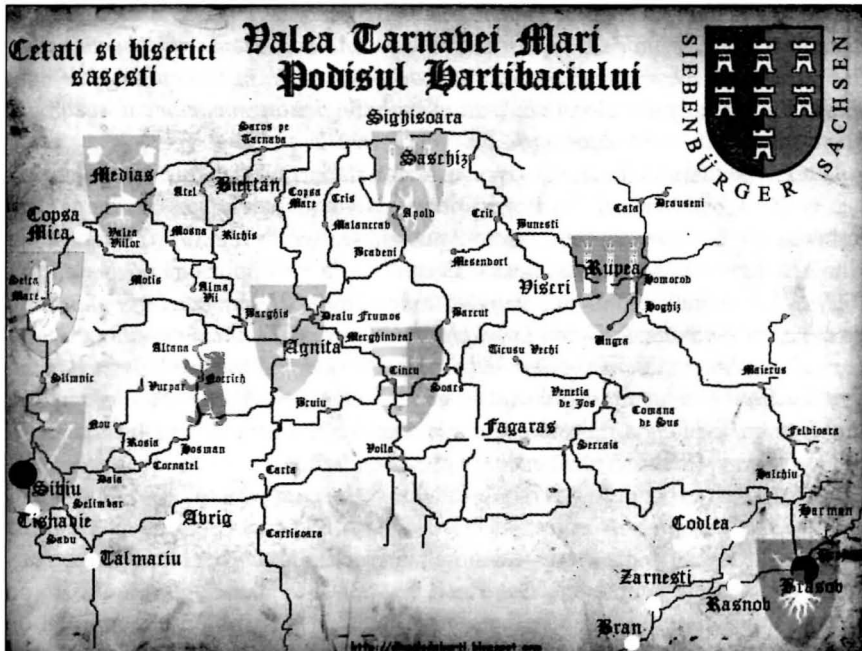


Abbildung 1. Landkarte mit den Siedlungsgebieten der deutschen Sachsen in Siebenbürgen.

Der wichtigste Vertreter der lutherischen Reformation in Siebenbürgen war Johannes Honterus (1498-1549). 1572 wurde die Synode von Mediasch, durch die Übernahme der „Augsburger Konfession“ (Augsburg 1530) und des *Kleinen Katechismus* von Martin Luther, in der Evangelischen Kirche Augsburgischer Bekenntnisses umgesetzt. Diese Übernahme stellt die theologische Basis des Luthertums und der liturgischen Anordnung, in der die monodische Musik, in Übereinstimmung mit der Tradition der Zeit, die alltägliche liturgische Praxis in den evangelischen Kirchen war, dar. Als die neuen italienischen Einflüsse sowie die neue Art instrumental begleiteter Monodie eingeführt wurden, trat diese Praxis rund

um 1650 auch in Siebenbürgen hinzu. *In Siebenbürgen*¹, scheint das erste musikalische Dokument, in dem ein Generalbass erscheint, das Kantional von Jelna zu sein, das zwischen den Jahren 1649-1677 verfasst und bei der Direktion des Nationalen Archivs des Kreises Hermannstadt, im Brukenthalfond, Bezugsnummer JJ 1092 aufbewahrt wurde. Das Manuskript beinhaltet über 300 Kirchmusikstücke, von denen 240 auf Lateinisch und Deutsch mehrstimmig gesungen wurden (...). Die Musikwissenschaftlerin Ursula Philippi meint: *etwa um 1650 war die musikalische Praxis in den siebenbürgischen evangelischen Kirchen eher konservativ, und dem polyphonischen Stil – dem so genannten „Stilo Antico“ – noch untergeordnet. Der neue Kompositionsstil, der in der westeuropäischen musikalischen Praxis schon anwesend war, wurde später auch in Siebenbürgen eingeführt. Die Nutzung der Orgel als fortlaufendes Begleitungsinstrument war in der Mitte des 17. Jh. nicht häufig.*

Durch das Gesangbuch von Ticușu Vechi, datiert 1705-1710?, haben wir einen ersten Überblick auf das Repertoire des Gemeindegesanges der damaligen lutherischen Gemeinschaften, bekannt auch unter dem Namen „protestantischer Choral“. Laut der Musikwissenschaftlerin Ursula Philippi:² *Die 60 Seiten des Buches beinhalten 105 Choräle mit deutschen Titeln, 21 Hymnen auf Lateinisch, zwei Varianten von „Te Deum Laudamus“ sowie eine Litaney (eine Litanei), alle auf zwei Notensysteme notiert. Die Melodie wird in Sopranschlüssel notiert, und der Bass erscheint als Basso continuo. Die Kaligraphie des Manuskripts ist äußerst gepflegt, die Anfangsbuchstaben sind ausgeschmückt und mit roter Tinte geschrieben (Siehe: Notenbeispiel 1).*

Diesem Manuskript folgen die Hefte³ (eingetragen im Archiv der Schwarzkirche in Kronstadt unter Nummer I F 37) die die von Daniel Croner kopierten und in Wratislavia und Wittenberg gesammelten Werke, inklusive eine Eigenkomposition des Autors, beinhalten. Das Buch ist 1681-1684 datiert, und umfasst von Johann Ulich, Johann Jacob Froberger, Bernard Meyer für Orgelinterpretation verfasste Werke. Diese Manuskripte, die in der Musikliteratur als *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum* bekannt sind, beweisen, dass die Orgel als Begleitungsinstrument des liturgischen und Gemeindegesanges im 17. Jahrhundert benutzt wurde. Die Anwesenheit der Orgel in den evangelisch-lutherischen Kirchen aus Hermannstadt und Kronstadt (sowie anderen siebenbürgischen evangelischen Kirchen) wurde schon für die Zeit vor 1500 belegt (1350, besaß die Mariakirche von

¹ Ursula PHILIPPI, *Rolul orgii în liturghia Bisericii Evanghelice din Transilvania* (Die Rolle der Orgel in der Liturgie der siebenbürgischen evangelischen Kirche; Doktorarbeit), Klausenburg (Cluj Napoca) 2006, S. 11-12.

² Ursula PHILIPPI, *Rolul orgii în liturghia*, op. cit., S. 37 f.

³ Steffen SCHLANDT, *Muzica de orgă în bisericile evanghelice din Brașov și Țara Bârsei* (Die Orgelmusik in den evangelischen Kirchen in Kronstadt und im Burzenland), S. 115, Doktorarbeit, Klausenburg 2011.

Hermannstadt schon eine Orgel⁴, während im Jahr 1595 die Orgel der Schwarzen Kirche mit einer Neuen ersetzt wurde⁵). Dies unterstützt nur teilweise die Idee, dass die musikalische Praxis in der evangelischen Kirche ohne Orgelbegleitung war und beweist, dass die kirchliche Kulturwelt in den sächsischen evangelischen Gemeinden mit den damaligen europäischen Werten in Übereinstimmung war. Die Musikwissenschaftlerin Ursula Philippi bietet eine weitläufige Analyse dieser Erscheinung in ihrer Doktorarbeit. Sie analysiert chronologisch die musikalischen Ausdrucksformen, die in den lutherischen evangelischen Kirchen praktiziert wurden. Dadurch wird ersichtlich dass die liturgische lutherische Kirchenmusik auf „*Dictum*“ genannten Kantaten beruhte, so wie sie im Manuskript von Slimnic (1699-1715) erscheinen, wo der Basso continuo und der Text des Chorals notiert sind oder in den von Sartorius geschriebenen „*Dicta*“ von Cincu, wo die Choräle auf zwei Notensystemen, mit dem Sopran im Sopranschlüssel und einem Basso continuo im Bassschlüssel, geschrieben wurden. Dieselbe Chronologie erwähnt das Orgelbuch (mit Chorälen) von Joseph Fazakas Krisbacensis (1738), das Choralbuch von Susana Hermann, mit schon vier stimmigen Choräle (1720?), die Choralbücher von Cincșor (1783 und 1788), die *möglicherweise die komplexesten in Siebenbürgen gefundenen Beispiele von Harmonisierung der Choräle darstellen*⁶, und das Choralbuch von Martin Schneider, von 1779, in dem der Autor selbst eine Reihe von Chorälen harmonisiert hat. Im Übrigen kann dieser Martin Schneider, dank seiner vier Bücher mit dem Titel *Grundlage zur Praktischer Tonkunst*⁷ als eine richtiger Pädagoge und Theoretiker der Musik betrachtet werden. *Diese Abhandlung ist eine weitläufige und rigorose Arbeit, in der alle Interessenbereiche der Musikliebhaber, die eine neue Sprache – die Sprache der Musik – lernen möchten, behandelt werden. (...) Dieses Kompendium – oder Musikabhandlung – ist das erste wichtige in Kronstadt geschriebene Manuskript (datiert 18. Januar 1803), das nach den kopierten theoretischen Hefen von Daniel Croner (1656 – 1740) erschien.* Martin Schneider ist auch der Autor des *Choralbuches* der evangelischen Kirche von Kronstadt. Dieses Buch hatte eine wichtige Rolle für den evangelisch lutherischen Gemeindegesang, und wurde erst im Jahr 1900 ersetzt. Neben diesem Choralbuch sollten wir, selbstverständlich, auch die von Hinrich Mauss (datiert 1848) und Friedrich Lurtz (1883) geschriebenen *Choralintonationen* erwähnen. Die letzten spielten aber durch ihre Choräle und Choralpräliminarien nur eine lokale Rolle. Selbstverständlich fehlt hier die Orgel, als in den meisten

⁴ Felician ROȘCA (Koord.), Erich TÜRK, Ursula PHILIPPI, Molnar TÜNDE, Walter KINDL, Hermann BINDER, *Orgile din România* (Orgeln in Rumänien), Kapitel: *Constructorii de orgi din România* (Rumänische Orgelbauer), Timișoara (Westuniversitätsverlag) 2008, S. 8.

⁵ Steffen SCHLANDT, *Muzica de orgă*, op. cit., S. 11

⁶ Ursula PHILIPPI, *Rolul orgii în liturghia*, op. cit., S. 37 f.

⁷ Steffen SCHLANDT, *Muzica de orgă*, op. cit., S. 149-155.

lutherischen evangelischen Kirchen benutztes Instrument, nicht. Eine aktuelle und noch im Gange sich befindende Inventarisierung dieser Orgeln⁸ (durchgeführt zwischen den Jahren 2006-2011) stellt, nach über 200 Jahren, in einer Zeit in der die Mehrheit der deutschen Bevölkerung bereits Rumänien zwecks Wiedereinbürgerung in Deutschland verlassen hat, eine Anzahl von über 200 Orgeln vor.

1900 erstellte Johann Leopold Bella zusammen mit Rudolf Lassel und Oskar Wermann ein neues *Choralbuch*, das das im 1779 von Martin Schneider geschriebene Buch ersetzte. Dieses Gesangbuch erfüllte schon die Normen der damaligen Zeit, indem jedem Choral ein kurzes Orgelpräliudium vorherging. Das Buch wurde von Franz Xaver Dressler, einem wichtigen hermannstädter Organisten und Pädagogen neu herausgegeben, und bis zum Jahr 1987, als das neue Choralbuch der Evangelischen Kirche A.B. aus Rumänien erschien, benutzt.

Es ist bemerkenswert, dass im Gegensatz zur bis zum Jahr 1900 andauernden Zeitspanne, als die örtlichen Organisten effektiv zur Erneuerung der Choralbücher durch Neuproduktionen oder Neuharmonisierungen teilnahmen, die neuen Bücher zum größten Teil das Repertoire der deutschen Kirchen übernahmen, während der örtliche, neue Beitrag sehr anspruchslos war. So erscheint im 1987 veröffentlichten, neuen Buch (die Orgelvariante) ein einziger örtseigener, aus Hermannstadt stammender Komponist und Textautor, nämlich Ernst H. Chrestel, mit zwei von ihm gesetzten

Von guten Mächten wunderbar geborgen

34

The musical score is written for a single voice and piano accompaniment. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/2 time signature. The melody is simple and hymn-like. The lyrics are printed below the notes.

Von gu-ten Mäch-ten wun-der-bar ge-bor-gen,
er-warten wir ge-trost, was kommen mag,
Gott ist mit uns am Abend und am Mor-gen
und ganz ge-wiß an je-dem neu-en Tag.

2 Wenn sich die Stille nun tief um uns breitet, / so laß uns hören jenen vollen Klang / der Welt, die unsichtbar sich um uns weitet, / all deiner Kinder hohen Lobgesang.

3 Und reichst du uns den schweren Kelch, den bittern / des Leids, gefüllt bis an den höchsten Rand, / so nehmen wir ihn dankbar ohne Zittern / aus deiner guten und geliebten Hand.

4 Doch willst du uns noch einmal Freude schenken / an dieser Welt und ihrer Sonne Glanz, / dann wolln wir des Vergangenen gedenken, / und dann gehört dir unser Leben ganz.

5 Von guten Mächten treu und still umgeben, / behütet und getröstet wunderbar, / so will ich diese Tage mit euch leben / und mit euch gehen in ein neues Jahr.

Text: Dietrich Bonhoeffer 1906-1945

Mel.: Ernst Helmut Chrestel 1970

Herr, du bist unsre Zuflucht für und für. Ehe denn die Berge wurden und die Erde und die Welt geschaffen wurden, bist du, Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit. Psalm 90,1-2

Notenbeispiel 2. Das Lied: *Von guten Mächten wunderbar geborgen.*

⁸ www.monografia-orgilor.uvt.ro

Chorälen⁹. Diese Choräle sind *Trittst du wieder vor die Nacht* (Nr. 17), und *Von guten Mächten wunderbar geboren* (Nr. 34; Siehe: Notenbeispiel 2).

Die nach 1990 erschienene wichtigste Neuheit ist ein zweisprachiges Gesangbuch auf Deutsch und Rumänisch. Dieses Buch ist den evangelischen Gemeinschaften, die die augsburgschen Traditionen von der Mutterkirche – die deutsche evangelische Kirche – geerbt haben, zugedacht. Dies beweist, dass die Doktrinen und Gesangbücher nötig sind, und dass eine neue Kirche, die jetzt aus der Tradition einer 400-jährigen Kirche geboren ist, ein auf der Tradition der Mutterkirche beruhendes Gesangbuch braucht. Das neue Gesangbuch mit dem Titel *Carte de Cântări pentru Biserica Evanghelică C.A. din România (Gesangbuch für die rumänische Evangelische Kirche A.B.)*¹⁰ wurde 2007 in Hermannstadt veröffentlicht, und von den Pastoren Johannes Halmen und Ștefan Cosoroabă erstellt. Neben dem Text der Melodien für jeden in der Agenda der Evangelischen Kirche A.B. bestimmten Sonntag und Feiertag beinhaltet das Buch auch den Kleinen Katechismus in der kanonischen Form der evangelischen Lehre.

Die kulturelle Rolle der Evangelischen Kirche A.B. war für das rumänische Volk sehr wichtig. Es muss erwähnt werden dass die sächsische Gemeinschaft die erste war, die die verpflichtende Grundschule eingeführt hat sowie dass sie Orgeln mit einem unschätzbaren Wert, jene Orgeln in Kronstadt (die Buchlotz Orgel), Hermannstadt (die Sauer Orgel), Schäßburg, Mediasch und Bistritz gebaut hat. Diese Instrumente stellen ein weltweit wertvolles Kulturgut dar, und sollten nie vergessen oder aufgegeben werden. Selbstverständlich kann ich meine Darstellung betreffend die Evangelische Kirche nicht beenden ohne Martin Opitz, den berühmten deutschen Dichter zu erwähnen, der dank des Fürsten Gabriel Bethlen Professor in Karlsburg (Alba Iulia) geworden ist (1622), und an dem karlsruher Kolleg, der als Vorgänger der Universität von Klausenburg betrachtet wird, lehrte. In einem seiner Manuskripte, die im Museum von Großwardein vorliegen, habe ich einige vom berühmten Dichter selbst notierte Choräle gefunden.

2. Die Hymnologie in der Reformierten Kirche Rumäniens

Die Reformierte Kirche¹¹, auch bekannt als Calvinistische Kirche, dank der theologischen Prinzipien des französischen Reformators Jean Calvin (1509-1564), wurde offiziell im Jahr 1564 vom siebenbürgischen Fürsten Ioan Sigismund an-

⁹ KLEINES ORGELBUCH, *Zweistimmige Sätze zum Gesangbuch der Evangelischen Kirche A.B. in Rumänien*, ed. 1987, S. 32, S. 43.

¹⁰ Johannes HALMEN, Ștefan COSOROABĂ, *Carte de cântări pentru Biserica Evanghelică C.A. din România* (Gesangbuch für die rumänische Evangelische Kirche A.B.), Hermannstadt (Hora Verlag) 2007.

¹¹ <http://www.culte.ro/DocumenteHtml.aspx?id=1732>

erkannt. Die 1564 und 1567 einberufenen Synoden haben die organisatorischen Grundlagen des siebenbürgischen Calvinismus festgelegt. Zwischen 1570-1580 wurde das Reformierte Bistum Siebenbürgens gegründet. Die meisten Mitglieder dieser Kirche waren ungarischsprachig. Auch heutzutage findet diese Kirche keine Adepten unter den Rumänen. Gegenwärtig ist diese Kirche in Rumänien in zwei Diözesen geteilt: die Reformierte Diözese Siebenbürgens, mit Sitz in Klausenburg, und die Diözese des Gebiets Piatra Craiului, mit Sitz in Großwardein.

Reformierte Priester studieren am einzigen Protestantischen Theologischen Institut in Klausenburg, auf Ungarisch. Nach Dezember 1989, hat die Reformierte Kirche die Religiöse Pädagogikfakultät innerhalb der „Babeș-Bolyai“ Universität in Klausenburg, das Reformierte Höherinstitut „Sülyok Istvan“ von Großwardein, Priesterseminare in Klausenburg, Großwardein, Schtraßburg am Mieresch (Áiud), Neumarkt am Mieresch (Tg. Mureș), Sankt Georgen bei Kronstadt (Sf. Gheorghe), Oderhellen (Odorhei), Szekler Neumarkt (Târgu Secuiesc), Zillenmarkt (Zalău) und Großdorf (Satu Mare), sowie medizinische Berufsfachschulen in Klausenburg und Neumarkt am Mieresch, und eine Schule für Kantoren und Lehrer in Neumarkt am Mieresch gegründet.

Die Beschäftigung mit der hymnologischen Geschichte der Reformierten Kirche wurde dieses Jahr in Klausenburg während einer Konferenz¹², die Fragen über die hymnologische Tradition dieser Kirche behandelte, dargestellt. Das *Alte Graduale* von 1636 wurde während der Konferenz herausgehoben, und als ein geschichtliches *Bezugsgraduale* betrachtet. Dieses historische Dokument ähnelt den in lutherischen, reformierten und unitarischen Kirchen Siebenbürgens benutzten liturgischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts. Die Rolle des Gesanges in der liturgischen Praxis wurde betont, da das *Alte Graduale* als ein historisches Dokument, das die Tradition des Gesanges und die im 16. Jh. in der siebenbürgischen Reformierten Kirche noch anwesende gregorianische liturgische Ordnung aufrechterhält, betrachtet wird. *Das Alte Graduale* wird vom europäischen Parlamentarier Sógor Csaba als ein Symbol der goldenen Zeitalter der siebenbürgischen Reformation, das heißt einer Zeitspanne mit reichen multikulturellen und theologischen Ressourcen, betrachtet. Er meint auch, dass dieses Dokument als großes Kulturgut der europäischen multikulturellen zeitgenössischen Geschichte aufbewahrt werden sollte.

Die Benennung des *Alten Graduale* bezieht sich auf ein Buch von erheblicher Größe. Das Buch ist auch als *Das Bethlen Graduale* (1622-1628) bekannt, das aber als Manuskript nicht mehr existiert. Dieses Werk wurde vom Fürsten Bethlen Gabor sehr hoch geschätzt, der eine ausserordentliche, mit Silber geschmückte und den Wappen des Fürsten Rákóczi György I tragende Ausgabe des Dokuments,

¹² Tímea BENKŐ, *Chronik: 375 éves az Óreg graduál*, <http://portal.reformatus.ro>

bestellte. Das Graduale wird in drei Teile dividiert: Hymnen für die Feiertage des kirchlichen Jahres, Psalmen und Lobgesänge¹³.

Die Zwistigkeiten zwischen der protestantischen Orthodoxie und der puritanischen Bewegung haben dem reformierten kirchlichen Gesang große Schäden verursacht. Im 18. Jh. beinhalteten die Gesangbücher Psalmen (im Stil des 16. Jahrhunderts), Feiertagesänge und den Genfer Psalter. Die Manuskripte, die in der hymnologischen Geschichte der siebenbürgischen Reformierten geblieben sind, sind: Das Gesangbuch von 1744 von Klausenburg; das Trauergesangbuch von Schtraßburg am Mieresch (1769); das von Orbán Zsigmond geschriebene Manuskriptgesangbuch vom 18. Jh.; das Gesangbuch von 1778 von Klausenburg; das erneute Gesangbuch von 1837 von Klausenburg; das von Seprödi geschriebene Gesangbuch von 1907; und das Gesangbuch von 1923, von Klausenburg.

Eine wichtige Rolle spielt in der Praxis der Reformierten Kirche das mündlich übermittelte Repertoire. Diese Übermittlung findet durch mündliche Übernahme der liturgischen Gesänge, die manchmal von Generation zu Generation übermittelt werden, oder durch eine örtliche Verarbeitung eines in einem schon gedruckten Buch dargestellten musikalischen Textes statt.

Vielmals zeigt die spontane Volksinterpretation eines Liedes Abweichungen vom Rhythmus oder von der Melodie, die in Bücher abgedruckt sind. Manchmal kann der Kopist an einer unechten Notierung schuld sein, und darum könnte die Variante, die vom Volk übermittelt wurde, authentischer sein. In andere Fällen wurde die im Gesangbuch dargestellte Variante nur als Ausgangspunkt gesehen, und danach wurden die fremden und unnatürlichen Eigenschaften der Melodie in der volkstümlichen Nutzung ausgeblendet : die Gemeinschaften haben die Melodie dem ungarischen Geschmack angepasst und sie lebhafter und natürlicher gemacht¹⁴.

Heutzutage wird in der Reformierten Kirche in Rumänien das 2000 in Budapest herausgegebene Gesangbuch mit dem Titel *Magyar Református Énekeskönyv* benutzt. Bedauerlicherweise wurden die örtlichen siebenbürgischen Beiträge daraus völlig beseitigt. Die ungarischen Eigenschaften wurden deshalb auch der Hymnologie in Siebenbürgen und im Banat aufgezwungen. Durch ihre Merkmale sind diese zeitgenössischen Gemeinden zu richtigen Beförderern der ungarischen Kultur geworden. Sie weisen ein kulturell forderndes Wesen auf, ohne sich der rumänischen Hymnologie, egal welcher Konfession, zu öffnen.

¹³ Éva PÉTER, *Cântări comunitare reformate în tradiția scrisă și cea orală din Transilvania* (Das gemeinsame reformierte Gesang in der geschriebenen und mündlichen Tradition von Siebenbürgen), Klausenburg (InfoData Verlag) 2009.

¹⁴ Éva PÉTER, *Cântări comunitare reformate*, op. cit., S. 94.

3. Über die Hymnologie in den neuprotestantischen Kirchen

Die Tradition des Gemeindegesanges in neuprotestantischen Kirchen er stammt den Gebräuchen der historischen protestantischen Kirchen, aber in erster Linie der Geschichte des amerikanischen Protestantismus. Offensichtlich bildete die interkulturelle siebenbürgische Reformation nur eine Grundlage für die Entwicklung von neuprotestantischen Kirchen, wirkte aber geschichtlich in keiner Weise auf deren Vortschritt ein. Der Grund dafür ist, dass die historischen protestantischen Kirchen aus Siebenbürgen mit der Geschichte der sächsischen oder ungarischen Minderheit in Verbindung stehen, und eine kleinere oder gar keine Verbindung mit der rumänischsprachigen Bevölkerung haben. Darum werden die historischen protestantischen Kirchen, zumindest in Rumänien, bis zur heutigen Zeit als deutsche oder ungarische Kirchen, die die Kulturgüter dieser Minderheiten aufbewahren, betrachtet, weniger aber als Beförderer der europäischen Reformation. Die europäische Reformation ist durch die neuprotestantischen Kirchen kräftiger in Rumänien eingedrungen. Dies gilt als ein nötiger und vorteilhafter Schritt zur Schaffung einer neuen, dem europäischen Protestantismus äquivalenter Theologie. Darum meine ich, dass die wichtigsten zeitgenössischen Vertreter der Reformation in Rumänien, was die rumänische Mehrheit betrifft, die neuprotestantischen Kirchen sind.

In Bezug auf die Rolle des Protestantismus im heutigen Rumänien, schrieb der temeswarer Historiker Paul Chiș folgendes¹⁵:

Sowohl die Lutheraner als auch die Reformierten versuchten die Rumänen zum Protestantismus zu bekehren. Dafür haben sie Bücher und Katechismen auf Rumänisch übersetzt, und rumänische Priester und Bischöfe ernannt. Die wichtigsten in dieser Zeitspanne für Rumänen gedruckten kirchlichen Bücher waren: Der Katechismus von Hermannstadt, von 1544 (ein Katechismus, der die lutherischen Doktrinen vorstellte), das Buch „Întrebarea Creștinească“ (die Christliche Frage), von 1559-1560 (ein Buch, das die 10 Gebote, das Glaubensbekenntnis, das Gebet „Tatăl Nostru“ (Vater Unser), sowie hinweise über das Beten, die Taufe und Hochzeiten beinhaltet), das „Tetraevanghel“ (das Tetraevangelium – es beinhaltet alle vier auf rumänisch übersetzten Evangelien, und wurde mehrmals veröffentlicht: im Jahr 1546, in Hermannstadt, im Jahr 1552 in Hermannstadt, und im Jahr 1560 in Kronstadt), der Psalter von 1570 (eine Übersetzung der Psalmen auf Rumänisch, die von Pavel Tordași, dem Bischof der siebenbürgischen rumänischen reformierten Kirchen, gefördert wurde), die „Palia de la Orăștie“ von 1581-

¹⁵ Kulturbeilage der Ziarul Timișoara (Temeschwarer Zeitschrift), 19. Juni 2009, der Leitartikel von Vasile TOMOIAGĂ, Interview von Paul CHIȘ: *Bisericile Protestante în spațiul românesc. Scurt istoric* (Die protestantische Kirchen im rumänischen Raum. Kurze Geschichte).

1582 (die erste vom rumänischen Diakon Coresi durchgeführte Übersetzung des Neuen Testaments auf Rumänisch), und das auf Rumänisch geschriebene Neue Testament von 1648, von Karlsburg. All diese Übersetzungen wurden dank der Unterstützung der reformierten Fürsten von Siebenbürgen, die sie gefördert haben, durchgeführt. Obwohl die meisten Rumänen orthodox blieben, wurden einige von ihnen zu Reformierten. Die rumänischen Reformierten Kirchen bestanden noch lange in Siebenbürgen weiter. Letztendlich sind sie aber verschwunden, da ihre Mitglieder von den ungarischen Gemeinschaften assimiliert wurden. Heutzutage gibt es keine Rumänen, die Mitglieder der siebenbürgischen Reformierten Kirche sind, mehr.... Die Verfolgung des Anabaptisten im 18. Jh. war der einzige Fall von religiöser Verfolgung, die in Siebenbürgen stattgefunden hat. Dieses Gebiet von Europa war sehr tolerant was Religion betrifft. In Siebenbürgen gab es nie blutige politisch-religiöse Bürgerkriege. Siebenbürgen war das erste Gebiet Europas wo ein religiöses Toleranzedikt ausgestellt wurde. Das Edikt von Thoronburg (Turda), aus dem Jahr 1568 garantierte die Freiheit der Religion für die Bürger Siebenbürgens, und 4 offizielle Konfessionen oder „akzeptierte Religionen“: die Römisch-katholische Kirche, die Lutherische Kirche, die Reformierte Kirche und die Unitarische Kirche.

Leider galt diese Toleranz während des Kommunismus nicht mehr: die politische Polizei hatte das einzige Ziel, religiöse Konzepte zu zerstören und jeglichen Versuch von Demokratie oder religiösen Anerkennung zu vernichten.

4. Gebräuche, die den Gemeindegesang betreffen. Theologische und musikalische Konzepte

Einer der wichtigsten Analysten des rumänischen neuprotestantischen Gesanges ist der Musikwissenschaftler Mircea Valeriu Diaconescu. Im Laufe der Jahre hat dieser die Verbindungen zwischen der neuprotestantischen Hymnologie und den Bezugsquellen der amerikanischen, protestantischen und sogar orthodoxen Hymnologie ans Licht gebracht. Zum Beispiel, fand er in Bezug auf den Gesang der kleinen adventistischen neuprotestantischen Gemeinschaften von Rumänien eine Beziehung mit der Miller-Bewegung in Amerika, im 19. Jh. Was den musikalischen Einfluss dieser religiösen Bewegung betrifft, schrieb Mircea Valeriu Diaconescu¹⁶ folgendes:

Viele zeitgenössische adventistische Autoren heben mit Recht hervor, dass die Musikalität der Miller-adeventistischen Leader sehr ausgeprägt war.

¹⁶ Das internationale Hymnologieseminar, Temeschwar (2006), Mircea Valeriu DIACONESCU, Referat: *Valorificarea contemporană a unor imnuri millerite din sec XIX-lea* (Der zeitgenössische Wert von Miller-adeventistische Hymnen des 19. Jahrhunderts).

Miller selbst vertonte Gesänge, und dasselbe gilt für die hochgebildeten Fitch und Himes, sowie für viele talentierte junge Frauen (wie Phoebe Palmer, Annie Smith), deren Teilnahme an der adventistischen Begeisterungsfähigkeit wesentlich war. Aber der Leiter der Siebenten-Tags-Adventisten, James White, selbst war auch ein eifriger Musiker. James White begründete seine publizistische Tätigkeit auf Himes Muster. Sein Debüt in der Hymnologie war das Gesangbüchlein ohne Musiknoten von 1849. Dann kam eines mit Noten, im Jahr 1853. Seine ersten Söhne, Henry und James, sowie sein Enkelkind, Francis Belden, waren berühmte und anerkannte Sänger und Komponisten. In Spaldings Äußerung „Die Siebenten-Tags-Adventisten waren von der Musik geboren“ (dadurch möchte er den großen Wert der Musik in den adventistischen Kirchen und in der Evangelisierung hervorheben) gibt es einen einzigen Fehler, nämlich dass die zeitgenössischen Adventisten nicht nur von der Musik, jegliche Musik oder eine persönliche Musik, sondern von dem Gesang der Miller-Bewegung, dass heißt von einer schon vollendeten Arbeit, geboren waren: eine reichliche, angefeuerte, energische, einfache Musik, die Musik der Miller-Adventisten. Viele von der von uns bekannten Gesänge im legendären Gesangbuch des ersten Hälfte des 20. Jhs. „Imnuri Creștine“ (Christliche Hymnen) der Rumänen Demetrescu und Paulini, sind eigentlich Gesänge, die die Miller-Adventisten von ihren Vorvätern übernommen haben, oder die die Miller-Adventisten geschaffen haben. Was die Doktrin betrifft, ist die Miller-Hymne, sowie die Miller-Bewegung selbst, interkonfessionell

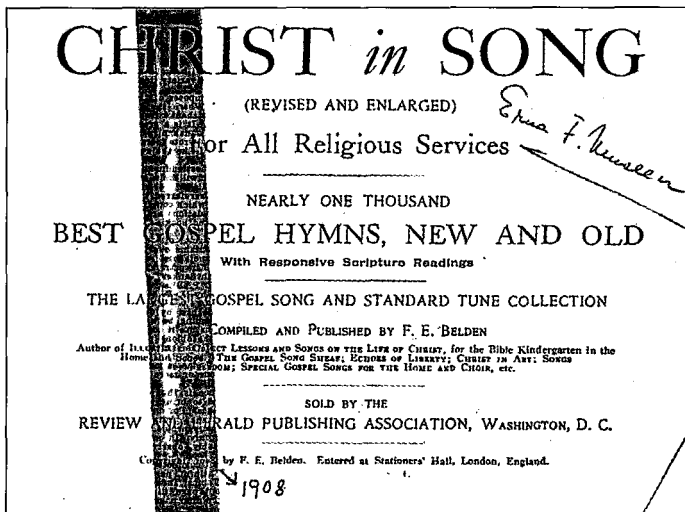


Abbildung 2. Die Titelseite des Gesangsbuches *Christ in Song* von 1908.

und auf ein einziges christliches Thema ausgerichtet: das messianische Thema. Was die Prosodie und die Melodie betrifft, ist die Miller-Hymne eine protestantische Hymne. Zulässigerweise, darf sie als ein Zweig des reformierten protestantischen (kalvinistischen) und evangelischen (lutherischen) Chorals betrachtet werden.

Mein Vorschlag ist, die Hymne *A Sinner like me* aus der Miller-Hymnologie zu intonieren (Siehe: Abbildung 2; Notenbeispiel 3).

Die Theologie dieser Art von Gemeindegesang beruht auf die Lehre der Bibel, vom Alten und Neuen Testament. Im Mittelpunkt stehen die wichtigsten theologischen Ideen, wie: die Geburt Jesu Christi, die Erlöserrolle Jesu Christi, die Anerkennung durch die von Jesus Christus gegebene Gnade, die Rolle als Hohepriester des Himmels Jesu Christi, das ewige Leben durch Jesus Christus, und, am wichtigsten, die unmittelbar bevorstehende Wiederkehr Jesu Christi. Selbstverständlich werden diesen Themen auch spezifische Themen der Baptisten, Siebenten-Tages-Adventisten, der Pfingstler - oder der Brüderbewegung hinzugefügt.

Die Beschäftigung mit der Förderung des Gemeindegesanges unter den jungen Menschen in der Kirche beginnt in der frühen Kindheit. In den konfessionellen Kindergärten, sowie in den Religionsunterrichtsschulen jeder Kirche besteht eine fortlaufende Beschäftigung mit der Erziehung der Kinder und jungen Menschen. Die Musik ist nicht als "Anwerbungsmittel" benutzt, sondern als ein wirksames Erziehungsmittel.

102 A SINNER LIKE ME. C. J. BUTLER.

C. J. B. C. J. BUTLER.

1. I was once far a-way from the Sav-our, And as
2. I wan-dered on in the dark-ness, Not a
3. And then in that dark, lonely hour,..... A
4. I listened, and lol'twas the Sav-ior Who was
5. I then ful-ly trust-ed in Je-sus, And, oh,
vile as a sin-ner could be; I won-dered if
ray of light could I see, And the tho't filled my
voice sweetly whispered to me, Saying Christ, the Re-
speaking so kindly to me; I cried, I'm the
what a joy came to me! My heart was filled

rit.
Christ, the Redeemer, Could save a poor sinner like me.
heart with sadness, There's no help for a sinner like me.
deemer, has power To save a poor sinner like me.
chief of sinners, Oh, save a poor sinner like me.
with his praises, For sav-ing a sinner like me.

6 No longer in darkness I'm walking, 7 And when life's journey is over,
For the light is now shinning on me, And I the dear Saviour shall see,
And now unto others I'm telling I'll praise him for ever and ever,
How he saved a poor sinner like me. For saving a sinner like me.

Copyright, 1881, by John J. Hood. Used by permission.

Notenbeispiel 3. Das Lied: *A Sinner like me* aus dem Gesangbuch *Christ in Song* von 1908.

Was für eine Rolle haben die Hymnen für den Glauben? Die Hymne (der Lobgesang, die Gesänge für Schulbekenntnis, fürs Beten, fürs Danken, für Verehrung usw.) hat die Rolle, die Gedanken durch Stimulation der seelischen Fähigkeiten zu sensibilisieren und aufzureinigen. Innerhalb der Religion ist das affektive Gedächtnis viel wirksamer als das rationelle, nur auf Argumente beruhende Gedächtnis. Es gibt Fälle, in denen verloren gegangene, sündige Personen dank einer Hymne, die sie von Kindheit, von ihren gläubigen Eltern, kannten, zur Wirklichkeit zurückgebracht wurden. Die durch Musik unterstützte Stimme des Evangeliums ist viel kräftiger und anziehender für verloren gegangene Seelen, als eine einfache, wenn auch wortgewandte Predigt. Alle wichtigen Evangelisten, von Moody bis Billy Graham, kannten diese Wahrheit, und deshalb waren ihre Predigten nie während ihrer Evangelisierungstätigkeit von Musik getrennt¹⁷.

Diese Beschäftigung mit einer richtigen Erziehung durch Musik wird, eigentlich, von allen rumänischen Kirchen gefördert. Hier wiedergebe ich was Prof. Dr. Belean Gheorghe, orthodoxer Priester, in seinem Referat *Cântecul religios și rolul lui în educarea tinerei generații* (Der religiöse Gesang und seine Rolle in der Erziehung der jungen Generation) darüber schreibt:

Also, wenn man einen Gesang dem himmlischen Vater widmet, muss die Seele rein sein und die Gedanken auf Gott gerichtet werden, sodass Gott diesen Gesang erhört....Diese sind die Lehren vom Heiligen Vasile Cel Mare (Vasile der Große), die heutzutage mehr denn je aktuell sind: „Wir sollten uns also um den Körper nicht zu viel kümmern, unsere Augen sollten keinen Genuss in dummen Schauspielen oder in der Beobachtung anderer Körper suchen, da dadurch uns der Dorn des Vergnügens in die Seele eindringt, und unsere Ohren sollten keinen schändlichen Gesängen in die Seele Eintritt gewähren. Diese Art von Gesänge führen zu den Leidenschaften, die Sprösslinge der Niedrigkeit und der Beschämung sind; wir sollten aber andere Gesänge, die uns besser machen, anhören. Diese Art von Gesänge wurden von David, der Dichter der heiligen Gesänge, der den König Saul vom bösen Geist befreit hat, benutzt. (1 Könige 16,23).¹⁸

Der spirituelle Gesang ist nichts anderes, als die tiefste Ausdrucksform, in der die Musik, das Gedicht und die Theologie zusammenkommen. Eine Hymne kann nicht völlig spirituell sein, wenn eine dieser Schichten des Gesanges ausgelassen wird. Ein spiritueller Gesang bringt alle Werte, die sich am besten für das Gebetsmoment eignen, zusammen. Den Wert der Musik zu reduzieren, und zu denken, dass der Text wichtiger ist, oder religiös lautende Texte mit seltsamen

¹⁷ Cezar GEANTĂ, *Teologia imnului* (Theorie der Hymne), (Studii de imnologie /Hymnologische Studien/), Temeschwar (Westuniversitätsverlag) 2006, p. 54.

¹⁸ St. Vasile CEL MARE, *Omilie la Psalmi* (Homilie zu den Psalmen), Bukarest 1986, S. 237.

Folgen der Akzente des Musiktaktes zusammenzufügen, bedeutet die Normen des spirituellen Gesanges zu vernachlässigen. Ein spiritueller Gesang sollte ein in der Bibel begründetes theologisches Thema darstellen, sodass die Qualitätsmusik und die meisterliche Dichtung das Wesentliche der biblischen Botschaft am schönsten ans Licht bringen.

Die Hymne, der Gesang sind zweifellos kräftige, wichtige Mittel, die der christliche Erzieher benutzen kann. Die Fähigkeit des Gesanges, ein Muster ins Gedächtnis einzuprägen, ist fast unvergleichlich innerhalb der Hilfsquellen desselben Erziehers. Die Geschichte des Christentums ist ein unbestrittener Nachweis der Fähigkeit des Gesanges das Gedächtnis zu prägen. Die beständigsten Werte der Welt, nämlich Gott und die Heilige Schrift, weiterzugeben ist deshalb das hochwertige Ziel der Hymnenautoren.¹⁹

Allerdings werden diesbezüglich auch eine Reihe von Befürchtungen und abweichende aktuelle Tendenzen ausgedrückt: Was den Text betrifft, kann festgestellt werden, dass die zeitgenössische Hymnologie, als Ganzes, sich offensichtlich von den theologischen Themen, die das Christentum und die traditionelle Hymnologie definiert haben, wie die Christologie (die göttliche Eigenschaft Christi), die menschliche Eigenschaft und der spirituelle Kampf Christi (seine Arbeit als Hohepriester), die Sotheriologie (der Glauben, dass nur Christus unsere Sünden erlassen kann, der Glaube, die Reinheit, die Heiligkeit), die Pneumatologie (die heimliche Arbeit des Heiligen Geistes), die Eschatologie (die Ereignisse vom Ende, die Vorbereitung für den großen Advent, die Beurteilung vor diesen Adventen), die Missionswissenschaft (der Grund der Evangelisierung, der Anruf zur Arbeit, der Anruf zur Erlösung) entfernt hat. Im Gegensatz davon, gibt es einen Überfluss von einer „Celebration“-artigen überschäumender Freude, und von Naturthemen (die aber weniger gebräuchlich sind). Obwohl das Thema der Freude vom Leben Christi nicht fehlt, ist das eine starke Verminderung des reichen Angebots, das die Offenbarung darstellt. Es besteht eine zu den menschlichen Gefühlen und Wahrnehmungen angepasste Neuinterpretation, dass heißt eine humanistische Begrenzung²⁰.

5. Einige Persönlichkeiten der Musik und des Gedichtes

Um meine Ehrerbietung den Menschen die religiöse Hymnen unter schwierigen politischen und spirituellen Bedingungen anonym geschrieben haben zu erwei-

¹⁹ Beniamin ROȘCA NĂSTĂSESCU, *Imnologia pentru copii și educația pentru valori* (Die Hymnologie für Kinder und die Bildung der Werte), Hymnologische Studien, Temeschwar (Westuniversitätsverlag) 2004, S. 125.

²⁰ Ebd.; Pavel MEMETE, *Elemente de analiză teologică în imnologia adventistă contemporană* (Fragen der theologischen Analyse in der zeitgenössischen adventistischen Hymnologie), Hymnologische Studien, Temeschwar (Westuniversitätsverlag) 2004, S. 87.

sen, möchte ich im Folgenden einige Persönlichkeiten der rumänischen Hymnologie kurz vorstellen. Diese Persönlichkeiten sind innerhalb Ihren hymnologischen Analysen hauptsächlich unbekannt, aber sie verdienen eine nähere Aufmerksamkeit und die Anerkennung als zeitgenössische europäische Werte. Leider erlaubt der begrenzte Rahmen dieses Referats keine detaillierte Darstellung dieses Themas. Deshalb entschuldige ich mich hiermit gegenüber aller Autoren die in dem vorliegenden Referat nicht erwähnt werden, aber die, wie gewusst, einen riesigen Gewinn für die zeitgenössische rumänische Hymnologie gebracht haben.

Zwischen den Wegbereitern der neuprotestantischen Hymnologie befinden sich hochgebildete Persönlichkeiten. Sie sind Menschen mit einer ausgezeichneten musikalischen aber auch theologischen Bildung, mit einer ungetrübten Ansicht über die dogmatischen und theologischen Prinzipien, die sie in der am Anfang des Neoprotestantismus geschaffenen Hymnologie einsetzten. Ihre Ausbildung beruhte auf der deutschen oder amerikanischen Systematisierung der Hymnologie. Das Gesangbuch Zions-Lieder, Battle-Creek, Michigan, (1893) war, in diesem Sinne, eines jener Bücher, die als Grundlagen der rumänischen neuprotestantischen Hymnologie betrachtet werden sollten. Die in diesen Jahren tätigen Hymnologen sind²¹: Nicolae Jelescu (1876-1947), Petre P. Paulini (1882-1953), Ștefan Demetrescu (1882- 1973), Florea Dumitru (1899-1986), Vasile Florescu (1904-1974).

Wenn wir das Literaturverzeichnis der ersten Gesangbücher lesen, können wir deutlich sehen, dass die meisten von ihnen vom religiösen Gesang in Form eines deutschen Chorals, aber auch vom amerikanischen Repertoire ausgegangen waren. Die baptistischen Gesangbücher wurden fast wörtlich übersetzt und bildeten eine Inspirationsbasis für die neuprotestantische Hymnologie des Anfangs des 20. Jhs.

Leider waren die nach 1950 folgenden Jahre sehr traurig für die rumänische Hymnologie. Die Helden Nicolae Moldoveanu, Traian Dorz, Richard Wurmbrand, Costache Ioanid und andere wurden unter verschiedenen Vorwänden verfolgt und einige von ihnen mussten sogar schwierige Inhaftierungsjahre in den politischen Gefängnissen des kommunistischen Rumäniens erdulden. Allerdings überschritten die Hymnen, durch ihre Musik und ihre Dichtung, diese erschreckende Mauer und sind heute in allen Gesangbüchern der neuprotestantischen Kirchen anwesend.

Aufgrund des politischen Drucks und der Unmöglichkeit, ein normales Leben zu führen, mussten Hymnologen wie (in derselben Ordnung) Mircea Valeriu Diaconescu, Benone Burtescu, Cornel Greissing, Viorel Gheorghe, Horst Gehann, Iovan Miclea, Viorel Herdean und viele andere das Mutterland verlassen und in westliche, demokratische und gegenüber der christlichen Hymnologie tolerante Länder auswandern.

²¹ Die Reihenfolge wurde nach dem Geburtsjahr der Hymnologen erstellt.

Während Nicolae Moldoveanu sich als einer der produktivsten Komponisten und Texter durch seine über 900 Hymnen auszeichnet, tun sich Benone Burtescu, Traian Dorz, Aurora Ionescu in der Welt der Dichtung und der Übersetzungen hervor. Die rumänische Basishymnologie würde, eigentlich, keine wertvollen dichterischen Inhalte ohne diese zwei hervorragenden Übersetzer haben. Mircea Valeriu Diaconescu zeichnet sich durch die analytische Komplexität, und durch ein tiefes und richtiges Theoretisieren des rumänischen hymnologischen Phänomens aus. In letzter Zeit, hat seine Entscheidung, in den hymnologischen Schatz eine Verbindung mit der traditionellen rumänischen byzantinischen Hymnologie zu schaffen, einen neuen, herzhaften und angesehenen Weg in der rumänischen und europäischen Hymnologie erschlossen.

Dieses Namensverzeichnis ist selbstverständlich ohne Erwähnung der Musiker und Texter Cezar Geantă, Teodor Caciora, Daniel Stăuceanu, Benoni Catană, Gabriel Dumitrescu (der eine Doktorarbeit über die rumänische Hymnologie geschrieben hat) nicht vollständig (Sie können einige von ihnen anlässlich dieses Kongresses kennenlernen).

Aus diesem rumänischen Schatz schlage ich vor, die folgende Hymne zu singen: *Deine Gebote Heiliger Gott*, von Radu Zamfirescu, harmonisiert von Mircea Valeriu Diaconescu, Text von Cornelius Greissing und Übersetzung von Irene Vogel (Siehe: Notenbeispiel 4).

6. Gesangbücher in den zeitgenössischen rumänischen neuprotestantischen Kirchen

6.1. Die Hymnen der Kirche der Brüderbewegung

Die Hymnen der Kirche der Brüderbewegung sind einfach und prunklos so wie die Art und Weise in der sie ihren Glauben bekommen haben. Die gesungenen Hymnen entspringen aus einem lebhaften, frischen Glauben, auch wenn die Mehrheit von ihnen Übersetzungen aus dem Englischen, aus dem Deutschen, oder aus dem Französischen sind. 1930 wurde das erste Gesangbuch, mit dem Titel *Pe Drumul Credinței (Auf dem Weg des Glaubens)*, veröffentlicht. Für jede Hymne stellt das Buch auch die Tonalität und den entsprechenden ersten Laut dar. In der Gegenwart beinhaltet die letzte Ausgabe der Anthologie 456 Hymnen, von denen die meisten auch in der älteren Ausgabe enthalten waren, sowie Beiträge aus anderen ähnlichen Werken wie: *Cântările Credinței (Die Gesänge des Glaubens)*, *Cântările Betaniei (Die Gesänge von Bethanien)*, *Cântările Evangheliei (Die Gesänge des Evangeliums)*, *Cântările Harului (Die Gesänge der Gnade)*, *Laudele Domnului (Das Lob Gottes)*, die von Nicolae Moldoveanu oder anderen weniger bekannten Hymnologen stammen.

DEINE GEBOTE, HEILIGER GOTT

(Porunciile Tale, Doamne)

Rumänische Originalversion: Cornelius Greising (2010)
Deutsche Version: Irene Vogel (2011)

Weise: Radu Zamfirescu (2010)
Satz: Mircea V. Djaonescu (2010)

O, Dei - ne Ge - bo - te, Hei - li - ger - Gott,
O, Dei - ne Ge - bo - te, Hei - li - ger - Gott,
O, Dei - ne Ge - bo - te, Hei - li - ger - Gott,

ba - uen - Le - ben - aus - kla - rer Licht.
sind ein - star - ker Wäch - ter um mich.
tref - f'ich im - mer - auf - mei - nem Weg.

Denn ih - re gan - ze Kraft - liegt nur - im - Wort,
Und al - le wei - sen mir - das Pa - ra - dis,
Mit ih - nen nur be - sieg' ich Re - gen - und - Wind,

Aus ih - nen webst Du - mir mei - nen Mor - gen.
Mit ih - nen sät - tigst Du mei - nen Mit - tag,
Durch sie - be - rei - test Du mei - nen A - bend.

Refrain
Das Ge - setz oh - ne das Kreuz - ist nur Wa - schen oh - ne Blei - chen;

Durch die lan - ge Wüs - ten - wan - de - rung wird der Leib von Tod ver - sklavt.

Notenbeispiel 4. Das Lied: *Deine Gebote, heiliger Gott*.

Das vorliegende Gesangbuch trägt den Titel *Pe Drumurile Credinței (Auf den Wegen des Glaubens)*²², und bewahrt zum größten Teil die Struktur des 1930 veröffentlichten Buches. Das gegenwärtig benutzte Buch, das 456 Hymne beinhaltet, wurde mit der Unterstützung der Amerikanischen Stiftung My Brother's Keeper International verlegt und 2004 in Bukarest gedruckt. Als Anhänge beinhaltet das Buch einen thematischen Index, einen alphabetischen Index, ein *Kleines musikalisches Wörterbuch* (in dem die wichtigsten Elemente der musikalischen Theorie dargestellt werden), einige Angaben zu den Komponisten und ein numerisches Index (eine Übereinstimmung) mit ähnlichen Gesangbücher anderer Länder.

Die Hymnen fehlen nie vom Gottesdienst: sie werden während der Gebetszeit sowie während der Sonntagsmesse benutzt. Der Gottesdienst am Sonntagmorgen wird in drei Momente dividiert: der Lob, der Moment für die Verstärkung des Glaubens, und das Abendmahl Gottes – dieser letzte Teil ist einer der typischen Eigenschaften des Gottesdienstes. Jeder Teil wird von thematischen Hymnen begleitet. Das Gebet soll aktiv sein, deshalb sind Alle am Anfang des Lobes angeregt, ihre Dankbarkeit und Verehrung dem Erlöser zu zeigen. Abhängig von den Eigenschaften des Gottesdienstes, werden Hymnen in Bezug auf: die Geburt des Erlösers, die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu Christi, die Erlösung, die Familie, Hymnen für die Segnung von Kindern, einer Heirat, dem neuen Jahr, einer Beerdigung, usw. intoniert.

In Bezug auf die Brüderbewegung müssen wir das Gesangbuch mit dem Titel *Lăudați pe Domnul (Gelobt sei Gott!)*²³, eine vom Prof. Dorin Șcheul ausgearbeitete und 2007 in Suceava veröffentlichte Anthologie von Hymnen, Choräle, geistliche Lieder und Weihnachtslieder, erwähnen.

6.2. Das erste Gesangbuch der Baptistischen Kirche Rumäniens

Das erste Gesangbuch (für gemischten und männlichen Chören) der Baptistischen Kirche Rumäniens wurde 1904 unter dem Titel *Harfa Coriștilor (Die Harfe der Choristen)* herausgegeben, und beinhaltete 202 von Vasile Berbecaru und Mihai Brumar gesammelte Gesänge. 1913 wurde das Buch *Cântările Evangheliei (Gesänge des Evangeliums - mit 343 Gesängen)*, und 1922 das Buch *Sunetele Evangheliei (Laute des Evangeliums)*, beide von Vasile Berbecar gepflegt, gedruckt; 1925 erschien das Buch *Cântările Triumfului (Gesänge der Glorie)*, unter Obhut von Jean Staneschi; 1929 wurde das Buch *Harfa Evangheliei (Die Harfe des Evangeliums)*, mit 367 Gesängen, mit Vasile Prodan und Vasile W. Jones,

²² *Pe drumul credinței (Auf dem Weg des Glaubens)*, Bukarest (Editura Cultului Creștin după Evanghelie /Der Brüderbewegungsverlag/) 2004.

²³ Dorin ȘCHEUL, *Lăudați pe Domnul (Gelobt sei Gott!)*, Suceava (Santen Verlag) 2007.

als Herausgeber (in den USA abgedruckt); 1937 wurde das Buch *Cântările Armoniei (Harmoniegesänge)*, herausgegeben von Ioan Chișmorie, veröffentlicht; 1970 wurden *Imnurile Credinței (Hymnen des Glaubens)*, unter Obhut von Valentin Popovici, geschrieben, in Form von vier Hefte, die später als ein Ganzes in der Schweiz gedruckt werden sollten; 1978 wurde das Buch *Cântările Evangheliei (Gesänge des Evangeliums)*, mit 671 Hymnen), herausgegeben von Ieremia Hodoroabă, in Paris abgedruckt; 1993 wurde das Buch *Lăudați pe Domnul (Gelobt sei Gott)* und 1995 das Buch *Imnurile Evangheliei (Hymnen des Evangeliums)* fertig, die beide eigene Werke des Komponisten Iovan Miclea beinhalten. Ein anderes Gesangbuch, das heutzutage in den rumänischen baptistischen Kirchen Verwendung findet, und den Titel *Cântările Evangheliei (Gesänge des Evangeliums)*²⁴ trägt, wurde 1996 in New York, USA gedruckt und von Florea Burcă herausgegeben. Es beinhaltet 805 Hymnen, sowie einen alphabetischen und einen thematischen Index und für einige Hymnen werden in dem Vorstellungskästchen (unter dem Titel) die Namen der Autoren, der Dichter (Texter), und der Komponisten (Melodisten) der Hymne dargestellt. Im Vorwort des Buches erwähnt Dr. Benjamin Cocar von Detroit folgendes: *Zweifellos wird dieses Buch das Gesangbuch der baptistischen Kirchen während des ganzen folgenden Jahrhunderts sein....* Das letzte Werk, das dem Gemeindegesang gewidmet ist, trägt den Titel *Cântările Evangheliei. Cântări Duhovnicești (Gesänge des Evangeliums. Spirituelle Gesänge)*. Es wurde während des Jahres 2005 ausgearbeitet und hatte den Komponisten Teodor Caciora als Koordinator. Das Buch wurde von einem Ausschuss mit dem Namen *Comisia Muzicală a Uniunii Biseriilor Creștine Baptiste din România (Die musikalische Kommission des Verbandes der Rumänischen Christlichen Baptistischen Kirchen)*, der 8 hochgebildete Musiker, Theologen und Dichter als Mitglieder hatte, ausgearbeitet. Ich kann zweifellos behaupten, dass dieses Buch eines der modernsten und besten Gesangbücher im europäischen Osten ist. Für jede Hymne werden im Vorstellungskästchen der Titel der Hymne, mit einer konkreten Erwähnung eines biblischen Textes, der Autor des Textes und der Melodie, oder der Autor der Text - oder Melodiebearbeitungen benannt. Die Anhänge des Buches beinhalten einen thematischen Index, einen alphabetischen Index, einen Index der Musiktakte, sowie einen Index der Autoren, Komponisten, Arrangeuren und der Musikquellen. Die Ausführung, die Qualität des Papiers und die Buchbindung sind hervorragend. Mein Vorschlag ist, die *Hymne Lob und Ehr' sing ich Dir, Jesus!* Von Iovan Miclea, zu intonieren (Siehe: Notenbeispiel 5).

In der baptistischen Kirche wird der Gemeindegesang am Anfang und am Ende der Gottesdienste praktiziert. Es gibt aber einen anderen schönen Gebrauch,

²⁴ Florea BURCĂ (Koord.), *Cântările Evangheliei (Gesänge des Evangeliums)*, New York 1996.

Lob und Ehr' sing ich Dir , Jesus !

TEXT: Jean Staneschi;
adapt. germ.: Arthur Funk

MUZICA: Iovan Miclea

$\text{♩} = 108$

1. Lob und Ehr' sing ich Dir, Je - sus, weil Du mein Er - lö - ser bist,
2. Von der Sün - den schwa - rer Bt'r - de hast auf e - wig mich be - freit,
3. Wes - halb sollt' ich Dir nicht sin - gen da Du mir das Le - ben gibst?
4. Dir ge - hör' ich ganz und ganz - lich, göt - tlich' Licht der Chris - ten - heit!

5

Durch Dein Op - fer auf dem Kreu - ze mei - ne Seel' ge - rei - nigt ist.
Und an Stel - le schwa - rer Reu - e fühl' ich Frie - den nun all - zeit.
Nie - mand sonst un - ter der Son - ne, ist er - ha - ben wie Du bist.
All' mein Gut und all' mein We - sen sei nur Dir al - lein ge - weiht!

9

Sei ge - lobt heil'-ges Lamm, Sei ge - lobt heil'-ges Lamm,
sei ge - lobt heil'-ges Lamm, sei ge - lobt heil'-ges Lamm,

13

Sei ge - lobt sei ge - lobt heil'-ges Lamm, Sei ge - lobt, o, heil'- ges Lamm!
heil'-ges Lamm,

nämlich gesungene Gebetszeiten, in denen während einer Stunde Hymnen gesungen und Psalmen gelesen werden, oder die Gläubigen ihre persönliche Glaubenserfahrungen erzählen. Es gibt eine fortgehende Beschäftigung mit der Erziehung der Kinder durch Musik. Bemerkenswert ist der predominierende Einfluss der amerikanischen Hymnologie. Es gibt auch Musikausbildungszentren, wie das Zentrum der Stiftung *Jubilate* in Großwardein, wo Gesangbücher für Erwachsene und Kinder, wie das *Jubilate* Buch²⁵, gedruckt werden oder die Ausbildung durch die Übersetzung von wesentlichen Büchern der amerikanischen Literatur, in denen die Rolle des kirchlichen Gemeindegesanges dargestellt wird (wie z.B. das Buch *Comuniunea cu Dumnezeu. O teologie biblică a închinării. - Die Kommunion mit Gott. Eine biblische Theologie des Gebetes*, von David Peterson), geleistet wird. Musikalische Missionäre aus den Vereinigten Staaten von Amerika, wie Kenneth Tucker und Richard Mauney führen eine fortlaufende Tätigkeit betreffend die christliche Musikausbildung durch.

6.3. Gesangbücher der Kirche der Adventisten des Siebenten Tages

Die erste Ausgabe eines Gesangbuches mit musikalischen Texten der Kirche der Adventisten des Siebenten Tages wurde 1913 in Hamburg gedruckt. Im Laufe dieser Jahre wurden die Grundlagen der traditionellen rumänischen neuprotestantischen Hymnologie geschaffen. In 32 Jahren, zwischen 1910 (als das erste Gesangbuch der Sieben-Tage-Adventisten, das nur Texte beinhaltete, erschien) und 1942, wurden sieben Ausgaben des Gesangbuches mit dem Titel *Imnuri creștine. Spre proslăvirea lui Dumnezeu. (Christliche Hymnen. Zum Lob Gottes.)* herausgegeben. Dem Hauptbuch wurden innerhalb der neuen Ausgaben neue Teile mit den Titeln *Florile Credinței (Blumen des Glaubens)* und *Flori de Lăcrămioare (Maiglöckchenblumen)* hinzugefügt. Da sie den Mut aufbrachten, diese Bücher in der Zeitspanne 1975-1989 zu vervielfachen, mussten die meisten Leute, die diese Bücher verteilten, in Länder wie Deutschland, Frankreich oder die Vereinigten Staaten von Amerika, (in einigen Fällen gezwungenermaßen) auswandern. Das vorliegende Gesangbuch hatte zwei Vorgänger, die in Vordrucksform, mit den Titeln *100 de Imnuri Creștine (100 christliche Hymnen)* und *75 de Imnuri (75 Hymnen)* gedruckt wurden. Die Autoren des Buches *Imnuri Creștine (Christliche Hymnen)*²⁶, das heutzutage in den Adventistenkirchen grundsätzlich benutzt wird, sind Lucian Cristescu, Benoni Catană, Adrian Bocăneanu und Dezideriu Făluve-

²⁵ Kenneth TUCKER, Richard MAUNEY (Koord.), Iulian TEODORESCU, *Jubilate. Culegere de imnuri creștine* (Eine Sammlung von christlichen Hymnen), Großwardein (Jubilate Verlag) 2007.

²⁶ Lucian CRISTESCU, Benoni CATANĂ, Adrian BOCĂNEANU, Dezideriu FĂLUVEGHI, *Imnuri Creștine* (Christliche Hymnen), Bukarest (Editura viață și sănătate /Der „Leben und Gesundheit“ Verlag/) 2006.

ghi. Das Buch enthält 736 Hymnen, einen thematischen Index, einen alphabetischen Index, den Index der durch Urheberrechte geschützten Hymnen, den Index der Komponisten, usw. Das Vorstellungskästchen jeder Hymne stellt die Originalversion des Titels dar und im Unterteil der Seite gibt es ein anderes Kästchen, wo man normalerweise die Erstquellen der Hymne (im Allgemeinen sind diese richtig), den Komponisten und den Texter, sowie den Übersetzer oder den Tonsetzer erwähnt. Hier benutze ich das Wort Hymne als allgemeinen Fachbegriff, indem ich damit alle Arten von Choräle, Lieder, Hymnen, Märsche, Weihnachtslieder, usw. bezeichne. Ich möchte hiermit die hervorragende Qualität des Drucks, der Buchbindung und der Ausführung des Bandes betonen.

Mein Vorschlag ist, die Hymne *O ce țară minunată* (*Ach, was für ein schönes Land – What a country*), von Gabriel Vasilescu zu intonieren (Siehe: Notenbeispiel 6).

In der adventistische Kirche singt man Hymnen am Anfang und am Ende der Gottesdienste. Es gibt aber auch Gebetszeiten mit musikalischen Eigenschaften, in denen Erwachsenen- und Kinderchöre sowie selbstständige Sänger oder Instrumentalgruppen die Hauptrolle haben. Eine besondere Rolle spielt auch die religiöse Ausbildung durch Kinderlieder. In Bezug darauf erwähne ich das Buch *Ciripit de păsărele* (*Das Gezwitzcher der Vögel*)²⁷, das von Dezideriu Făluveghi herausgegeben wurde, und der Musikkultur für Kinder gewidmet ist. Zusätzlich bestehen auch ein den Jugendlichen gewidmetes besonderes Repertoire sowie ein Repertoire für christliche Ferienlager. Die Studentenverbände Amicus, sowie andere solche Verbände haben ihre spezifischen Repertoires. Im Allgemeinen betont die adventistische Kirche, wie immer, die christliche Ausbildung durch Musik. Nicht zuletzt muss ich einige neu erschienene Bände erwähnen, die einigen berühmten Autoren (Aurora Ionescu, Valeriu Burciu, Cezar Geantă, Mircea Valeriu Diaconescu etc.) oder einem historisch hochwertigen Repertoire gewidmet wurden.

Die hymnologische Arbeit ist im Falle der Pfingstkirche noch am Anfang. Die Melodie der Gesänge wird von anderen Konfessionen übernommen (man benutzt zum Beispiel das Buch der baptistischen Kirche). In anderen Fällen wird der Gesang mündlich übermittelt. Es besteht ein handgeschriebenes Gesangbuch, das nur Texte, deren Titel die erste Zeile des Gesanges ist, beinhaltet²⁸. Tatsächlich wird der Gemeindegang in dieser Kirche durch die mündliche Interventionen der „Gesangleiter“ jeder Kirche gesteuert. Es gibt auch ein anderer Gebrauch, in dem ein Laie, der keine musikalische Bildung hat, auf Anfrage eine Hymne in der

²⁷ Dezideriu FĂLUVĒGHI, *Ciripit de păsărele* (Das Gezwitzcher der Vögel), Bukarest (Card Verlag) 2004.

²⁸ *Harfa Bisericii Creștine Pentecostale Elim Timișoara* (Die Harfe der Christlichen Pfingstkirche Elim von Temeschwar), Sammlung von spirituellen Gesänge, Temeschwar 1995.

WHAT A COUNTRY!

(O, ce tara!)

Romanian lyrics: Benone Burtescu
Trans: Benoni Catana

Mus(c): Gabriel Vasilescu, 1969

Andantino

1. What a coun-try full of won-ders. On that shore that we ad-mire.
2. What a coun-try full of glo-ty I know there be-yond the clouds
3. What a land of love and glad-ness For the saints that cry to-day,
4. What a coun-try full of won-ders. On that shore where soon we'll be,

It is all that my soul's lon-ging, It is all that I de-sire!
All my dreams with a - ny bor-ders, Fly al-ways to an + gels crowds
On the trash- old of that meet-ing, All the tears are gone a - way!
Ho-ly land re - deemed by Je- sus, My good Lord that so loved me!

I'll be there, yes, I'll be hap- py, In that Kin-dom, no - ty place,
I'll be there, o, dear - est coun-try, At my Je sus' ro - yal throne
I'll be there, there is my coun-try, All my kind-red there I'll see,
I'll be there, at home, for - ev - er, I'll be there, o, hap - py home!

From the cross, the blood of Je - sus' is for me an war - rant grace.
All I have, my life and trea - sures, For that land I a - ban - done!
My life's way how - ev - er bit - ter, And all cont - empts a - gainst me!
I will din - ner soon with Je - sus, In His pal - ace that's my own!

© Titus: Zecura Zamca, 1969, 1999, în colaborare cu Gabriel Vasilescu, 1970
 © Titus: edit. de Gabriel Vasilescu, 1969, în colaborare cu Benoni Catana, 1970
 sau de Valeriu Zamca, 1991, în colaborare cu Gabriel Vasilescu, 2000

Memoriz. G. T. R. D. Titus
 Melodist: DARA 24/2018/ATX

Kirche singen kann. Das gilt als eine Art von „Anregung vom Heiligen Geist“. Wahrscheinlich wird in der Zukunft auch ein Gesangbuch nötig werden. Die musikalische Basis der Mehrheit der Gesänge dieser Kirche wurde von Autoren in den Vereinigten Staaten abgeleitet. Diese Kirche praktiziert „Celebration“-artige Gottesdienste, in denen Musikgruppen, Chöre und selbstständige Sänger eine sehr wichtige Rolle haben.

Das Gesangbuch mit Texten ist einer gewissen Kirche spezifisch und die Hymnen eines Buches werden nur in der betreffenden Kirche gekannt und gesungen. Es gibt deshalb eine große stilistische Varietät: von einem Gesang mit volkstümlichen oder romantischen Melodien, bis zum Gesang mit modernen Melodien, alle aber mit religiösem Text, von den Chorälen und Gospelhymnen bis zu den traditionellen amerikanischen Hymnen. Den wichtigsten Einfluss auf die pfingstkirchliche Hymnologie haben aber die von Nicolae Modoveanu vertonten Hymnen (der offensichtlich die griechisch-katholische Kirche unoffiziell verließ und ein Mitglied der Pfingstbewegung wurde). Aus dem Schaffen von Nicolae Moldoveanu, lade ich Sie ein, die Hymne *Du zweifle nicht und glaube!* zu singen (Siehe: Notenbeispiel 7).

Schlussfolgerungen

Die protestantische und neuprotestantische Hymnologie hat in Rumänien ihre eigene Geschichte, die durch musikwissenschaftlich wertvolle Quellen belegt werden kann. Durch ihre Interkulturalität (vorzugsweise in Bezug auf die neoprotestantische Teilnahme), zeichnet sich die rumänische Hymnologie dank ihrer eigenen Individualität und ihrer wertvollen Melodisten und Textautoren aus.

Die vorliegende Arbeit stellt nur einen kleinen Teil dieser fast unbekanntes, aber für die Forschung der jungen Musikdoktoranden hochinteressanten Geschichte dar. Letztlich hat eine Reihe von Doktorarbeiten die protestantische Hymnologie Rumäniens ans Licht gebracht. Es ist eine offene Thematik, die noch viele Überraschungen, unsere rumänische Hymnologie betreffend, bringen kann. Durch ihre tolerante und interkonfessionelle Eigenart, kehrt die rumänische Hymnologie nach vielen von Schwierigkeiten geladenen Jahren zum Schatz der großen europäischen Kulturgüter zurück. Durch die auf Deutsch und Englisch übersetzten Hymnen gewähren wir Ihnen die Möglichkeit, die rumänischen Autoren und unsere nationale Hymnologie, die nicht nur liturgisch ist sondern auch hervorragende Beispiele von Choräle, Hymnen, Lieder usw. beinhaltet, kennenzulernen.

Ich danke Ihnen sehr für Ihre Aufmerksamkeit und Geduld, und lade Sie ein, die Hymne *With thankful heart*, von Gabriel Uță zu singen (Siehe: Notenbeispiel 8).

Du zweifle nicht und glaube!

TEXT: Traian Dorz,
adapt. germ.: Arthur Funk

MUZICA: Nicolae Moldoveanu,
rev. muz.: Teodor Caciora

J. = 66

1. Du zwei - fle nicht und glau - be dass hin - ter Wol - ken weit, _____
 2. Ent - sinn' dich nicht der Schwä - che, die dir nur war ge - gönnt, _____
 3. Du zwei - fle nicht und glau - be dass hin - ter al - lem Schein _____
 4. Und ist dein Glau - be kräf - tig, dann kann das Bø - se gehn. _____

5

Dir ei - ne mil - de Son - ne gar hell und lieb - lich scheint. _____
 Und denk' nicht an den Feind der dich schnell zer - stö - ren könn'. _____
 Muss ein all - mächt' - ger Herr - scher all - ge - gen - wär - tig sein. _____
 Es wird sich im - mer ai - les zu dei - nem Bes - sern drehn. _____

9

Die Wol - ken sind nicht e - wig, die Son - ne, die da steigt. _____
 Ver - giss die stei - len Mau - ern und auch das düs - tre Tor. _____
 Es wird kein Haar ge - krümmt dir, mit - nich - ten kommst du fort. _____
 Du zwei - fle nicht und glau - be dass in der schwer - sten Stund'. _____

13

Sie glüht, sie glänzt, sie herr - scheid, als Sie - ge - rin und bleibt! _____
 Den Hass der dich ver - fol - get; zum Him - mel schau em - por. _____
 Es gibt kei - ne Ver - su - chung, als durch den lie - ben Gott! _____
 Gott Ze - ba - oth wird ru - fen dich mit er - hab - nem Mund. _____

Notenbeispiel 7. Das Lied: *Du zweifle nicht und glaube!*

WITH THANKFUL HEART

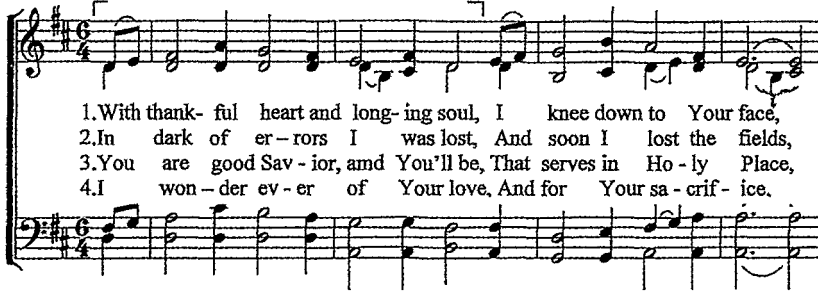
(Cu sufletul prea plin de dor)

Romanian Lyrics: Lidia Săndulescu Popa

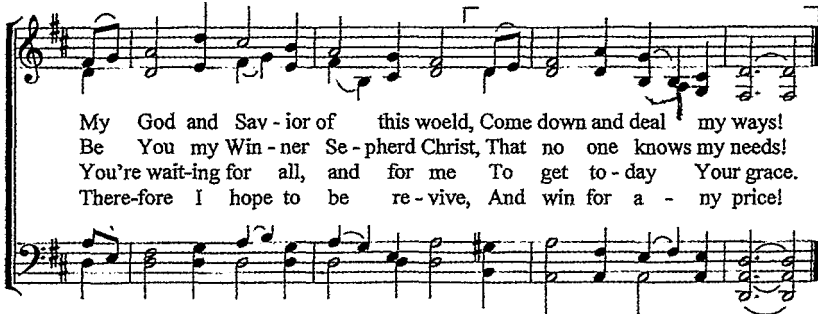
Music: Gabriel Uță

Trans: Benoni Catană

Andantino



1. With thank- ful heart and long- ing soul, I knee down to Your face,
 2. In dark of er- rors I was lost, And soon I lost the fields,
 3. You are good Sav- ior, and You'll be, That serves in Ho- ly Place,
 4. I won- der ev- er of Your love, And for Your sa- crif- ice.



My God and Sav- ior of this woeld, Come down and deal my ways!
 Be You my Win- ner Se- pherd Christ, That no one knows my needs!
 You're wait- ing for all, and for me To get to- day Your grace.
 There- fore I hope to be re- vive, And win for a - ny price!

© Textul: Lidia Săndulescu Popa, 1998, în *100 de Noi Imnuri Creștine*, București, 2000
 © Muzica: Gabriel Uță, 1998, 2006, în *100 de Noi Imnuri Creștine*, București, 2000

Metru: 3.6.8.6 (MC) Iambic
 Melodia: CONSACRARE

Notenbeispiel 8. Das Lied: *With thankful Heart*.**Literaturverzeichnis**

Artikel:

- GEANTĂ Cezar, *Redescoperirea și reevaluarea muzicii religioase clasice (Die Neuentdeckung und Neubewertung der klassischen religiösen Musik)*, in: „Adu-ți aminte (Erinnere dich)” Aachen (1997).
- DRESSLER Franz Xaver, *Orgelbaukunst in Siebenbürgen*, in: Karpaten-Rundschau Nr. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, Kronstadt (1975).
- DIACONESCU Mircea Valeriu, *Valorificarea contemporană a unor imnuri millerite din sec XIX-lea (Der zeitgenossische Wert von Miller-adeventis-*

- tische Hymnen des 19. Jahrhunderts), Das internationale Hymnologieseminar - Temeschwar 2006, Manuskript.
- GEANTĂ Cezar, *Teologia imnului* (Theologie der Hymnen), Studii de imnologie (Hymnologische Studien), Temeschwar (Westuniversitätsverlag 2004.
 - ROȘCA NĂSTĂSESCU Beniamin, *Imnologia pentru copii și educația pentru valori* (Die Hymnologie für Kinder und die Bildung der Werte), Studii de imnologie (Hymnologische Studien), Temeschwar (Westuniversitätsverlag 2004.
 - GEANTĂ Cezar, *Teologia imnului* (Die Theologie der Hymne), Studii de imnologie (Hymnologische Studien), Temeschwar (Westuniversitätsverlag) 2006.
 - MEMETE Pavel, *Elemente de analiză teologică în imnologia adventistă contemporană* (Fragen der theologischen Analyse in der zeitgenössischen adventistischen Hymnologie), Studii de imnologie (Hymnologische Studien), Temeschwar (Westuniversitätsverlag) 2004.
 - TOMOIAGĂ Vasile, *Leitartikel*, in: Kulturbeilage der Ziarul Timișoara (Temeschwarer Zeitschrift) vom 19. Juni 2009.
 - CHIȘ Paul, Interview: *Bisericile Protestante în spațiul românesc. Scurt istoric* (Die protestantische Kirchen im rumänischen Raum. Kurze Geschichte.), in: Kulturbeilage der Ziarul Timișoara (Temeschwarer Zeitschrift) vom 19. Juni 2009.

Doktorarbeiten

- ABRUDAN Maria Elisabeta, *Ars Organi - secolele XVI- XVIII (Ars Organi – die 16.-18. Jahrhunderte)*, Doktorarbeit: Die „Gh. Dima“ Musikakademie von Klausenburg 2004.
- CSIKI Csaba, *Construcția de orgi pe teritoriul României în sec. XIX. Kolonics István (1826 - 1892) Constructor de orgi din Târgu Secuiesc (Die Orgelbau in Rumänien im 19. Jh. Kolonics István (1826 - 1892), Orgelbauer von Szekler Neumarkt)*, Doktorarbeit: Die „Gh. Dima“ Musikakademie von Klausenburg 2006.
- ENYEDI Ștefan, *Orgile istorice din Nord Vestul României (Historische Orgeln vom Nordwesten Rumäniens)*, Doktorarbeit: Die „Gh. Dima“ Musikakademie von Klausenburg 2006.
- PHILIPPI Ursula, *Rolul orgii în liturghia Bisericii Evanghelice din Transilvania (Die Rolle der Orgel in der Liturgie der siebenbürgischen evangelischen Kirche)*, Doktorarbeit: Die „Gh. Dima“ Musikakademie von Klausenburg 2006.
- SCHLANDT Steffen, *Muzica de orgă în bisericile evanghelice din Brașov și Țara Bârsei* (Orgelmusik in den evangelischen Kirchen in Kronstadt und im Burzenland), Doktorarbeit: „Gh. Dima“ Musikakademie von Klausenburg 2011.
- TÜRK Erich Michael, *Variatatea tipurilor de orgă, coordonată fundamentală în diversificarea gestului interpretativ (Die Varietät der Orgelarten, ein we-*

sentlicher Grund in der Diversifikation der interpretativen Gestik), Doktorarbeit: Die „Gh. Dima“ Musikakademie von Klausenburg 2004.

Bücher:

- BINDER Hermann, *Orgeln in Siebenbürgen* (Orga în Ardeal – Irineu Buga), Kludenbach (GMV, D-55481) 2000.
- BOCĂNEANU Adrian, CATANĂ Benoni, CRISTESCU Lucian, FALUVEGHI Dezideriu, *Immuri Creștine* (Christliche Hymnen), Bukarest (Editura viață și sănătate /Der „Leben und Gesundheit“ Verlag/) 2006.
- FABINI Hermann, *Atlas der Siebenbürgisch-Sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*, Bde. I-II, Hermannstadt-Heidelberg 1998.
- FALUVEGHI Dezideriu, *Ciripit de păsărele* (Das Gezwitscher der Vögel), Bukarest (Card Verlag) 2004.
- FLOREA Burcă (Koordinator), *Cântările Evangheliei* (Gesänge des Evangeliums), New York 1996.
- GEANTĂ Cezar, *Muzica religioasă (Die religiöse Musik)*, Bukarest (Editura viață și sănătate /Der „Leben und Gesundheit“ Verlag/) 1999.
- GEANTĂ Cezar, *Muzica sacră (Die sakrale Musik)*, Bukarest (Editura viață și sănătate /Der „Leben und Gesundheit“ Verlag/) 1980.
- HALMEN Johannes, COSOROABĂ Ștefan, *Carte de cântări pentru Biserica Evanghelică C.A. din România* (Gesangbuch für die Rumänische Evangelische Kirche A.B.), Hermannstadt (Hora Verlag) 2007.
- HARFA BISERICII Creștine Pentecostale Elim Timișoara (Die Harfe der Christlichen Pfingstkirche Elim von Temeschwar), Sammlung von spirituellen Gesängen, Temeschwar 1995
- KINDL Walter, *Orga în Banat* (Die Orgel in Banat), Temeschwar (Pardon Verlag) 2007.
- KLEINES ORGELBUCH, *Zweistimmige Sätze zum Gesangbuch der Evangelischen Kirche A.B. in Rumänien*, ed. 1987.
- MAUNEY Richard (Koord.), TEODORESCU Iulian, TUCKER Kenneth, *Jubilate. Culegere de immuri creștine* (Eine Sammlung von christlichen Hymnen), Großwardein (Jubilate Verlag) 2007.
- METZ Franz, *Te Deum laudamus. Beitrag zur Geschichte der Banater Kirchenmusik* (Contributie la istoria muzicii bisericesti din Banat), Bukarest (ADZ Verlag) 1995.
- MOLNĂR Tünde, *Muzica pentru orgă în sec. al XX-lea în România. Compoziții noi, analize stilistice și interpretative* (Die Orgelmusik des 20. Jahrhunderts in Rumänien. Neue Kompositionen, stilistische und interpretative Analysen.), Klausenburg (Grafycolor Verlag) 2005.

- *PE DRUMUL CREDINȚEI* (Auf dem Weg des Glaubens), Bukarest (Editura Cultului Creștin după Evanghelie /Der Brüderbewegungsverlag/), 2004.
- PÉTER Éva, *Cântări comunitare reformate în tradiția scrisă și cea orală din Transilvania* (Der gemeinsame reformierte Gesang in der geschriebenen und mündlichen Tradition von Siebenbürgen), Klausenburg (InfoData Verlag) 2009.
- PÉTER Eva, *Repertoriul sărbătorilor în cântările de comunitate protestante* (Das Repertoire der Feiertage in den protestantischen gemeinsamen Gesänge), Klausenburg (Napoca Star Verlag) 1999.
- ROȘCA Felician (Koord.), TÜRK Erich, PHILIPPI Ursula, TÜNDE Molnar, KINDL Walter, BINDER Hermann, *Orgile din România* (Orgeln in Rumänien), Kapitel: *Constructori de orgi din România* (Orgelbauer), Timișoara (Westuniversitätsverlag) 2008.
- ROȘCA Felician, *Arta și pedagogia organistică din România, în context european* (Die Kunst und Phedagogie der Orgel in Rumänien, im europäischen Kontext), Temeschwar (Mirton Verlag) 2000.
- ROȘCA Felician, *Coralul protestant. Johann Sebastian Bach, partitele de coral pentru orga* (Der protestantische Choral. Johann Sebastian Bach, die Choralpartiten für die Orgel), Temeschwar (Mirton Verlag) 2002.
- ROȘCA Felician, *De la începuturi la Johann Sebastian Bach* (Vom Anfang zu Johann Sebastian Bach), Temeschwar (Mirton Verlag) 2002.
- ȘCHEUL Dorin, *Lăudați pe Domnul* (Gelobt sei Gott!), Suceava (Santen Verlag) 2007.
- SCHLANDT Steffen, *Daniel Croner. Tabulatura Fugarum et Praeludiorum*, Temeschwar (Westuniversitätsverlag) 2007.
- TEUTSCH Karl (ed.), *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, Band 1. Kludenbach (Gehann Musik Verlag) 1999.
- TÜRK Erich Michael, *Orga în continuă evoluție* (Die fortlaufende Entwicklung der Orgel), Temeschwar (Westuniversitätsverlag) 2007.
- VASILE CEL MARE St., *Omilie la Psalmi* (Homilie zu den Psalmen), Bukarest 1986.

Internetquellen:

- <http://portal.reformatus.ro> Benkö Timea, Chronik: 375 éves az Öreg Graduál
- www.monografia-orgilor.uvt.ro
- <http://www.culte.ro/DocumenteHtml.aspx?id=1732>

Transylvanian medieval plainchant poetry. Some aspects

Intentions

This paper presents some case studies of the Transylvanian medieval plainchant poetry through pieces transcribed from manuscripts – without a final summarization of the subject. Hymns are not treated here because this genre is not represented by local or regional creations.¹ I consider the selected items – based on the complete transcription and analysis of the *alleluia* verses from two manuscripts, *G1* and *G2* (identified in the table below) and on the study of the representative pieces of the other sources – as symptomatic.²

It is desired that such pieces gain their place in the present musical live – even in concerts.³

¹ They are only pieces of general European spreading; see Elena-Maria ȘORBAN, *La musique grégorienne de Roumanie. Les documents. Le genre d'hymne*, in: *Musica Antiqua*, vol. 6, nr. 4, Bydgoszcz 1989.

² Main bibliographical references: Karlheinz SCHLAGER (ed.), *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Bd. VII.-VIII. *Alleluia-Melodien (I) bis 1100; (II) ab 1100*, Kassel etc., 1968 and 1987; Benjamin RAJECZKY (ed.), *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. Hymni et sequentiae*, (I. and Supplementband), Budapest 1976 and 1982; László DOBSZAY, *The system of the Hungarian Plainsong Sources*, in: *Studia Musicologica* (Budapest) 27 (1985), pp. 37-65; Janka SZENDREI, *Tropenbestand der ungarischen Handschriften*, in: *Cantus Planus*, Tihany/Budapest 1990, pp. 297-326; Janka SZENDREI, *Az alleluja történetéből*, in: *Magyar Egyházzene* (Budapest) 1 (1993-4), pp. 57-8; Janka SZENDREI, *Alleluarium I*, Budapest 1993; *Az alleluja*, in: *Egyházzenei Füzetek* (Budapest) II/1 (1995); also some graduation works of my students which I have guided: Arpád LÁSZLÓFFY, *Muzica gregoriană în manuscrisele franciscane din zona Ciuc*, Cluj-Napoca (Academia de Muzică) 1998; Silvia PANĂ, *Genul alleluia în manuscrisul Graduale Coronense 2, Biblioteca Brukenithal, Ms. 759*, Academia de Muzică, Cluj-Napoca, 2001; Tamás SZŐCS, *Genul alleluia în manuscrisul Graduale Coronense 1*, Braşov (Facultatea de Muzică) 1998.

³ A request is to be mentioned the documentary provenance and the bibliographical source of the transcription.

1. Plainchant in medieval Transylvania

1.1. The Transylvanian diocese – historical and territorial landmarks

The intracarpathian region of Transylvania came to be dominated by the medieval Hungarian Kingdom beginning with the early 11th century; the establishment of the diocese was proclaimed 1009 and its cathedral was built in Alba Iulia, later rebuilt in Romanesque style after the Great Mongol Invasion from the middle of the 13th century. The Benedictines built monasteries, but their musical documentary heritage did not survive; the Franciscans also had convents beginning with the 2nd half of the 13th century. German Saxons were settled in the 12th and 13th centuries; they kept ecclesiastical autonomy from Alba Iulia, their deanship from South-Transylvania being directly subordinated to the Archbishop of Esztergom (lat., *Strigonium*). Humanism, introduced to the kingdom by King Matthias Corvinus (reigned 1458-90), and the Reformation were both two of the main



Illustration 1. Map of the Medieval Diocese of Transylvania.

phenomena which influenced medieval Transylvanian cultural life. After the battle of Mohács of 1526 and the dissolution of the Hungarian Kingdom, Transylvania became an autonomous principality as a Turkish vassal state. The Edict of Turda proclaimed religious freedom in 1568, establishing Catholics, Lutherans, Calvinists and Unitarians as official recognized communities. The map of the diocese – Illustration 1.

1.2. Preserved Transylvanian medieval graduals⁴

In bold, the manuscripts that content chant poetry products.

Nr.	Bibl.	Sign.	Fol.	Provenientia			Not.mus.	Contentum supplimentarium			
				Datatio	Locus	Tra- ditio		Sanct.	Kyrtale	Allel.	Seq.
G 1	ABv	L.F.87	182	2/XIV	Corona	SAX	nMg <elem.ger.	+	-	+	+
G 2	Brnk	Ms.759	277	i.XVI	Corona	SAX	nMg +mens.	+	+	+	+
G 3	SCiuc	A.V.5.	cha 1+110+8	XV- XVI	Terra Siculorum	HUN	nHu	+	+	+	+
G 4	Batthy	IX.57⁵	114	XVI	Terra Siculorum	HUN	nHT	+	+	(+)	+
G 5	OSzK	Fol.lat. 3815	cha 185	1534	Vaduorhel	HUN	nHu	+	+	-	+
G 6	Batthy	R.I.1.	214	ante 1528	Externa,pro Clusium	HUN	nMg <elem.pol.	+	-	-	-
G 7	Batthy	R.I.96.	152	XIV> 1612	Felvidék Transsylv.	HUN	nMg nHc	+	+	-	+
G 8	SCiuc	Cod.lat.3	182	1524	Somlyo	FRS	nqu	-	-	-	+

⁴ The provenance and musical notation of the sources is mostly determined cf. Janka SZENDREI, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [The Sources of the Hungarian Middle Ages], Budapest 1981; Janka SZENDREI, *Középkori hangjegyvírások Magyarországon* [Medieval Music Notations in Hungary], Budapest 1983; see also Elena-Maria ȘORBAN, *Muzica gregoriană în Transilvania medievală*, Cluj-Napoca 2001, that includes some tropes; published on http://www.hhrf.org/schola/dok_tar/romana/tort/sorbanmain.html

⁵ This codex is not mentioned in any bibliographical source of previous researchers.

Nr.	Bibl.	Sign.	Fol.	Provenientia			Not.mus.	Contentum supplimentarium			
				Datatio	Locus	Traditio		Sanct.	Kyriale	Allel.	Seq.
G 9	MTA	K786	cha 168	1681 1734	Somlyo Michaza	FRS	div.	-	-	-	-
G10	Batthy	R.I.3.	cha 98	1730	Wynz Inferior	FRS	nqu	(+)	-	-	-
SEQI	PMed	Inv.913	89	1450	Medyes	SAX	nMg	-	-	-	+

Abbreviations (in the columns above):

liturgical books: *G* = gradual, *SEQ* = sequential

libraries: *ABv* = Archiv of the Evangelical Parish Brașov (lat.*Corona*), *Bruk* = Brukenthal Library, Sibiu (lat., *Cibinium*), *SCIuc* = Library of the Franciscan convent Șumuleu Ciuc, today in the town Miercurea Ciuc (lat. *Sicolsburgum*); *Batthy* = Battyhaneum Library, Alba Iulia (lat.idem), *OszK* = Országos Széchenyi Könyvtár Budapest, *MTA* = Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, *PMed* = Evangelical Parish, town Mediaș;

material: *cha* = *charta* (paper); without mention: codices on pergament.

traditions: *SAX* = Transylvanian Saxon, *HUN* = Hungarian, *FRS* = Franciscan;

musical notations: *nMg* = neumatic gothic of Metz, *nHu* = neumatic Hungarian, *nHT* = neumatic Hungarian of Transylvania (with some paleographical differencies to *nHu*), *nHc* = neumatic Hungarian cursive, *nqu* = quadrat neumes.

Remarks:

- The preserved documentary patrimony of Transylvanian plainchant dates between the 14th and 18th centuries.
- It is represented by three distinct liturgical traditions, also different in musical variants:
 - the Hungarian⁶;
 - the German Saxon, best preserved in documents⁷;
 - the Franciscan, representing the unity of the European tradition of the order, enriched with some local products (such as *O, zelator fidei*, ex. 5 below).

⁶ Therefore the codices edited in the *Musicalia Danubiana* (MD) series of the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences – *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*, in: MD 1 (Ed. by Janka SZENDREI and Richard RYBARIČ) 1982; *Breviarium Notatum Strigoniense (S. XIII)*, in: MD 17 (Ed. and introduced by Janka SZENDREI) 1998; *Graduale Strigoniense (s. XVI/XVI) a Cardinale Thomas BAKOCZ nominata*, in: MD 12 (Ed. by Janka SZENDREI) 1990, vol. I-II – could complete the image of the Transylvanian plainchant practice.

⁷ To be mentioned that the conclusions of the numerous writings of Karl REINERTH on Transylvanian Saxons' liturgical history are not sustained by the musical repertory.

2. Transylvanian medieval plainchant poetry

2.1. About the Holy Virgin Mary⁸

Manuscripts with rhymed pieces: *G1*, *G2*, *G3*. Commented example:

All. V. Maria, Dei genitrix, Graduale [G1], prov. Corons, 2/XIV, Archiv of the Evangelical Parish Braşov, sign. 1.F.87, f.120v

Al -le - lu - ia.
Ma - ri - a, de - i ge - ni - trix,
et vir - go - pe - ren - nis,
in - ter - ce - de - pro - no - bis. [All. ...]

Music example 1. All. V: *Maria, Dei genitrix, Graduale [G1]*.

- Liturgical-historical remarks: the Marian devotion is intense in the Transylvanian sources, with poetic products of Central European, regional or local circulation. This piece does not appear in other Transylvanian manuscripts.
- Literary: the *versus* in three lines contains an addressing with the two essential attributes of the Holy Virgin proclaimed by the Catholic faith and a short prayer for intercession.
- The melody is in the 8th mode, in chain form. Its first line is an elaboration of the *alleluia*-melisma.

Lit. lines	All.	V.1	2	3	All.
Metre	-	8	6	7	-
Rhymes	-	a	a	a	-
Melody	a	a ^v	b	c	a

⁸ This kind of contents were studied already by philologists of the 19th century – see Heinrich WITTSTOCK, *Ein Marienlied*, in: *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* (Hermannstadt) X (1872), pp. 161-3. More extended and elaborated pieces dedicated to the Holy Virgin will be published in my work in preparation *Monodia liturgică medievală de tradiție apuseană în manuscrise românești – antologie comentată*, MIDAS project of the National University of Music, Bucharest.

2.2. About other saints

Manuscripts with rhymed pieces: *G1*, *G2*, *G3*. Commented example:

All. V. O, ingens gregis premium – S. Servatius, Graduale [G2], prov. Corona, i. XVI, Brukenthal Library, Sibiu, Ms.759, f.187

Al — le — lu — ia.

O, — in — gens gre — gis pre — mi — um,

tu, — A — bra — he, in gre — mi — um,

du — cis ex — ca — li — gi — ne,

qui te pu — ra fi — de que — rit,

dux — Ser — va — ci — us, que pa — rit

ho — sti — um for — mi — di — ne. [All. ...]

Music example 2. All. V: *O, ingens gregis premium* - St. Servatius Graduale [G2].

- a. Liturgical-historical remarks: St. Servatius (d. 13 May 384, in Maastricht, prosecutor of Arians) is one of the saints who appear in Transylvanian Saxon sources taken up from the medieval German tradition. His devotion occurs in earlier sources from the second half of the 14th century: in *G1* (in the 6th mode) and in a vesper of the *Breviarium notatum*, signature ABV I.F.69.
- b. Literary: the content alludes to the combat for the true faith; to its form, see the scheme.
- c. The melody is in an extended *tritus* – a feature of the late medieval melodic style by his ambitus and tonal similarity. The lines 2-6 end on the first degree, that makes the tune very stable and also marks its tonal functionality. For the melodic lines, a structural pattern of variational repetition is evident.

Lit.lines	All.	V.1	2	3	4	5	6	All.
Metre	-	8	8	7	8	8	7	-
Rhymes	-	a	a	b	c	c	b	-
Melody	a	a ^v	b	b ^{vi}	b ^{v2}	c (culm.)	c ^v	a

The melodic morphology is neumatic in the 1st-4th lines of the verse and culminates by the melismas of the 5th line, where the name of the addressee is pronounced; the last line is still melismatic, but with less extended range. There is a connexion in content between the name St. Servatius and the melodic culmination, but no formal connection between the literary and the melodic construction.

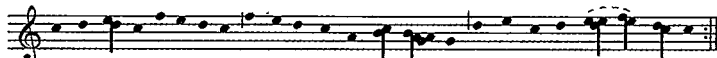
2.3. Anti-ottoman defense in Transylvanian plainchant

Manuscripts with rhymed pieces: *G2*, *G10*. First commented example (see next page).

- a. Liturgical-historical remarks: the *Missa contra paganos* increased in importance after its papal confirmation. Other documentary sources of this sequence are codices from Germany and Poland⁹.

⁹ Cf. Karl REINERTH, *Das Kronstädter Graduale*, in: *Geschichtswirklichkeit und Glaubensbewährung. Festschrift für Bischof D. Dr. h. c. Friedrich Müller*, Hrsg. von F. C. Fry, Stuttgart, 1967, p.145; Münchener Staatsarchiv Clm 12262, resp. *Deutschordensmissale*, Hagenau, 1512. See also Jerzy PIKULIK, *Sekwencje polskie*, in *Musica Medii Aevi IV*, Kraków, 1973, pp.7-128. Its text appears in Ulysse CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum Medii Aevi*, 1892-1921, nr. 19378. The sequence is also fully published in *Melodiarium Hungariae...*, *Supplementband* (ed.cit.in footnote 2; melody II.26, notes on p. 104), from the same Transylvanian codex as here.

Seq. - Missa contra paganos, Grad. [G2], prov. Corona, i. XVI, Brukenthal Library, Sibiu, Ms. 759, f. 144v-1



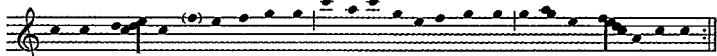
Chri-stispon-sa et de-co-ra, Fun-de-pre-ces et ex-o-ra, San-cta De-i ec-cle-si-a.
Sal-va-to-rem de-pre-ca-re, Ut te ve-lit li-be-ra-re A Thur-co-rum ra-bi-e.



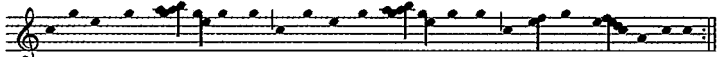
Con-gre-ga-ti sunt po-ten-tes Ter-ras no-stras in-va-den-tes In fu-ro-re gla-di-i.
Sac-ras ae-des pro-fa-na-runt, Templa Chri-sti de-prae-da-runt Tan-quam ca-nes ra-bi-di.



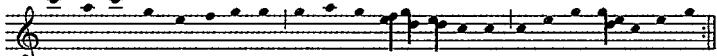
Sa-cer-do-tes ex-tin-xe-runt Va-sa sa-cra ra-pu-e-runt Si-ne re-ve-ren-ti-a.
San-ctos Chri-sti ex-hu-ma-runt Os-sa sa-cra dis-mem-bra-runt Pi-ti-en-do ca-ni-bus.



Fi-dem Chri-sti i-bi co-len-tes Oc-ci-de-runt et ven-den-tes De-de-runt ex-i-li-o.
De-flo-ra-runt in-ter a-ras Mo-ni-a-les De-o ca-ras Et pu-di-cas vir-gi-nes.



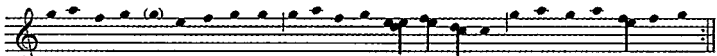
Pa-ri-en-tes, u-bi Chri-stus Sua-que ma-ter e-rat pi-ctus, De-le-runt con-ti-nu-o.
De-tur-pa-runt san-ctos o-mnes Et cam-pa-nas et am-bo-nes De-de-runt si-len-ti-o.



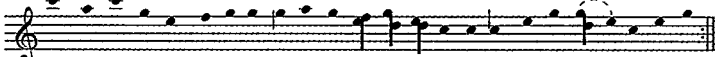
Sub-ver-te-runt cul-tum De-i Ca-nes i-sti, o quam re-i Fa-cti sunt in o-mni-bus.
Sur-gunt rur-sum prae-po-ten-ter, Do-mi-nan-do in-ces-san-ter Qua-si to-tam Grae-ci-am.



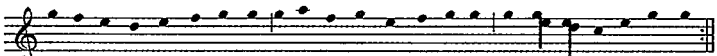
Iam in-va-dunt, iam in-flu-gunt, Chri-sti-a-nos iam a-strin-gunt Ser-vi-re i-do-la-tri-ae.
Con-gre-gan-tur in fu-ro-re Ut di-mi-cent cum ter-ro-re Con-tra Chri-stum Do-mi-num.



Ur-berem sanctam com-mi-nan-tur, Pe-tri se-dem de-tes-tan-tur Ac Chri-sti vi-ca-ri-um.
To-ta re-gna chri-sti-a-no-rum, Po-tes-ta-tes po-pu-lo-rum De-bel-la-re am-bi-unt.



Iam nunc cla-ma, iam nunc o-ra, De-pre-ca-re si-ne mo-ra, San-cta De-i ec-cle-si-a;
Tem-pus in-stat vi-gil e-sto, Sup-pli-ca-re cor-de mae-sto Re-dem-pto-rem o-mni-um.



Qui te la-vit a pec-ca-tis Et re-de-mit cum re-na-tis Sa-cro su-o sa-ngui-ne,
Qui in-fer-ni fre-git por-tas Et pec-ca-tum iam su-be-git, Ut te sal-vum fa-ce-ret.

Music example 3. Sequentia - Missa contra paganos, Graduale [G2].

Qui in Pe-tri-pe-tra du-ra Te fundavit permansura, I-psi-so-li supplica.
Per-cuncta-re, pro-cel-la-ra, Quovis posse recorda-re Et nunquam de-fi-cies.

Ve-stis Chri-sti sic sor-ti-ta Neque scissa nec par-ti-ta, Fu-it in-con-su-ti-lis
Qui haeret-i-cos prostravit Et schismaticos do-ma-vit, Vult ut sis per-pe-tu-a:

Mu-ros tu-os for-tes fe-cit, Scu-tum, ar-ma-te pro-fe-cit San-cto-rum mar-ty-ri-o:
Si fi-de-lis et de-vo-ta Sup-pli-ca-bis men-te to-ta, Chri-stus te ex-au-di-et.

Non vult mortem pec-ca-to-rum, Sed re-a-tus mi-se-ro-rum De-let poe-ni-ten-ti-a:
Omnes, qui in e-um cre-dunt Et ab i-do-lis re-ce-dunt, Fi-li-i e-runt li-be-rae.

Qui-quo-ve-ro Ma-ho-me-tum Iam se-ctan-tur, ir-re-fre-tum Dant se ex-ter-mi-ni-o.
Je-su bo-nae, Je-su pi-e, Pre-ces no-stras in hac di-e Quas fun-di-mus, ex-au-di.

Tu qui va-les, tu qui po-tes, Adversantes no-bis hos-tes Con-te-re et com-pri-me.
Vi-de e-cle-si-am propha-na-tam Fidem tuam con-cul-ca-tam, Nisi e-am sursum mu-ni-es.

Tu ergo ex alto mitte manum Hunc rebellem hunc prophanum, Rabldum canem Turcum profuga.
Dominator quia es cunctorum, Ter-rae maris rex ce-lo-rum, Tu-a enim est potentia.

Si-ne te ni-hil va-le-mus Nec re-si-ste-re pos-se-mus Si-ne tis suf-fra-gi-o.
Er-go ex-au-di cle-men-ter, Je-su pi-e, et po-ten-ter In-i-mi-cos nostros de-stru-e.

Tu nos re-ge, nos de-fen-de, Nos con-ser-va, ad nos in-ten-de, Ho-stes nostros pro-cul ten-de,
Post la-bo-res con-so-la-re, Nos-que te-cum fac-re-gna-re Et nos omnes mu-ne-ra-re.

Da no-bis vic-to-ri-am.
In coe-le-sti glo-ri-a A-men.

Music example 4. Second page of the Sequentia - *Missa contra paganos*, Graduale [G2].

- b. Literary, the poem contains 40 three-line stanzas which narrate the atrocities of the pagan invaders, invoking the church, bride of Christ.¹⁰
- c. The melody is in the extended *tritus* mode and has 20 melodic stanzas each repeated, with neumatic morphology. Its ambitus is very extended, between f and d².

Another commented example:¹¹

- a. Liturgical-historical remarks: Joannes Capistrano (1386-1456), a Franciscan who accompanied

the army of the Transylvanian voivode Joannes de Hunyad in the anti-ottoman combats, was sanctified in 1690. The late manuscript of 1730 from the Franciscan convent Wynicz Inferior (today Vințu de Jos; near Alba Iulia) honors him by an *alleluia* verse and a *Benedictus*-antiphon with the same text.

- b. Literary: the poem consists by a vocative enumeration of the attributes of the saint, named in the 7th line; the rhymes are irregular (scheme below).
- c. The melody moves in the 6th mode and is mostly neumatic; its development is a free chain.

All.V – S. Joannes Capistrano, Grad.[G10], Wynicz Inferior, 1730, Battyhaneum Library, Alba Iulia, R.I.3, p.157-159.

Music example 5. All. V: *O, zelator fidei* - S.
Johannes Capistrano, Graduale [G10].

¹⁰ A Romanian translation is to be published in my work cited in footnote 5 above.

¹¹ Copied next to a versificated antiphon to the same dedicatory: Elena-Maria ȘORBAN, *Liturgikus énekek Kapisztrán Szent János tiszteletére. Batthyaneum, Ms. I.3.* [Liturgical chants in honour of St. John Capestrano. Batthyaneum Ms. I.3.], in: *Zenitudományi írások* (Bukarest)1999, pp. 52-57. See also Róbert Árpád MURÁNYI, *A Magyarországi ferencesek kéziratai a 18. századból* [The Manuscripts of the Hungarian Franciscans in the 18.century], in: *Zenitudományi Dolgozatok* (Budapest) 1995-6, pp. 123-128; Ladislav KACIC, *Missa Franciscana der Mariänschen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Studia Musicologica* (Budapest) 1991, pp. 5-107.

Lit.lines	All.	V1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	All.
Metre	-	7	9	5	8	8	6	8	6	8	7	-
Rhymes	-	x	a	x	a	b	a	b	a	x	a	-
Melody	a	a ^v	b	c	d	e	f	c ^v	g	h	i	a

Conclusion

The poetic form is preferred in the late plainchant of Transylvania with the accent placed on *sanctorale* and on some specific aspects of the regional political situation, that is the anti-ottoman defense. The poems of *alleluia*-verses commonly have more or less regular meter and rhyme, with an extension from 3 to 12 lines. In the genre of sequence the regional poetic art reaches its perfection – see *Christi sponsa et decora*.

Some characteristics of the melodies are there of the late Western plainchant:

- the preference for the tonal-like *tritus* mode;
- variational chain forms with elaboration of the *alleluia* exclamation.

They are intermediary in content and form between the traditional plainchant in prose and the future aspects of hymnody.

Summary

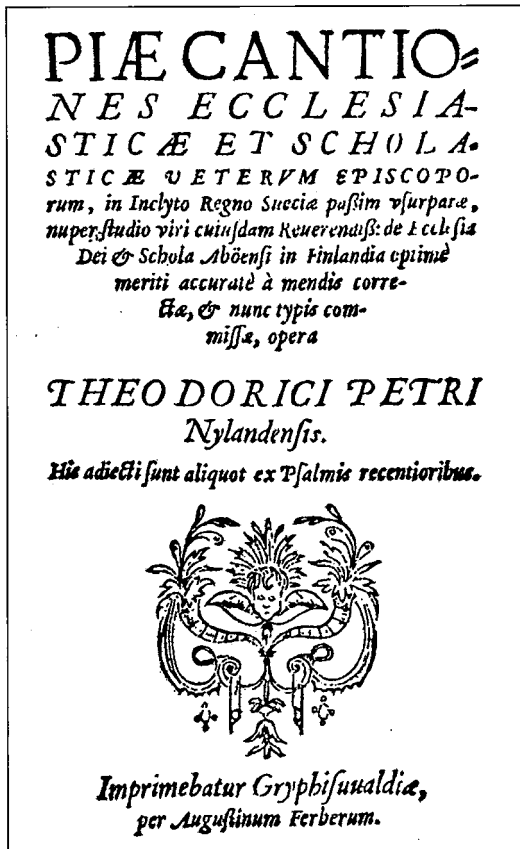
This study is about some *alleluia* verses and sequences in poetical form, which appear in medieval manuscripts written in Transylvania from the 14th to the 18th centuries. The codices are mainly preserved in the Brukenthal Library Sibiu, Batthyaneum Library Alba Iulia, the parochial archives of Braşov and Mediaş as well as of the Franciscan convent Şumuleu Ciuc (Romania).

The majority of the poems are created in honour of the Virgin Mary and, respectively, are about the anti-ottoman defence. The music belongs to the melodic types of the late Western plainchant, which opens up new ways of hymnody.

Piæ cantiones (1582/1625)
in Finnish and Swedish hymnals

The *Piæ Cantiones* is a collection of sacred and secular songs, which were common in the schools of Sweden and its eastern part, today's Finland, in the Middle Ages. From the 16th until the 18th century, Germany was the most important destination for Finnish students. Theodoricus Petri Rutha, who, like many of his Finnish contemporaries, was sent to the University of Rostock, edited and had the *Piæ Cantiones* printed in Greifswald in 1582. Soon, the 74 songs of the collection were in use in the main Swedish and Finnish schools. The *Piæ Cantiones* is believed to be the oldest and the most common of the school song collections in the Nordic countries.

The popularity of these songs can be concluded from the fact that they soon appeared in a Finnish transla-



Picture 1. Title page of *Piæ Cantiones* 1582.

tion. In 1616 Hemming of Masku translated most of the songs and added seven school songs.

An expanded edition, the *Cantiones piæ et antique*, was published in 1625 in Rostock. This time two relatives of Theodoricus from Vyborg (a former Hansa town, now in Russia) were responsible for the imprint. A musical adviser was the cantor of St. Mary's church in Rostock, Daniel Friderici, who worked on some of the choral arrangements in a contemporary style. The new collection included 90 songs, with the additional songs coming mainly from Germany. Besides this, 14 translations of the songs were published in the Finnish and Swedish church hymnals of the 17th century. Most of them already were known in northern areas of Germany.

The importance of the collection has become well known, especially for Finnish music. In addition, *Piæ Cantiones* is a historic monument. About half of the songs were known in medieval Central Europe. A considerable number of them have been found in Bohemia. The origin of the rest, despite the work of Swedish and Finnish researchers, is unknown for the present.

The collection from 1582 contains 62 monophonic and 12 polyphonic songs divided into 11 sections. The first six sections follow the church year, as is customary in many hymnals. By far the largest is the section of Christmas carols. The texts of 43 of the cantiones are spiritual, but outside the actual liturgy, while the others are various school songs. The collection was appraised by Jacobus Finno, Rector of the Turku Cathedral School. Numerous texts with accents held to be "catholic", e.g. venerating St. Mary, or otherwise prestigious were changed. Thus, for example, the initial words *Virgo mater piissima* were replaced with *O Christe rex piissime*. Earlier it has been assumed that the collection was aimed for use in the Turku Cathedral School. Today, researchers nevertheless agree that the *Piæ Cantiones* originates mainly from the Vyborg school in the centre of the second diocese in Finland of the 16th and 17th centuries.

John Mason Neale, together with Thomas Helmore, published in 1853–1854 24 of the tunes of with English texts, mostly translated from the edition from 1582. Some other settings were printed later, and in 1910 an edition of the original was published with a preface and notes by George Ratcliffe Woodward.¹ In 1901 started the Swede Tobias Norlind the series of researches concerning the *Piæ Cantiones*.²

¹ Margaret VAINIO, *Good King Wenceslas – an "English" Carol. The Appearance of Piæ Cantiones melodies in 19th century England*, Jyväskylä 1999, 17–25. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/10066/mvainio.pdf>, September 28th, 2011.

² Tobias NORLIND, *Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 2. Jahrg., H. 4. (Aug., 1901), pp. 552–607; Tobias NORLIND, *Latinska skolsånger i Sverige och Finland*, (Lunds universitets årsskrift, N. F. Afd. 1 Bd. 5. Nr 2), Lund 1909; P. J. I. KURVINEN, *Suomen virsirunouden alkuvaiheet v:een 1640* [The beginnings of hymnal poetry in Finland until 1640], Helsinki 1929; Timo MÄKINEN, *Die aus*

The facsimiles of the collections 1582 and 1625 can now be found in Internet.³

Some of the songs of *Piæ Cantiones* had been used continuously in some Finnish schools. They have enjoyed a renaissance since the beginning of the 20th century in Finland, through the work of the patriotic music researcher Heikki Klemetti. Two of his nine proposals, however, were not brought to the tunes for the Finnish and Swedish hymnals in Finland (1938 and 1943). For two tunes texts of a later origin were indicated. Two tunes included in the *Piæ Cantiones* are now found only in the hymnal of the Church of Sweden: the Christmas carols *Puer natus* and *Personent hodie*. In addition to this, the spring song *In vernali tempore* (possibly of Danish origin) is in use only in the present Danish hymnal *Den Danske Salmebog*.

The table given below shows that 29 tunes appearing in the *Piæ Cantiones* have been included in Swedish and Finnish hymnals over a period of four centuries. The songs are named in their original order. The amount of these in hymn books in Sweden since 1819 and in Finland since 1886 has greatly decreased.

The present hymnals of the Evangelical-Lutheran Churches in Finland and Sweden have been in use since 1986. In Finland there are hymnals both in Finnish and in Swedish, with quite different selections of hymns. The Finnish hymnal includes nine translations of the texts, often quite freely modified. Of the 12 tunes from the *Piæ Cantiones*, four have been combined only with a later text. One tune follows the tenor melody instead of the descant part in the *Piæ Cantiones*. The hymnals in Swedish language, one in Sweden and the other in Finland, include six tunes. Three of the songs common to all three hymnals are Christmas carols. Besides these only one song appears in all of the three hymnals. These four are known all over Europe. The two further Christmas carols in the Swedish hymnal are not more included in the hymnals in Finland.

Some examples below show some specialities of the songs included in the present hymnals in Finland and Sweden.

frühen böhmischen Quellen überlieferten Piæ Cantiones -Melodien, Jyväskylä 1964; TIMO MÄKILÄ, *Piæ cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia* [Studies of sources of melodies in Piæ cantiones], Helsinki 1968; T. Ilmari HAAPALAINEN, *Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft*, Åbo 1976; Folke BOHLIN, *Die Sammlung Piæ Cantiones und Norddeutschland*, in: Dieter Lohmeier und B. Olsson (eds.), *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Musikkultur in Deutschland und Skandinavien*, Stockholm-Amsterdam 1979, pp. 109-120; T. Ilmari HAAPALAINEN, *Hollantilaiset ja böömiläiset koraalimme* [Our Dutch and Bohemian chorales], in: *Musiikki* 1/1996, pp. 60-87; T. Ilmari HAAPALAINEN, *Suomalaisen virsikirjan Piæ Cantiones -koraalit* [The chorales from Piæ Cantiones in the Finnish hymnal], in: *Virsin, lauluin, psalmtarein. Juhlakirja Reijo Pajamon 60-vuotispäivänä 27.9.1998*, Kuopio 1998, pp. 33-70; Gudrun VIERGUTZ, *Beiträge zur Geschichte des Musikunterrichts an den Gelehrtenschulen der östlichen Ostseeregion im 16. und 17. Jahrhundert*, Jyväskylä 2005.

³ 1582 – <https://www.doria.fi/handle/10024/33333>; 1625 – <http://urn.fi/URN:NBN:fijyu-200806035390>.

Songs from *Piae cantiones* (1582) / *Cantiones piae* (1625) in Swedish and Finnish hymnalsPC 1582: <http://s1.doria.fi/helmi/bk/rv/fem19990004/>CP 1625: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/18535>

F = first published in Finnish, S = first published in Swedish

FS = Swedish hymnals in Finland since 1943 (F1886 and FS 1886 had mostly common tunes)

bold = in hymnals from 1986 in Finland (<http://evl.fi/virsikirja>, <http://evl.fi/psalmbok>) and in Sweden

* = tune with unknown origin

	in hymnals	remarks	nr in hymnals 1986
<i>Christmas</i>			
Personent hodie	S1986-	in Sweden only	S434
Dies est laetitia	S1530/F1583-		S124/F17/FS20
*Ecce novum gaudium	Finnish proposal 1868		-
Resonet in laudibus	S1586/F1605-		S430/F20/FS19
In dulci jubilo	S1562/F1583-		S131/F18/FS18
Puer natus in Bethlehem... Alleluia	S1562-/F1583-1701		S130
Nunc angelorum gloria	S1608-1673		-
Gaudete, gaudete	S1572-1821/F1605-1938	text of J. Horn 1544	-
In natali Domini	S1602-1819/F1605-		F19
Puer natus in Bethlehem... assumpsit	F1702-1701		-
Parvulus nobis nascitur	F1605-1701/S1608-1673	later text	-
Nobis est natus hodie	F1605-1938		-
Grates nunc omnes	S1562-1645	Latin only	-
Cedit hyems eminus	F1702-1938		-
<i>Passion</i>			
Christus pro nobis passus est	S1602-1673/F1605-1938		-
<i>Easter</i>			
Surrexit Christus Dominus	S1602-1886/F1605-1886	discant	-
	FS1943	discant, later text	-
	FS/F1986-	tenor (not in PC)	FS91/F92
<i>Ascension</i>			
Ascendit Christus hodie	F1605-1886/S1608-1695/ FS1986-	tune = Surrexit/tenor	FS104
Quando Christus ascenderit	S1598-1673		-
<i>Trinity</i>			
*Triformis relucetia	F1938-	later text	F133
<i>Communion</i>			
Iesu dulcis memoria	F1686-/S1695-1819	Swedish text and tune separated	F300
Divinum mysterium	FS1943-1986	later text	-
Iesus Christus nostra salus	S1530-1819/F1583- S1819-/F1986-/FS1986-	discant (not in PC) tenor	F222b S387/F222a/FS216
<i>Wedding</i>			
*Johelis prophetia	F1605-1886	modified text	-
<i>School songs</i>			
O Rex caelorum Domine	F1702-		F277
*Ave Rex regum omnium	Finnish proposal 1931	later text	-
Insignis est figura	F1938-	later text	F145
*Honestatis decus jam mutatur	Finnish proposal 1931	later text	-
Scribere proposui	F1702-1938		-
*O scholares discite	F1938-	later text	F356
Sum in aliena provincia	S1650-1673	modified text	-
Homo quidam Rex nobilis	S1536-1819, F1583-1886	Swedish text 1536	-
	F1938-	later text	F3
Ramus virens olivarum	F1938-, FS1943	later text	F97
	F1986-	Finnish only	F759

Table 1. Songs from *Piae cantiones* (1582) / *Cantiones piae* (1625) in Swedish and Finnish hymnals.

Examples of tunes from the *Piæ cantiones* in Finnish and Swedish hymnals*Ramus virens olivarum*

The song was dedicated to St. Henry (Henrik, the first bishop in Turku, born about 1100 in England). It also has been called as the “Finnish national anthem of the Middle Ages” because of the words “Ergo plebs Finnonica” in the refrain. The tune has been used in Finland since 1938, and since 1986 with the Finnish translation of the original text.

A nims virens o-
Bi num genus a-
lua rum per columbam panditur:
nima rum arca Noë clauditur.
Ergo plebs Finno nica gaude de hoc
dono, quòd facta es Catholica
Verbi Dei sono.

Picture 2. *Ramus virens olivarum* in *Piæ cantiones* 1582.

Tuo leh-vää öi-ty - pui - den kyyh - ky-nen nokas - saan.
On e-läin - su-ku suu - ri Noo - al-la ar - kis-saan. Ric - muiitse,
Suomen kan - sa, ja Her-raa ar - mos-tan - sa y - lis - tä pal-vo - en.

Example 1. Hymn nr 759 in the Finnish hymnal 1986.

Jesu dulcis memoria

Piae cantiones includes three stanzas from the famous medieval hymn. The stanzas have five lines instead of four in the original and have been combined with a German tune (*Wann ich gedenck an grosser lieb*) of which the earliest source is from the year 1510. The tune appears in Finnish manuscripts in the 17th century with psalm paraphrases both in Swedish and Finnish. A translation of the *Piae cantiones* -text by Hemmingius of Masku (1616) was published in Finnish hymnals for the first time in 1686, while in Swedish hymnals another translation with another tune appeared in 1695.

T E N O R.

Iesu dulcis me moria dans vera
cor dia gaudia: Iesu dulcedo
cardium, fons vite, lumen mentium
excedens omne gaudium.

Picture 3. *Jesu dulcis memoria* in *Piae cantiones* 1582.

Jee-suk-sen muis-to i-ha-na on miel-tä i-lah-dut-ta-va. Ei voi-si kuul-la
kau-niim-paa, ei vei-sa-ta su-loi-sem-paa kuin ni-me-än-sä i-ha-naa.

Example 2. Hymn nr 300 in the Finnish hymnal 1986.

Jesus Christus nostra salus

In Nordic countries this originally contained the descant melody of a two voiced melody originally from Bohemia, of which the lower example below is that published in Augsburg in 1524. The tenor melody (nr 222a in the Finnish hymnal) appeared in Sweden in 1819, and in Finland not earlier than 1986 as an alternative melody.

Esue Christus nostra salua
quod reclamationis ma lus, nobis sui
memoriam dedit in panis ho sliam.

Picture 5. Hymn nr 17 in *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja*, the collection of melodies for the Finnish hymnal 1701.

17.
JESUS Kristus lunastajan / Eult meitä synnisti wa-
pashaman / Hän niit cattferall cuolemalla / waapast eum
o s lit ca s doturen all.

Picture 5. Hymn nr 17 in *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja*, the collection of melodies for the Finnish hymnal 1701.

Cantus
Tenor
Ihe-sus chris-tus unn-ser hay-land der von uns den got-tes-zorn
wand durch das bit-ter ley-den seyn half er unns auß der hel-le pein.

Example 3. *Jesus Christus unser Heiland* in Augsburg 1524.

Divinum mysterium

Although considered “catholic”, this was already named as a communion hymn in the Mass of Michael Agricola (1549). The tune was connected in the Swedish hymnal for the Finnish Lutheran Church (1943, nr 33) with a hymn for the New Year, originally in German (Das alte Jahr ist nun vergahn).

DE EVCHARISTIA.

Divinum mysterium

modo declaratur, & mens infidelium

tumens execratur, firma spe credentium

fides roboratur.

Picture 6. *Divinum mysterium* in *Piæ cantiones* 1582.

Det gam-la år fram-gån-get är, Nytt kom-mer nu i stäl-let här. Gud va-re

lov, att vi i frid Fått le-va in-till den-na tid! Giv oss, o Gud, ett gott nytt

år, Att var och en nytt sin-ne får Och i sin gam-la synd ej står.

Example 4. Hymn nr 33 in the Swedish hymnal for Finland 1943 (melodies 1948).

Homo quidam Rex nobilis

In the hymnals an Evangelical paraphrase in Swedish, printed in 1515, but now only the tune appears in the Finnish hymnal (nr 3), with a later text.

Homo quidam Rex nobilis
diues
diues in caritate, cenam magnam diui-
tius & magna largita te fecit, vocatis plu-
rimis cordis hilari ta te.

Picture 7. *Homo quidam Rex nobilis* in *Pia cantiones* 1582.

Hoo - si - an - na! huu - de - taan, ku - nin - gas nyt saa - puu
tään - ne. Tul - kaa tie - tä rai - vaa - maan pal - mun leh - vät kä - sis -
sän - ne. Ter - veh - ti - kää saa - pu - jaa, val - ti - aan - ne va - lit - kaa.

Example 5. Hymn nr 3 in the Finnish hymnal 1986.

Personent hodie

The Christmas cantio is found only in the hymnal of the Evangelical Lutheran Church of Sweden (1986, nr 434, in a free translation of Anders Frostenson).

Personent hodie voces pueru-
 le laudantes iucundè qui nobis est natus,
 summo Deo datus, & de vir ÿ
 ÿ gineo ventre procreatus.

Picture 8. *Personent hodie* in *Pia cantiones* 1582.

Lagt på strå i ett stall so-ver tyst han som skall fräls-niug ge värld-en all. Gläd-je stor be-bå-das.
 Mar-kens her-dar lyss-nar, skyn-dar fort, skyn-dar fort, skyn-dar fort för att se bar-net och dess mo-der.

Example 6. Hymn nr 434 in the Swedish hymnal 1986.

Summary

The *Piæ Cantiones* is a collection of sacred and secular songs, which were common in the schools of Sweden and its eastern part, today's Finland, in the Middle Ages. Theodoricus Petri Rutha from Vyborg (now in Russia) edited and had the *Piæ Cantiones* printed in Greifswald in 1582. Soon, the 74 songs of the collection were in use in the main Swedish and Finnish schools. An expanded edition, the *Cantiones piæ et antique*, was published in 1625 in Rostock. A musical adviser was the cantor of St. Mary's church in Rostock, Daniel Friderici, who worked on some of the choral arrangements in a contemporary style. The new collection included 90 songs, with the additional songs coming mainly from Germany. About half of the songs were known in medieval Central Europe. A considerable number of them have been found in Bohemia. The origin of the rest, despite the work of Swedish and Finnish researchers, is unknown for the present.

In the Finnish and Swedish church hymnals 14 translations of these songs, which were also known in northern areas of Germany, were published until 1701. In Finland the cantiones have enjoyed a renaissance since the beginning of the 20th century, through the work of the patriotic music researcher Heikki Klemetti. The present hymnals of the Evangelical-Lutheran Churches in Finland and Sweden have been in use since 1986. In Finland there are hymnals both in Finnish and in Swedish, with quite different selections of hymns. The Finnish hymnal includes 9 translations of the texts, often quite freely modified. Of the 12 tunes from *Piæ Cantiones*, four have been combined only with a later text. The hymnals in Swedish language, one in Sweden and the other in Finland, include six tunes. Two Christmas carols in the Swedish hymnal are not more included in the hymnals in Finland.

Some examples below show some specialities of the songs included in the present hymnals in Finland and Sweden.

Die Türken im deutschen Kirchenlied

1. Einleitende Hinweise

Diese Untersuchungen beginne ich mit einigen Hinweisen.

1. In Deutschland nimmt die Zahl der Menschen immer mehr zu, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts zugewandert sind oder von solchen Zuwanderern abstammen. Fast jeder fünfte Einwohner hat heute ausländische Wurzeln. Die größte Gruppe unter ihnen stammt aus der Türkei. Diese Zahlen haben anlässlich des Jubiläums des ersten Anwerbeabkommens für türkische Arbeitskräfte von 1961, fünfzig Jahre später Diskussionen ausgelöst und Emotionen freigesetzt, in denen seit 2010/2011 zunehmend auch rassistische und religiöse Argumente auftauchen.
2. In der Konfessionsstatistik meines Landes wird der Anteil der Muslime zwar zahlenmäßig nicht erfasst, aber die Schätzungen liegen deutlich über vier Millionen, und setzen damit den Islam auf Platz vier hinter den „Konfessionslosen“ auf Platz eins, den Katholiken auf dem zweiten und den Evangelischen knapp dahinter auf dem dritten Platz. Der Baustil neuer Moscheen und die Bauhöhe der Minarette spielen in der öffentlichen Diskussion eine wichtige Rolle.
3. Ich habe in den letzten Jahren diese Entwicklung und ihre Darstellung in Theologie und Geschichtswissenschaften verfolgt und beobachtet, dass erst in jüngster Zeit die Literatur auch das Kirchenlied als historische Quelle heranzieht¹. Eine Untersuchung hierzu fehlt allerdings noch. So habe ich begonnen, zusammenzutragen, was unsere Kirchen in den Gesangbüchern ihren Gläubigen zu diesem Thema in den Mund gelegt haben.

¹ Siehe beispielsweise: Johannes EHMANN, *Luther, Türken und Islam. Eine Untersuchung zum Türken- und Islambild Martin Luthers (1515-1546)*, Heidelberg 2008 und Thomas KAUFMANN, „Türkenbüchlein“ *Zur christlichen Wahrnehmung „türkischer Religion“ in Spätmittelalter und Reformation*, Göttingen 2008.

4. Wenn ich im Folgenden über die „Türken im deutschen Kirchenlied“ spreche, muss uns klar sein, dass ich damit wissenschaftlich unkorrekt dem allgemeinen Sprachgebrauch folge, der seit dem Mittelalter das bis 1922 bestehende „Osmanische Reich“ als „Türken“ bezeichnete. Und seit der Heilige Stuhl vor rund 500 Jahren zur Abwehr der Türkengefahr den Kreuzzug gegen die „Ungläubigen“ propagierte, wurden auch „Muslim“ oder „Mohammedaner“ nahezu als weiteres Synonym für die Völker gebraucht, deren Heere jahrhundertlang regelmäßigen nach Mitteleuropa vorstießen.

Ich habe drei Liedgruppen identifiziert, in denen der Türke und die Auseinandersetzung mit dem Islam eine Rolle gespielt haben:

- Da sind als größte Gruppe mit nahezu hundert Texten die Lieder aus der Zeit der Türkenkriege. Sie sind eine aufschlussreiche Quelle für das christliche und mitteleuropäische Türkenbild vom 16. bis zum 18. Jhd.
- Nach den Türkenkriegen entstanden in der Aufklärung Lieder zum Stichwort Toleranz, in denen auch der Türke regelmäßig genannt wird.
- Und letztlich gibt es die Lieder, die gedichtet wurden, um die Mission im vorderen Orient zu fördern. Auch sie befassen sich mit den Völkern des Islam².

Es sind also die gleichen Zeitabschnitte und in den beiden letzten Perioden auch dieselben Liedgruppen, in denen ich auch bei der Untersuchung zu „Israel im Kirchenlied“ fündig geworden bin.

Zwei Beobachtungen haben sich bereits beim Zusammentragen dieser Lieder aufgedrängt:

(1) Seit dem ältesten Gesangbuchlied zum Türkenkrieg, das ich bisher nachweisen konnte, *O guter Gott in Ewigkeit*³ von 1531⁴ wurden 200 Jahre lang regelmäßig neue Türkenlieder gedichtet. Eine Veränderung der Argumentation über diesen sehr langen Zeitabschnitt wird allerdings nicht erkennbar.

(2) Es gibt weit mehr Lieder aus dem protestantischen als aus dem katholischen Umfeld, und die Texte in katholischen Büchern sind überwiegend Varianten evangelischer Lieder. Texte aus der Zeit vor der Reformation als Gemeindelieder in der Volkssprache konnten bisher nicht nachgewiesen werden⁵.

² Alle Liedtexte sind zur Verbesserung der Verständlichkeit in moderner Rechtschreibung zitiert. Nicht alle Verfasseramen konnten ermittelt werden. Die Sammlungen von Wackernagel und Fischer-Tümpel werden als WA und FT mit der Liednummer zitiert.

³ Vf.: Wenzeslaus LNCK, in: GB Augsburg 1533. WA nennt unter Nr. III, 614+615 ein Dutzend weiterer GBr und LBII.

⁴ Ältere Lieder sind nur als Flugblätter, nicht in Gesangbüchern nachgewiesen. Siehe: WA III, 979, 803, 978+1473 und JbLH 1964, S. 152.

⁵ Die auf unserer Tagung vorgetragenen Hinweise von Elena Maria Sorban auf mögliche Beziehungen zwischen den von ihr erforschten Texten (s.d.) und dem nachreformatorischen deutschen Kirchenlied sind aufgenommen und werden weiterverfolgt. Bisher ohne positives Ergebnis.

2. Die Lieder aus der Zeit der Türkenkriege

*Alarm! Alarm! Jetzt waffnet euch, Ihr Christen!
Gott zieht auf euch den Türken-Säbel aus.*

Ein ungewöhnlicher Liedanfang! Die Christen sollen sich bewaffnen! Gegen Gott? Weil der einen Säbel gegen sie gezogen hat? Aber wieso führt Gott einen türkischen Säbel?

Schon diese ersten beiden Zeilen⁶ spiegeln die ganze Widersprüchlichkeit in der Argumentation der Türkenlieder, die seit der Zeit der Reformation zum festen Bestandteil deutscher Gesangbücher gehörten. 1529 hatten die Osmanen zum ersten Mal Wien belagert. Als sie 1683 erneut bis zur Hauptstadt des Reiches vordrungen waren, hatten sie ihren Machbereich schon so ausgeweitet, dass dieser vom Kaukasus bis Algier, und von der Donau bis zum mittleren Nil reichte. Sie kamen immer wieder und schienen unüberwindlich. Erst nach dem Sieg des Prinzen Eugen von 1717 bei Belgrad war die Gefahr für Mitteleuropa endgültig gebannt. Aber das ahnte damals niemand, und noch bis zum Ende des 18. Jhd. wurden weitere Türkenlieder gedichtet und in neue Gesangbücher aufgenommen.

Fast 300 Jahre lang lebte Deutschland in einer Türkenfurcht, die wir uns heute kaum noch vorstellen können. Auch wenn an der Südostgrenze des Reiches gerade einmal nicht gekämpft wurde, rief täglich um 1100 Uhr die „Türkenglocke“ zum Friedensgebet und Jahr für Jahr erinnerten die „Türkensteuern“ an die Gefahr.

Die Lieder, die unter dieser Bedrohung in die Gesangbücher kamen, zeichnen den Türken in zwei unterschiedlichen, z.T. sich widersprechenden Bildern.

3. Das Vordringen der Türken ist eine Strafe Gottes

*Ach Gott, wir haben's wohl verschuldt,
dass du uns weidlich strafest,
in deinem Zorn und Ungeduld
durch den Türken auffraffest.⁷*

In diesem Lied erkennen wir das eingangs angesprochene Bild wieder. So wie wir es heute noch in *Nimm von uns Herr, du treuer Gott* (EG 146) singen, nahmen unsere Vorväter die Lehren ihrer Prediger ganz wörtlich: Kriege, und zwar alle Kriege, sind eine Strafe Gottes, er will durch den Angriff der Türken seine Christen zur Umkehr mahnen. Man bekennt also:

⁶ Es handelt sich um ein 1664 gedrucktes Gebet, dessen Herkunft und Entstehungsjahr allerdings noch nicht ermittelt ist.

⁷ *Ach Gott, wir habens wohl verschuldt*, GB Nürnberg 1611.

*Weil dann Niemand sich umgewandt,
von Sünden abzustehen,
so lässt dein Grimm mit Ungestüm
den Türkenkrieg angehen.⁸*

und bittet:

*Gedenk nicht aller Missetat,
damit Deutschland verdienet hat
den Türken und viel ander Plag,
die wir erfahrn von Tag zu Tag⁹.*

Nur in wenigen Türkenliedern fehlt dieser Gedanke vom Türkenangriff als Strafe Gottes, er ist in beiden christlichen Religionen ein fester Bestandteil der Theologie der Zeit. Spannend wird es allerdings, wenn wir prüfen, worin denn die Schuld bestand, die Gott mit dem Heranführen der Türken bestrafen wollte. Die protestantischen Autoren forderten Reue und Buße, weil der persönliche Lebenswandel der Christen nicht dem Willen Gottes entspreche. Die römische Kirche dagegen sah vor allem die Reformation als die Ursache von Gottes Zorn und verlangte Rückkehr der Abtrünnigen zur ‚wahren‘ Kirche. Einer der lautstärksten Verfechter dieser Auffassung war ein Autor, den Sie alle kennen: Johann Scheffler, der Dichter von *Mir nach, spricht Christus unser Held* (EG 385, GL 616) und *Ich will dich lieben meine Stärke* (EG 400, GL558), der nach seiner Konversion Angelus Silesius hieß.

Die Argumentation vom Krieg als Strafe Gottes gab es schon seit dem Alten Testament, aber nur in der Türkenzeit haben christliche Gesangbücher den Angreifer regelmäßig beim Namen genannt. Der Grund liegt in dem anderen Argument, das in kaum einem Lied fehlt:

4. Ein Sieg der Türken wäre eine Gefahr für den Glauben

Nach dieser Betrachtungsweise greifen die osmanischen Heere nicht deswegen an, weil Gott sie als Strafe schickt, sondern, weil die Türken den Christen ihren Glauben aufzwingen wollen:

*Denn dieser Tyrann hasset uns
nicht nur um unser Sünde,
sondern um deins lieben Sohns,
zu dem wir uns tun finden,
uns nennen nach dem Namen sein,
ihn anrufen und ehrn allein,
welchen er lästert sehre (...).*

⁸ Martin LINDNER, *Ach Gott und Herr, wie wütet sehr*, GB Zerbst 1760.

⁹ *Herr in dem Land von uns nicht weit*, GB Nürnberg 1611, 1618, 1621.

*Begehrt sein verfluchten Abgott
den Machmet aufzurichten
Dem Herrn Jesu zu Hohn und Spott,
welchen er tut vernichten.¹⁰*

Und in einem anderen Lied:

*Wann wir aber verleugnen dich,
dafür du uns wollst b'hüten
würd er gar bald halten an sich
und uns lassen mit Frieden.¹¹*

„Türke“ ist in diesen Liedern ein Synonym für Muslim. Zu dieser Gleichsetzung hat der britische Orientalist Bernhard Lewis beobachtet, dass man im christlichen Mitteleuropa „eine merkwürdige Abneigung dagegen hatte, für die Muslime einen Namen mit religiöser Bedeutung zu gebrauchen. Stattdessen bevorzugte man für sie ethnische Namen in der offenkundigen Absicht, ihren Status herunterzuspielen...“¹². Er sieht bei beiden Seiten das Bewusstsein dahinter, dass hier zwei Religionen mit Universalitätsanspruch aufeinander prallten.

Die Verfasser dieser Lieder kannten die Lehre des „Alkoran“, oft nur vom Hörensagen, aber sie könnten gewusst haben, dass der Islam Jesus als Propheten respektiert, ihn aber nicht als Sohn Gottes anerkennt. Als Prophet wird Jesus hinter „Machmed“ eingeordnet, aber ebenso wenig wie dieser als Gott angebetet.

Viele Türkenlieder christlicher Verfasser vertreten aber die unzutreffende Vorstellung, dass der Islam Mohammed als Gott verehrt.

*Und stehlen ihm [also Jesus] sein göttlich Ehr
sagen, ihr Mahomet sei mehr,
dein Sohn ein ohnmächtiger Gott,
der hie gestorben, und nun tot:
darum sie uns verfolgen.¹³*

Sie bitten also:

*Darum beweis in deinem Geist
Mit starker Hand von oben,
dass du der recht Prophete seist,
im Himmelreich erhoben,
und nicht der stinkend Mahomet,
der als ein Gott wird angebet
und über dich gesetzt.¹⁴*

¹⁰ Nicolas ROST, *Allmächtiger, ewiger Hort*, GB Dresden 1597 und Eisleben 1598.

¹¹ *Ach Gott, wir habens wohl verschuldt*, GB Nürnberg 1611.

¹² Bernhard LEWIS, *Kaiser und Kalifen. Christentum und Islam im Ringen um Macht und Vorrherrschaft*, München 1996, S. 22.

¹³ Franziskus ALGERMANN, *Ewiger Herr, Gott Zebaoth*, GB Helmstedt 1596.

¹⁴ Bartholomäus RINGWALD, *Herr Jesu Christe, sieh doch rab*, in: „Die lauter Wahrheit“ 1588.

Die singende Gemeinde bittet nun Gott nicht einfach um Hilfe, sondern sie feilscht geradezu mit ihm: *Er ist mehr dein, denn unser Feind / der dich angreift durch dein Gemeind¹⁵.*

Dieser Gemeinde gegen den Türken zu helfen, so wird argumentiert, sei nicht nur in Gottes eigenen Interesse sondern geradezu seine Pflicht. Das Lied weist nämlich darauf hin, dass Gott doch dem Volk Israel, das er in der Wüste unterstützt hatte, seine Zuwendung entzogen und diese den Christen versprochen habe. Das klagen sie nun ein. Und: Deutschland wäre nicht in Gefahr, wenn es nicht eigentlich um Gottes Anspruch über sein Volk ginge.

In einem zusätzlichen Dilemma sahen sich die deutschen Protestanten: Als Untertanen des Kaisers waren sie bereit, ihren Beitrag zum Kampf gegen den Reichsfeind zu leisten, zumal sie in der Reformationszeit dem Kaiser für ihren finanziellen und militärischen Beitrag Konzessionen auf dem Gebiet der Religionsfreiheit abringen konnten.

Luther lehnte es aber ab, diesen Krieg als Religionskrieg zu führen, wie dies der Vorstellung des Papstes und der katholischen Christen entsprach. Aber der Türke bedrohte eben beides, das Land und den Glauben. So verbreiteten das die Flugblätter, die Prediger verkündeten es und auch Lieder in evangelischen Büchern wiederholten es ja auch immer wieder:

*Was soll ich euch doch sagen,
er ziehet mit Gewalt daher
mit dreimal Hunderttausend,
damit er kriegen will.
Ungarn, Polen will er angreifen,
danach das Meißner Land
und will Gotts Wort vertreiben
Sein Machomet lassen predigen,
Wenn Gott nicht helfen wird.¹⁶*

Die Türkenlieder bitten Gott zwar um Hilfe:

*Gesegne unsers Kaisers Krieg
dazu er wird gedrungen.
Gib, Jesu seinen Waffen Sieg,
dir ist es stets gelungen.
Dein Kreuz soll unser Fähnlein sein
wenn das nicht treibt den Türken ein
so ists mit uns verloren.¹⁷*

¹⁵ Bernhardt HEUBOLDT, *Herr, der du unser König bist*, in: Heuboldts Türkengebetsbuch, Frankfurt/Main 1596.

¹⁶ *Wacht auf, ihr Christen alle*, LBI Magdeburg 1543.

¹⁷ *Herr Christe unser Schutz und Schild*, GB Schweinfurt 1736.

*Gib, Jesu seinen Waffen Sieg,
dir ist es stets gelungen.
Dein Kreuz soll unser Fähnlein sein
wenn das nicht treibt den Türken ein
so ists mit uns verloren.¹⁸*

Aber sie sind sich dieser Hilfe schon sicher und machen ihren Soldaten Mut mit der Zusicherung, dass Gott ihnen helfen wird.

*Ach, wie kann doch ein Mann
in dieser argen Welt
sein Leben besser lan,
als wenn er in dem Feld
auf Christum wird erschossen, (...)*

*So seid nun wohlgemut!
Gedenkt an Jesum Christ,
der mit der Engel Hut
vorn an der Spitzen ist.¹⁹*

Es passt einfach nicht zusammen, wenn Lieder, die den Türken als eine Strafe Gottes bezeichnen, Gott gleichzeitig nachweisen wollen, er habe ein Instrument als Zuchtrute gewählt, das seinen eigenen Interessen zuwiderläuft und ihn um Hilfe gegen sein eigenes Werkzeug bittet. Ein „Ernstlich und Stark Gebet Lied wider die Türken“, *Ach Gott, wir haben's wohl verschuld't*²⁰, versucht, die beiden Darstellungen auf einen Nenner zu bringen, findet aber trotz 18 Strophen keine überzeugende Lösung.

5. Zitate aus dem Alten Testament

*Hier, dreimal großer Gott dich rüste,
es gilt mehr dein als unsre Ehr;
Stoß auf die barbarischen Brüste
ihr ausgezücktes Mord-Gewehr.
Und zieh bei einem Nasenband
sie wieder in ihr Morgenland.²¹*

Die Wortwahl unserer Lieder oft nicht sehr wählerisch. Besonders auffällige Metaphern wie das Bild vom Nasenring sind allerdings Bibelzitate

¹⁸ *Herr Christe unser Schutz und Schild*, GB Schweinfurt 1736.

¹⁹ Bartholomäus RINGWALD, *Nun mach dich eilend auf*, in: „Die lauter Wahrheit“ 1588. Nach WA IV.

²⁰ *Ach Gott, wir haben's wohl verschuld't*, GB Nürnberg 1618 und 1621.

²¹ Johann Ludwig FABER, *Ach bester Vater deiner Kinder*, GB Augsburg 1695 nach FT V, 64. Auch GB Nürnberg 1700.

(2. Kg 19,28)²². Die Ikonographik der Zeit allegorisierte das Reich als Adler und den Türken als Hund. Der Hund oder Bluthund, das am weitesten verbreitete Klischee, taucht somit regelmäßig auch im Kirchenlied als Bezeichnung für die Türken auf²³. Luther und Erasmus verwenden den Begriff, er steht im Buch Samuel und wird in der weltlichen Propaganda ebenso gern verwendet wie in der Literatur.

„Bluthund“ oder „ungetaufter Hund“²⁴ sind auch im Gesangbuch ebenso gängige Ausdrücke wie „verfluchter Türke“ und „grausamer Wüterich“²⁵. Und die Bitte, „Tränk deinen Pfeil mit Türkenblut / ihr Fleisch verzehr dein Schwert“²⁶ ist zwar unseren Ohren ungewohnt, zur Zeit der Türkenkriege war das aber ebenso Umgangston wie im Alten Testament (s. 5. Mos 32,42)²⁷.

Besonders ungewöhnliche Bilder und Sachaussagen des Kirchenlieds lassen sich also häufig auf AT-Zitate zurückverfolgen und haben seit dem 16. Jahrhundert das Türkenbild der Deutschen mitgeformt. Nur ganz wenige der fast 100 bisher erfassten Türkenlieder zitieren beispielsweise nicht an irgendeiner Stelle aus Psalm 79. Über ein Dutzend gerade der häufigsten Lieder sind wörtliche Be reimungen dieses Psalms. Eine Auswahl dieser Texte ist als Anlage beigefügt²⁸.

6. Und wie ging es weiter? Die Liedänderungen

Wenn das Stichwort „Türken im Kirchenlied“ fällt, kommt deutschen Hymnologen sofort ein Lied in den Sinn, das ich bisher nicht zitiert habe. Zu Luthers Zeit sahen sich die evangelischen Christen durch zwei Feinde bedroht:

*Erhalt uns Herr bei deinem Wort
und steu'r des Papsts und der Türken Mord,
die Jesum Christum, deinen Sohn
wollten stürzen von seinem Thron.*

²² Z.B. Johann FRANCK, *Wahrer Gott du Gott der Götter*, GB Leipzig 1697, VII. Auch das GB Guben 1674, bringt neben anderen Sammlungen gem. FT IV, 123 das Bild vom Nasenring und listet die Bibelstellen auf, die seine zahlreichen Zitate als solche markieren.

²³ Einige Beispiele für „Bluthund“: Martin BEHM, *Gedenk o Herre Zebaoth* 1611 nach WA V, 346, auch GB Braunschweig 1754; Martin LINDNER, *Ach Gott und Herr, wir wüetet sehr*, in: GB Zerbst, oder Martin BEHM, *O starker Gott ins Himmels Thron*, in: GB Breslau 1608 nach WA V, 282, auch GB Weimar 1722 und 1767, sowie GB Halle 1715, und GB Schweinfurt 1736. Die Bezeichnung wurde bei Aufnahme der Lieder in neue Gesangbücher im 18. Jhd. aber häufig geändert.

²⁴ Balthasar KINDERMANN, *Ich will dich loben*, GB Nürnberg 1676 nach FT IV, 221.

²⁵ *In großer Not schreien zu dir*, GB Görlitz 1611.

²⁶ *Ach Herr du allerhöchster Gott*, GB Nürnberg 1700.

²⁷ Hier wäre auch über die Antichrist-Argumentation und die Hinweise auf Gog und Magog in den Quellen zu sprechen gewesen. Dies war aber in der verfügbaren Vortragszeit nicht zu leisten.

²⁸ Hier schloss sich bei meinem Referat in Temesvar ein Absatz über historisch unzutreffende Aussagen der Türkenlieder an. Ich wiederhole diese Angaben hier nicht. Andere Teilnehmer der IAH-Konferenz haben mich nämlich auf mir bisher unbekannte Quellen und Forschungsergebnisse hingewiesen, die eine gründliche Überarbeitung meiner damaligen Aussagen notwendig machen.

Wir singen heute dies Lied anders (EG Nr. 193). Schon zu Lebzeiten Luthers hat man Papst und Türken aus dem Lied hinausverbessert, um sich nicht mit dem Kaiser anzulegen. Die gemeinsame Nennung von Papst und Türken als Feinde des Glaubens findet sich nach Luthers Beispiel auch in vielen anderen Liedern²⁹. Aber es blieb nicht beim Umdichten dieses einen Liedes. Auch das wohl am weitesten verbreitete Kriegsgebet der evangelischen Gesangbücher, *Gib Fried o Frommer, treuer Gott* von Cyriacus Schneegass war bei seiner ersten Veröffentlichung 1595 als „Bete-Lied wider den Türken“ gedacht³⁰.

Aber die Gesangbücher weisen nur ganz wenige Nennungen der „Türken“ nach. Über 90% der erfassten Fassungen sprechen vom „Feind“. Solche Änderungen wären eine eigene Untersuchung wert. Dabei wäre beispielsweise auch zu prüfen, in welchen Landeskirchen, warum und ab wann im Lied *Ach Gott dein arme Christenheit*³¹ nicht mehr wie in der Erstfassung *der Türk* sondern *der Papst* als Feind der Christenheit genannt wird.

Aber die Änderungen gingen noch weiter.

Bereits im 30-jährigen Krieg begann man, die am meisten verbreiteten Türkenlieder nach dem Motto ‚Streiche Türk, setze Feind‘ umzuschreiben. Damit wurde jeder Feind zu einem Feind Gottes und bedrohte den rechten Glauben. Wenn man im 17. und 18. Jh. das Gesangbuch aufschlug, dann stand dort auch für die Erbfolge- und Kabinettskriege des Absolutismus, dass Gott helfen würde, weil es um s e i n e Sache ging. Die gedankenlose Übernahme der Türkenlieder in die Gesangbücher späterer Zeit brachte so für drei Jahrhunderte eine unlutherische Kriegstheologie in den Protestantismus³², eine Argumentationskette des „Gott mit uns“, die sich bis zu den beiden Weltkriegen verfolgen lässt.

7. Liedervon der Toleranz

Die nächste Gruppe von Gesangbuchliedern, die den Türken erwähnen, ist nur sehr klein, aber im Unterschied zu den Liedern der Türkenkriege wären einige der Texte auch heute noch ‚politically correct‘..

Bei der Betrachtung der Juden im Kirchenlied waren wir mehrfach darauf gestoßen, dass die Christen, wenn sie die die Feinde der Christenheit benennen wol-

²⁹ Beispiel: *Allmächtiger Herr Zebaoth*, in: „Türkenglocke“, Erfurt 1595.

³⁰ Siehe die Angaben in WA V, 196.

³¹ Heinrich MEYFART, *Ach Gott dein arme Christenheit*, Coburg 1627. „Türk“ steht z.B. in: GB Colmar 1766, GB Sachsen-Weimar, 1722, 1741, 1750, 1778 und GB Hohenlohe 1781, „Papst“ in GB Marburg 1677, GB Neuruppin 1734 und in der Praxis Pietatis Melica.

³² Ich nenne als Beispiele: *Ach Gott dein arme Christenheit*, *Ach Herr es ist der Türken / Heiden / Feinde Schar*, *Gib Fried o frommer treuer Gott*, *O starker Gott ins Himmels Thron*, und *O Herr, ich ruf dein Namen an*.

len, von „Juden und Heiden“ sprechen. Es heißt dort also „Jüd und Heiden sind ihm gram“³³, und „Heiden ist das ein Gelächter und den Juden Ärgernis“³⁴, oder „Die Jud- und Heiden spotten / Dich Jesum unsern Hort“³⁵.

Seit den Türkenkriegen haben einige der Heiden einen Namen. Nun heißt es also:

*(...) da doch ohn Leid
Türk, Jüd und Heid
Ihr'n Raum und Platz stets finden*³⁶.

Und wenn wir noch genauer hinsehen, ändert sich mit Beginn der Aufklärung nicht nur die Bezeichnung von „Heiden“ zu „Türken“, sondern auch der Sinnzusammenhang wird anders: Gott wird jetzt nämlich darum gebeten „dass Jude, Heid und Türk ... erleuchtet werden“³⁷ und „Juden, Türken, Heiden“³⁸ sich taufen lassen. Die Sänger sind überzeugt:

*Hier ist gar kein Unterscheid
unter Jüd und Türken
Gnade allen ist bereit
wo sein Geist darf würken.*³⁹

Juden und Türken werden also nicht mehr nur als Feinde der Christenheit beiseitegeschoben, ihnen wird auch die Chance zur Bekehrung zugesprochen. Zur Zeit der Türkenkriege war „Türke“ ein Synonym für „sündig“. Zitat: „wer türkisch lebt, muß als ein Türke leiden“ und ein Abweichen vom wahren Glauben wurde mit „ein türkisch Leben führen“⁴⁰ umschrieben. Von der Aufklärung an bedeutet es nicht mehr „gottlos“ sondern „anders“.

Aber auch wo noch nicht unter dem Einfluss des Pietismus an Missionierung gedacht wird, bringt die Aufklärung zumindest den Gedanken der Toleranz in die Gesangbücher. Die politische Neuordnung Europas und die Einordnung katholische Territorien unter evangelische Landesherren wie in Preußen oder des evangelischen Franken unter den streng katholischen bayerischen König bringt es mit sich, dass die Christen beider Konfessionen auf die religiöse Toleranz der Landesherrn angewiesen sind und diese in den Obrigkeitliedern der neuen Gesangbücher auch einklagen. Und wo bleiben die Türken? Hier sind sie:

*Den nächsten, wer er immer sei,
Türk, Jude oder Heide
Mit wahrer Liebe lieben, frei*

³³ *Fließt ihr Augen!* GB Altmark-Prignitz 1786.

³⁴ *Ach mein Herz, was soll ich sprechen*, GB Stadt Magdeburg 1738, 165,4.

³⁵ *Wie viel Religionen sind in der bösen Welt*, GB Soest 1725, 581.

³⁶ *Hilf Gott mein Herr wo kommts doch her*, GB Lindau 1745, S. 681ff.

³⁷ *Herr Jesu, du regierst zu deines Vaters Rechten*, GB Pommern, Bollhagen, 1862, 593.

³⁸ *Zion auf, laß dich benetzen*, ermittelt nach Brauns Liederkonkordanz Bayreuth 1769, 777.

³⁹ *Jesu Leiden, Pein und Tod*, GB Altdorf 1713, 70, 15.

⁴⁰ *Gott Lob nun siegt die Christenheit*, GB Leipzig 1697 Bd. VII.

*von Stolz ist Pflicht und Freude.
 Er ist ein Mensch wie ich und ist
 oft besser noch, als mancher Christ.
 Ihn dulden, wenn's auch Irrtum ist,
 was er glaubt, und ihn lieben,
 trotz seinem Irrtum; das, o Christ,
 ist Christentum. Lass üben
 ihn das, was er für Wahrheit hält,
 wärs gänzlich auch durch Wahn entstell⁴¹.*

Das ist schon fast Lessings Ringparabel im Gesangbuch. Auch das gab es.

Wir wissen, dass die Toleranz auf dem Papier der Verfassungen stand und oft nicht darüber hinauskam, weil nicht nur der Staat sondern auch die Kirchen hinter das wieder zurückfielen, was ihre besten Köpfe gedacht hatten. Aber der Missionsgedanke, den gleichzeitig der Pietismus entwickelt hatte, blieb aktiv. Und in diesem Zusammenhang finden wir die Türken ein drittes Mal im Gesangbuch.

8. Die Türken im Missionslied

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich im Abschnitt „Kirche“ die neue Liedgruppe „Missionslieder“. Aus den Jahrhunderten davor, als es noch die echte oder gefühlte Türkenbedrohung gab, habe ich nur eine einzige Strophe gefunden, das den Gedanken einer Christianisierung der Türken vertritt:

*Lass des Türken Mut sich stillen,
 dass er seinen Mut und Sinn
 kehre zu der Wahrheit hin
 unsern Heiland zu erkennen
 und sich auch nach ihm zu nennen
 trete von dem Irrtum aus
 in dein heiliges Gnadenhaus.⁴²*

Dies Lied stammt aus dem Jahr 1648. Damals stand das Thema Türkenmission noch lange nicht auf der Tagesordnung, aber es lag dem Autor am Herzen. Der war nämlich ein zu seiner Zeit bekannter Verfasser von christlich-moralischen Ritterromanen, in denen die Heldinnen und Helden ihre Feinde nicht nur besiegten sondern sie gleichzeitig auch bekehrten.

Wie die Judenmission wurde auch die Christianisierung der Türken zunächst ein Anliegen der um Zinzendorf gescharten Pietisten. Der Graf dichtete:

⁴¹ *Den nächsten, wer er immer sei*, GB FFM 1807 und GB Isenburg 1822.

⁴² A. H. BUCHOLZ, *Preis sei dir Herr Gott*, GB Norden 1709, GB Hohenlohe 1781. S.a. Koch3, III, 227.

*(...) weil mich ganz was besonders zieht
Zu Juden, Heyden und zu Türcken,
die sollten längst bekehret sein,
daß wir den Salomo erfreun.⁴³*

Im sog. „Zeugen-Lied“ sind die aktiven und die noch zu aktivierenden Missionsgebiete aufgezählt. Dabei gibt Zinzendorf den Türken sogar besondere Priorität:

*Laß die Corsaren die Menschen stehlen,
das Lamm befrei nur der Slaven Seelen
und fang an in den Türken
durch sein Blut zu würgen (...)⁴⁴*

Der Anhang XII weist noch eine weitere Strophe ähnlicher Wortwahl auf:

*Laßt den Schach Nadyr wirken
aufs Reich der Türken
Wir wirken in Bezirken,
die unser sein,
und lassen Lamms-Blut wirken
auf sündlerlein;
wer weiß! wenn wir beim Türken
auch einmal wirken,
und machen wilde Hyrken
zu Lämmelein?⁴⁵*

Aber Texte dieser und ähnlicher Art gehören aus heutiger Sicht wohl mehr in die Datei „Curiosa“ als in Bücher, die für den Gemeindegesang normaler Gemeinden zusammengestellt waren.

Nun aber zu den echten Missionsliedern⁴⁶. Das Liedgut des 19. Jahrhunderts nennt an Zielen für die Missionstätigkeit der deutschen Kirchen am Häufigsten Ostasien, Afrika und Grönland. Hinzu kommt in vielen Büchern eine gesonderte Untergruppe für die Judenmission. Das osmanische Reich wird dagegen in den Liedern nicht als Missionsfeld genannt. Dabei ist es der geographisch nächste nichtchristliche Nachbar. Die Quellenbasis an Liedern ist zu schmal, als dass man nur in den Gesangbüchern nach Gründen für diese Beobachtung suchen könnte.

Aber die Türken werden in den Missionsliedern eben doch genannt, allerdings anders, als man es erwarten könnte. Ein Lied, das den Gemeinden Mut zur Judenmission machen soll, zählt die bisherigen Erfolge der Missionsgesellschaften

⁴³ *Steht auf ihr starken Salomo*, in: „Londoner GB“ 1753, Nr. 1786, Ähnlich GB Herrnhut 1735.

⁴⁴ *Bringe uns, Herr, wieder zu dir*, Anhang XII zum Brüder GB 1743.

⁴⁵ Anhang XII im GB 1735 der Brüdergemeinen Ausgabe 1743.

⁴⁶ Zu dieser Liedgruppe und ihren Sondergesangbüchern siehe die entsprechenden Ausführungen im Beitrag über „Israel im Kirchenlied“.

auf, also „schon glüht der kalte Pol vor dir“ und „des Negers Sklavenkette bricht“ und „der Inseln Menge jauchzt dem Licht“. Und dann:

*Des blutgen Halbmonds Licht erleicht,
des Ostens falscher Schimmer weicht
vor deiner Wahrheit Sonne.
Schon blickt mit reuiger Begier
Ein Häuflein Jakobs, Herr nach dir,
ahnt der Vergebung Wonne.
Ist die Fülle aller Heiden
Einst mit Freuden eingegangen,
wird auch Jakob Heil erlangen.⁴⁷*

Der Autor beobachtet also Bekehrungen auf allen Kontinenten und sieht auch erste Anzeichen kommender Bekehrungen bei den Völkern, in denen der Islam herrscht. Daher wagt er es, nun auch die bevorstehende Bekehrung Israels anzukündigen. Er orientiert sich dabei an Röm. 11,25, wo Paulus vorhersagt, dass dann, wenn die „Fülle der Heiden“, also die Mehrzahl der Nichtchristen zum Heil gelangt ist, auch das Volk Israel den Weg zu Christus finden wird.

Das Lied den nennt Halbmond „blutig“. Damit spiegelt es die Jahrhunderte lang von Generation zu Generation weitergegebene Türkenfurcht der mitteleuropäischen Völker wieder. Den Halbmond als Symbol für den Islam verwendet Bahnmaier auch in einem anderen Lied, wo er das Heil der Welt als Licht beschreibt, dessen

*(...) Strahlen überdunkeln
Des Halbmonds Schimmerlicht;
Der Minarette Funkeln
Entschwinden dem Gesicht.⁴⁸*

Als einzige einschlägige Sammlung enthält das *Missionsliederbuch* von 1879, das Christian Gottlob Barth, einer der Motoren der württembergischen Missionsarbeit herausgegeben hat, eine eigene Liedgruppe mit der Überschrift „VI. Ismael (Die Völker des Islam)“. Diese Rubrik enthält allerdings nur ein einziges Lied: *Seht ihn dort verschmachtet liegen*.⁴⁹ Der Text erzählt die Geschichte von Hagar und Ismael (1. Mos. 21,14 ff) und stellt den Bericht dann in einen historischen Zusammenhang:

*Und vorbei durch Schutt und Trümmer
Sind Jahrhunderte gerauscht;
Ismaels Geschlecht hat nimmer*

⁴⁷ Jonathan Friedrich BAHNMAIER (1823), *Was rührt so mächtig Sinn und Herz*, GB Württemberg 1841, Pfalz 1858, Gotha (Fischer/Bunsen) 1881, GB Sachsen 1883, GB Brandenburg 1884.

⁴⁸ Jonathan Friedrich BAHNMAIER (1826), *Der du in Todesnächten*, in: *Missionsliederbuch* 1879.

⁴⁹ Christian Gottlob BARTH (1839), *Seht ihn dort verschmachtet liegen*, auch in Barths Calwer *Missionsliederbuch* von 1864.

*Seiner Freiheit Ruhm vertauscht.
Wild und ungebärdig zog er
Hin und her, ward niemands Knecht,
nie den stolzen Nacken bog er
unter fremdes Joch und Recht*

*Isaaks Kinder sind vertrieben
Aus dem alten Heimatland,
wie die Schafe rings zerstieben,
wenn der Wolf einhergerannt.
Aber trotzig hat sich drinnen
Ismaels Geschlecht verschanzt
Und auf allen seinen Zinnen
Seinen Halbmond aufgepflanzt.*

Im letzten Teil des Liedes sind erneut „Jahrhunderte verrauscht“ und Ismael klagt wieder in der Wüste, denn „aufgezehrt sind seine Gaben und der Wasserkrug versiegt“. Nun aber handelt es sich offensichtlich um ein geistiges Verdursten, das der Islam auf die Dauer nicht stillen kann und der Autor stellt Ismael in Aussicht, dass sein „Bruder wiederkehrt“ und ihm aus seiner Not hilft:

*Dann wird er dich reichlich tränken
Mit des Lebenswassers Flut,
wird dich königlich beschenken
Mit dem unverwelkten Gut,
bis mit seinem matten Glanze
dir dein Halbmond untergeht
und mit lichtem Strahlenkranze
über dir die Sonn ersteht.*

Diese Variation von Röm. 11 entspricht zwar nicht unbedingt Paulinischer Theologie aber sie gibt den Muslimen eine Chance und Israel eine Aufgabe.

Barth stellte in einem weiteren seiner zahlreichen Lieder als Incipit die Frage: *Wer soll ihn fortan haben, des Jordans schönen Strom?*⁵⁰ Diesem Lied verdanken wir folgende plastische Strophe:

*Der Türk und Beduine ruft nun vom Minare
Sein „Allah“ finstrer Miene auf Omars Hauptmoschee,
Und schreckt vom heiligen Grabe mit strengem Herrscherblick
Und rauhem Eisenstabe die Gläubigen zurück.*

Aber der Autor verspricht auch:

⁵⁰ Christian Gottlob BARTH, *Wer soll ihn fortan haben*, nach Knapps Liederschatz3 1147.

*Bald, bald nun muß er weichen, sein Schreckenstag ist nah!
Laut kündens alle Zeichen: Es kommt ein Josua!
Bleich sieht der Kananiter sein Sündenmaß gefüllt,
und beb't vor dem Gewitter, das um den Carmel blüht.*

Aber auch Barth weiß und er führt das im Unterschied zu dem Obigen, an die Muslime gerichteten Lied in den anderen Strophen auch richtig aus, dass nach damaliger theologischer Lehrmeinung die Juden erst als Bekehrte „die schöne Jordansau“ haben werden. Die Bekehrung der Juden aber setzt nach Paulus die Bekehrung der Muslime voraus, nicht umgekehrt.

Ich bin am Ende und fasse in einem Satz zusammen: Unsere alten Gesangsbücher zeigen, dass die christlichen Kirchen die Türken gefürchtet und die Türkenfurcht geschürt haben. Aber sie haben schon vor 200 Jahren damit aufgehört.

Anlage

Gegenüberstellung Psalm 79 mit entsprechenden Strophen aus Türkenliedern

1. Gott, es sind Heiden in dein Erbe eingefallen; die haben deinen heiligen Tempel entweiht und aus Jerusalem einen Steinhaufen gemacht.	Ach Herr, es ist der Türken Schar / hin in dein Erbe kommen, / die haben deine Kirche gar / befleckt und eingenommen. / Von ihnen wird dein edles Wort / gelästert und an manchem Ort / elendiglich zerstört ⁵¹
2. Sie haben die Leichname deiner Knechte den Vögeln unter dem Himmel zu fressen gegeben und das Fleisch deiner Heiligen den Tieren im Lande.	Die Leichnam deiner Heiligen sind / auf unerhörte Weise der Vögel Kost. Ingleichen find / manch Tier da seine Speise ⁵²
3. Sie haben ihr Blut vergossen um Jerusalem her wie Wasser, und da war niemand, der sie begrub.	Auch ist deins Volks unschuldig Blut / durch dein und unsre Hasser / aus Tyrannei und Übermut / vergossen als wie Wasser. / So mancher Christ ist hingericht, / der doch zum Tod gab Ursach nicht, / deren viel nicht sind begraben. ⁵³
4. Wir sind bei unsern Nachbarn eine Schmach geworden, zu Spott und Hohn bei denen, die um uns her sind.	Wir sind auch unsern Nachbarn hie / worden ein Schmach und Schande es hohn' und spotten alle die / so um uns sind zur Hande. >>

⁵¹ Ach Herr, es ist der Türken Schar, GB Goslar 1692, Fassung GB Lemgo 1719.

⁵² Ach Herr, ach hilf uns, GB Nürnberg 1700.

⁵³ Johann FREDER, Ach Herr, mit deiner Hilf erschein, GB Wittenberg 1546, nach GB Ravensberg 1692.

5. HERR, wie lange willst du so sehr zürnen und deinen Eifer brennen lassen wie Feuer?	Herr, wie lang willst du zürnen gar, / und deinen Eifer immerdar / wie Feuer brennen lassen? ⁵⁴
6. Schütte deinen Grimm auf die Völker, die dich nicht kennen, und auf die Königreiche, die deinen Namen nicht anrufen.	Schütt auf die Heiden deinen Grimm / die dich, Herr Gott, nicht kennen / und auf die Königreich herüm / die deinen Namen schänden. ⁵⁵ >>
7. Denn sie haben Jakob gefressen und seine Stätte verwüestet.	Sie wollen Jakob fressen auf, sein Häuser gar verwüesten.
8. Rechne uns die Schuld der Väter nicht an, erbarme dich unser bald, denn wir sind sehr elend.	Lass uns, Herr, geniessen unser Tauf, / hilf, dass wir mögen büssen.
9. Hilf du uns, Gott, unser Helfer, um deines Namens Ehre willen! Errette uns und vergib uns unsre Sünden um deines Namens willen!	Vergib uns, Gott, all unser Sünd und bescher uns auch eine selige Stund um deines Namens willen. ⁵⁶
10. Warum läßt du die Heiden sagen: »Wo ist nun ihr Gott?« Laß unter den Heiden vor unsern Augen kundwerden die Vergeltung für das Blut deiner Knechte, das vergossen ist.	Warum lässt du die Heiden all / jetzt unser also spotten dass sie rühmen mit lautem Schall, / als hätten wir kein Gotte? / Ach Gott, lass doch bald werden kund, dass der Feind gräulich hat gestündt / dir dein Volk hat erstochen. Ach Herr, lass nicht ung'rochen. ⁵⁷
11. Laß vor dich kommen das Seufzen der Gefangenen; durch deinen starken Arm erhalte die Kinder des Todes	Lass vor dich derer Notgeschrei, / die im Gefängnis liegen / dein Allmacht springe ihnen bei / dass sie den Feind besiegen. / Durch deines starken Arms Gewalt / dein armes Häuflein Herr, erhalt / und lass es nicht umkommen.
12. und vergilt unsern Nachbarn siebenfach auf ihr Haupt ihr Schmähen, mit dem sie dich, Herr, geschmäht haben.	Vergilt es siebenfältiglich / denselben, die uns dräuen und über unser Unglück sich / von ganzem Herzen freuen. / Treib ihnen ein die Schmach und Spott, / damit sie dich o frommer Gott, / und uns geschmähet haben. ⁵⁸
13. Wir aber, dein Volk, die Schafe deiner Weide, danken dir ewiglich und verkünden deinen Ruhm für und für.	Wir aber ja noch gläuben / wiewohl sehr krank und schwach / bei deinem Wort fest bleiben, / da wir uns richten nach. / Als Schäfflein deiner Weide / treulich zu folgen dir / in Lieb und auch in Leide / dank sagen, für und für. ⁵⁹

⁵⁴ Herr, es sind Heiden überall, LBI Strassburg 1566, nach WA IV, 668.

⁵⁵ Kornelius BECKER, *Ach Herr, es ist der Heiden Heer*, GB Leipzig, 1602.

⁵⁶ Johann SPANGENBERG, *Ach Herre, die Heiden zorniglich*, GB Magdeburg 1545.

⁵⁷ Veit DIETRICH, *Herr, es sind Heiden in dein Erb*, GB Straßburg 1541, Fassung GB Bayreuth 1652.

⁵⁸ Wie Vers 1: *Ach Herr, es ist der Türken Schar*, GB Goslar 1692, Fassung GB Lemgo 1719.

⁵⁹ Wolfgang PLANCK, *Ach Herr, der Heiden Scharen*, Leipzig 1567.

Rev. Professor Karol Mrowiec C.M. (1919-2011)
prominent Polish musicologist
and I.A.H. board member in the years 1975-1981

Rev. Professor Karol Mrowiec was born October 24th, 1919, in Ruda Śląska. At the age of 11, he enrolled in the middle school of the Priests of the Mission in Cracow (in 1930-1934), where he also learned to play the piano under the tutelage of Rev. Leon Świerczek CM (1900-1980), a musician and composer. Then he continued his studies in the Internal Seminary of the Missionaries of Vilnius (1934-1938). There, in May 1938, he passed his matriculation examination. During his stay in Vilnius he continued his musical education under the direction of Rev. Wendelin Świerczek CM (1888-1974), a musicologist and founder of the church hymnal. At his side, he learned the rules of music and harmony. After graduation he began his five year theological and philosophical studies at the Theological Institute of the Priests Mission in Cracow. He was ordained in 1943, and two years later, in 1945, obtained a master's degree in theology at the Jagiellonian University in Cracow. In the academic year 1943-1944, he started his private studies in musicology, in Cracow, under the direction of Zdzisław Jachimecki (1882-1953). An important step towards the development of his musical ability was studying at the State Secondary School of Music in Cracow, where he graduated in 1950, and then his music studies at the State Higher School of Music in Cracow, at which he studied three specializations: the organ from 1948 to 1952 under the direction of Józef Chwedczuk (1902-1979), the theory of music from 1949 to 1954 under the direction of Stefania Łobaczewska (1888-1963) and composition from 1952 to 1956 under the direction of Stanisław Wiechowicz (1893-1963).

In 1956 he began his academic activities at the Catholic University of Lublin, which lasted continuously for 36 years, until 1992. He was first hired as an assistant professor together with Rev. prof. Hieronim Feicht CM (1894-1967), with whom he co-organized the Department of Musicology of the Church. In 1958 it was transformed into the Institute of Church Musicology, and in 1990 the Insti-

tute of Musicology. He defended his Ph.D. in 1959 based on his dissertation which was devoted to the songs of the church in the development of Polish composers of the nineteenth century. Nine years later, in 1968, he received his Post-Doctorate on the basis of his work dedicated to polyphonic passions in eighteenth century Polish music. He received the title of Associate Professor in 1979 and the title of full Professor in 1987. In 1968, he became the head of the Institute of Church Musicology at KUL [The Catholic University of Lublin]. He held this position for 14 years, until 1982.

Prof. Karol Mrowiec's academic work during his time at KUL [The Catholic University of Lublin] was marked by many achievements within academics and teaching. He was the person who, from the beginning of the Department of Musicology of the Church, and later the Institute of Musicology, gave the growing department its main direction of work and organization, while at the same time taking care to extend the program of study. He taught students proper and diligent research work in the field of musicology, and watched over the proper form of the musical skills of students by teaching, amongst others, the organ. With his specialist knowledge and academic work, he became a preceptor and teacher of two generations of Polish musicologists, KUL [The Catholic University of Lublin] graduates, and others. He supervised 70 master's theses and 10 doctoral dissertations. His academic achievements are constituted by the publication of numerous books, journal articles and the development of encyclopedia entries (a selection can be found in, amongst others, the number 1 (2) issue of the Yearbook of the Institute of Catholic Musicology, *Additamenta Musicologica Lublinensia* from 2006 (Year 2/2006, pp. 27-29). Additionally to his academic achievements and work, included are also his compositions, inter alia liturgical chants and various musical compilations.

In addition to his research at KUL [The Catholic University of Lublin], the late Rev. Karol Mrowiec sat, inter alia, on the following bodies: the Section Board of Musicologists of the Polish Composers' Union, the Council of the Institute of Musicology of the University of Warsaw (1979-1981, 1996-2001), the Board of *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* (1975-1981) and the Board of *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae*. Besides that, he belonged to, inter alia, the group of people who formed the academic Consultation of the Liturgy Sacra quarterly (from 1995) and other academic periodicals. He was also a member of the Committee of Church Music of the Archdiocese of Cracow (1965-1975) and the Sub-Committee of Sacred Music within the Liturgical Committee of the Polish Episcopate (1967-1994). He belonged to the Polish Composers' Union, and as well as the Academic Society at KUL [The Catholic University of Lublin]. He was the co-sponsor of the formation of the Polish Association of Church Musicians (SPMK), and in his final years he held the rank of an Honorary Member of SPMK.

For his achievements in musicology and composition he received many awards and honors, including an award for first place in the National Composition Competition in Poznan for the piece *Wóz [Car]* (1961), the Gold Cross of Merit for his teaching activities (1974), The Order of Polonia Restituta (1993), The Prize of Brother Albert Chmielowski (1999), and the annual prize of the Polish Composers' Association "for fundamental research in Polish religious music" (2007).

In 1986, in recognition of his academic achievements and activities in the field of church music, he received an honorary doctorate from the Pontifical Institute of Sacred Music in Rome.

After retirement, he went to live in the convent of the Priests of the Mission in Warsaw, next to the Basilica of the Holy Cross, where he continued his academic work, and engaged in, among others, editing *The Song Book of Rev. Siedlecki*.

He died on December 9th, 2011, in a hospital in Otwock at the age of 92. The funeral took place December 14th, 2011, in Warsaw, with the participation of many representatives from the world of music and musicology. The funeral Mass, at the Basilica of the Holy Cross, started at 11 am, and was presided over by Archbishop Tadeusz Gocłowski CM. His body is buried in the Powązki Cemetery in Warsaw, at the quarters of the Priests of the Mission.

Translated by: *Weronika Starnes*

I.A.H. Bulletin
Nr. 40/2012



ISSN 0925-5451
ISBN 978-83-7342-250-6