



I.A.H. Bulletin Nr. 43/2015

**HYMNS IN
LITURGY AND LIVE
KIRCHENLIEDER
IN LITURGIE UND LEBEN**

**Tagungsbericht
Proceedings
Cambridge UK 2015
HSGBI - HSUSC - IAH**

Tilburg 2016

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. 43 / 2015

HYMNS IN LITURGY AND LIFE KIRCHENLIEDER IN LITURGIE UND LEBEN

Tagungsbericht der gemeinsamen Internationalen Hymnologischen Konferenz
Proceedings of the International Joint Conference of Hymnology
Hymn Society of Great Britain and Ireland, Welsh Hymn Society, Hymn Society of
the United States and Canada, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie

Cambridge, UK, 26th July to 1st August 2015

Teil I / Part I
Hauptreferate / Main lectures

Herausgegeben vom / Edited by
Vorstand der IAH vertreten durch Martin J.M. Hoondert

Tilburg 2016

Redaktion / Editorial staff

Dr. Martin J.M. Hoondert (Tilburg, The Netherlands)

Dr. David Scott Hamnes (Trondheim, Norway)

Dr. Elisabeth Fillmann (HS Trier, Germany)

Barbara Lange (Mirow, Germany)

IAH Sekretariat / I.A.H.-Office

Barbara Lange

Schildkamp 1 B; D-17252 Mirow (Germany)

E-mail: sekretariat@iah-hymnologie.de

ISSN 0925-5451

ISBN 978-3-00-053693-9

Titelfoto / Cover photo

Window in the chapel of Robinson College, Cambridge (UK).

Graphische Gestaltung und Druck / Graphic design and printed by

altstadt-druck GmbH Rostock (Germany).

Inhalt - Content

Editorial	7
Rowan WILLIAMS	
Hymns, poems, songs; the lyrical and the liturgical	11
Kirchenlieder, Songs und Gedichte: das Lyrische und das Liturgische	23
Britta MARTINI	
Kirchenlieder in Liturgie und Leben: Aufgaben, Möglichkeiten und Perspektiven	37
Hymns in liturgy and life: Tasks, opportunities, and prospects	51
Kenneth R. HULL	
Do we become what we sing? The role of the music of congregational song in congregational spiritual formation	64
Müssen wir werden, was wir singen? Die Rolle der Musik des Gemeindegesanges in der spirituellen Prägung der Gemeinde	84
June BOYCE-TILLMAN	
Hidden wisdom: Hymns in women's liturgies and lives	103
Verborgene Weisheit: Kirchenlieder in Frauenliturgie und im Frauenleben	135
Rosalind BROWN	
Singing theology: The contribution of hymns in the liturgy	172
Gesungene Theologie: Der Beitrag des Kirchenlieder zur Liturgie	189
Tapani INNANEN	
The Finnish 'Most beautiful Christmas songs': Sing-along events 'in the minor tune land of melancholy' ¹	208
Robin Knowles WALLACE	
Congregational singing and everyday life: Results of a survey 'soundtracks of our lives'	222
Gemeindegesang und Alltagsleben: Ergebnisse einer Umfrage	236

¹ The German text of Innanen's lecture is available on the I.A.H. website: www.iah-hymnologie.de.
Der deutsche Text des Referats von Tapani Innanen ist auf der Internetseite der IAH verfügbar.

Stephan A. REINKE

Ein "Choral am Ende der Reise"? Kirchenlieder als Lebensbegleiter: Empirische Einsichten und praktische Überlegungen	253
A 'Hymn at Journey's end'? Hymns as companions: Empirical insights and practical reflections	269

E. Wyn JAMES

The longing and the legacy: Liturgy and life in the hymns of William Williams of Pantycelyn	284
Die Sehnsucht und das Vermächtnis: Liturgie und Leben in den Kirchenliedern von William Williams von Pantycelyn	300

Geoffrey C. MOORE

Hymning the Kingdom: Originating, resonating, consummating	318
Das Königreich besingen: Hervorbringen, Widerklingen, Vollenden	333

Editorial

In the Summer of 2015 a joint conference of the Hymn Society of Great Britain and Ireland, the Welsh Hymn Society, the Hymn Society in the United States and Canada and the Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie took place in Cambridge, UK. The theme of the conference was: Hymns in Liturgy and Life. Although this theme sounds rather general, it resulted in a solid series of main lectures and short presentations regarding the use of hymns in church, school and daily life. We are happy to be able to publish the main lectures in this volume of the *I.A.H. Bulletin*, in both German and English, the two conference languages.

The theme of the conference was very well introduced by *Britta Martini*, who stated that congregational singing is important for community formation. However, to be fruitful this asks for maintenance of the culture and technique of singing. *Kenneth Hull* stressed the responsibility of church musicians for the use of various musical styles in relation to the development of the community's spirituality. *Rosalind Brown* elaborated on this theme, exploring the theology of the lyrics of some frequently sung hymns in the UK. The relation between hymn-singing in church and everyday life was explored by *Robin Knowles Wallace*. She plead for providing children with a life-long repertoire to nurture them both in faith and music. *Stephan Reinke* stressed the importance of hymns as a way of 'self-help' in daily life and the use of music (not only hymns!) as pastoral care. *Tapani Innanen* presented his research on Christmas sing-along events, popular in Finland, and the way participants give meaning to these events, using Erikson's life cycle theory as a theoretical framework. *Geoffrey C. Moore* used the concept of 'musica universalis' and actually reclaimed this to regain a deep, theological understanding of the meaning of singing in liturgy and life. *June Boyce-Tillman* wrote an exciting article concerning women's creativity in the contexts of the Christian churches. From a feminist theological point of view she criticized the dominant patriarchal values of Christianity and plead for, among other things, inclusive language and inclusive images for God in the lyrics of the hymns we sing. *E. Wyn James* delivered a lecture on the Welsh poet and hymn-writer William Williams of Pantycelyn, whose 300th birthday we will celebrate in 2017.

The conference was opened by Revd *Rowan Williams* who distinguished between liturgical and devotional singing. Both have their own value and territory. It seems to me that this theme needs further thinking and research.

I am grateful to the lecturers and the hymn societies of the English speaking countries for making it possible to publish the lectures of the Cambridge conference and I hope that the discussions which started during the conference

will be continued both in publications and future conferences. I also thank the translators and David Scott Hamnes, Elisabeth Fillmann and Barbara Lange for their editorial review of the contributions to this volume of the *I.A.H. Bulletin*.

In 2015, one of the most honourable members of the Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie passed away: Jürgen Henkys. During his lifetime he functioned as a mediator in the world of hymns and hymnology through his work as a translator in the literal sense of the word, mutually bringing over hymns and hymnology from several countries across borders of language and denominations. An *In memoriam* will be published in the 2016 volume of the *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*.

Dr. Martin J.M. Hoondert, Tilburg, The Netherlands

Editorial

Im Sommer 2015 fand in Cambridge, Großbritannien, eine gemeinsame Konferenz der Hymn Society of Great Britain and Ireland, der Welsh Hymn Society, der Hymn Society in the United States and Canada und der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie statt, bei der das Thema *Kirchenlieder in Liturgie* und Leben im Mittelpunkt stand. Und obgleich dieses Thema recht allgemein anmutet, führte es doch zu einer ganzen Reihe wichtiger Vorträge und kurzer Präsentationen mit Bezug auf die Verwendung von Kirchenliedern in Kirche, Schule und täglichem Leben. Wir freuen uns, die Hauptvorträge nun in diesem Band des *I.A.H. Bulletin* in den beiden Konferenz-Sprachen Deutsch und Englisch präsentieren zu können.

In das Thema der Konferenz führte *Britta Martini* bestens ein, die die enorme Wichtigkeit des Gemeindegesangs für die Bildung von Gemeinschaft konstatierte. Damit dies fruchtbar werden kann, ist jedoch eine Pflege von Gesangskultur und -technik unabdingbar. *Kenneth Hull* betonte die Verantwortung der Kirchenmusiker für die Verwendung unterschiedlicher musikalischer Stile, unter Berücksichtigung der Entwicklung der Spiritualität einer jeweiligen Gemeinde. *Rosalind Brown* führte dieses Thema weiter aus, indem sie die Theologie der Texte einiger in Großbritannien häufig gesungener Kirchenlieder untersuchte. Die Beziehungen zwischen dem Kirchenliedgesang in der Kirche und im täglichen Leben wurden von *Robin Knowles Wallace* sondiert, die dafür plädierte, Kindern ein lebenslängliches Repertoire mitzugeben, um sie sowohl im Glauben, als auch in der Musik zu fördern. *Stephan Reinke* unterstrich die Bedeutung von Kirchenliedern als eine Art der „Selbsthilfe“ im täglichen Leben und den Einsatz von Musik (nicht nur der Kirchenlieder!) als Seelsorge. *Tapani Innanen* präsentierte seine Forschungen zu den in Finnland sehr beliebten weihnachtlichen Mitsing-Veranstaltungen, und der Art und Weise, wie die Teilnehmer diesen Sinn verleihen, indem er auf Eriksons Stufenmodell der psychosozialen Entwicklung als theoretischen Rahmen zurückgriff. *Geoffrey C. Moore* befasste sich mit dem Konzept der „Musica universalis“ und arbeitete heraus, inwiefern dieses wieder ein tiefes theologisches Verständnis der Bedeutung des Singens in Liturgie und Leben findet. *June Boyce-Tillman* schrieb einen hochinteressanten Artikel über die Kreativität von Frauen im Kontext der christlichen Kirchen. Von einem feministischen theologischen Standpunkt aus kritisierte sie die dominanten patriarchalischen Werte des Christentums und plädierte unter anderem für inklusive Sprache und Bilder für Gott in den Texten der Kirchenlieder, die wir singen. *E. Wyn James* präsentierte einen Vortrag über den walisischen Poeten und Hymnenschreiber William Williams of Pantycelyn, dessen 300. Geburtstag wir 2017 feiern werden.

Die Konferenz wurde von Revd *Rowan Williams* eröffnet, der zwischen liturgischem und andächtigem Singen differenzierte. Beide haben ihren eigenen Wert und Ort. Mir scheint, dieses Thema bedürfte weiterer Gedanken und Forschungen.

Ich bin den Vortragenden sowie den Hymn Societies der englischsprachigen Länder dankbar, dass sie es ermöglichen konnten, die Vorträge der Konferenz in Cambridge zu veröffentlichen, und ich hoffe, dass die Diskussionen, die auf dieser Konferenz ihren Anfang nahmen, sowohl in Publikationen als auch bei künftigen Konferenzen fortgesetzt werden. Mein Dank gilt außerdem den Übersetzern, sowie David Scott Hamnes, Elisabeth Fillmann und Barbara Lange für ihre editorische Arbeit an den Beiträgen für diesen Band des *I.A.H. Bulletin*.

Im Jahr 2015 verstarb eines der verdienstvollsten Mitglieder der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie: Jürgen Henkys. Zu Lebzeiten fungierte er in der Welt der Kirchenlieder und der Hymnologie durch seine Arbeit als Übersetzer im wahrsten Sinne des Wortes als Mediator, der Kirchenlied und Hymnologie aus diversen Ländern über Sprach- und Bekenntnisgrenzen hinweg transportierte. Ein *In memoriam* wird im Jahresband 2016 des *Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie* veröffentlicht werden.

Dr. Martin J.M. Hoondert, Tilburg, Niederlande

Übersetzung: SONUS - Andrea Braun

Hymns, poems, songs; the lyrical and the liturgical

My thoughts about the content of this lecture began (unsurprisingly) with George Herbert – usually a good place to start, and indeed finish, because Herbert is the only unquestionably major English poet to have made a significant contribution to the repertoire of English hymns. Four of Herbert's poems appear regularly in hymn lists – *Antiphon (Let all the world in ev'ry corner sing)*, *The Elixir (Teach me, my God and King)*, *Praise II (King of Glorie, King of Peace)* and the psalm paraphrase *The God of love my shepherd is*. There are, of course, some other English poets whose work appears in hymnals. Robert Bridges is well represented in the *English Hymnal* as a translator and adapter; but few would argue that he is a poet of the first rank. The translations are workmanlike, sometimes better than workmanlike, and have lasted pretty well, but the only completely original piece contributed to the *English Hymnal (Rejoice, O land, in God thy might)* is a rather unexciting composition. Spenser's sonnet, *Most glorious Lord of Life* appeared in the *English Hymnal*. A poem of William Blake's (*To Mercy, Pity, Peace, and Love*) is included in the same hymnal and its more modern versions, though it has never quite won the hearts of congregations and needs some political correcting for the 21st century (references to 'heathen, Turk, or Jew' are not well-received these days). The same author's *Jerusalem* is now also a regular in hymn collections, despite (or because of?) its triumphantly eccentric mythology and metaphor. And then there is Tennyson. *Strong Son of God, Immortal Love* is in fact a section of *In Memoriam*, and its wording, carefully read, reflects the poet's troubled and tentative speculation rather than any clear doctrinal content ("Thou seemest human and divine"); it is not too surprising that it is rarely sung these days (was it ever?).

In short, hymnody in English has not often been written by serious poets; the same seems to be true of other European languages, though I am open to correction on this. This is not to deny for a moment that individual hymn writers may produce work of striking poetic quality, metrically tight and metaphorically adventurous. The *Vexilla regis* manages to handle a very complex

bundle of interlocking images to do with the cross – not only the cross as the legionary standard for the divine emperor’s armies, but the scales or balance on which the weight of payment for sin is calculated, and the maternal breast on which a child might lie; and it does so in verses of exceptional control and economy. *Nun ruhen alle Waelder* manages rather more than just a conventional use of the imagery of evening-as-mortality (and Bridges’s translation for the *Yattendon Hymnal*, reproduced in the *English Hymnal*, has some fine passages, though they have travelled a very long way from the German original). Wesley’s *Come, O thou Traveller unknown* is generally acknowledged as a powerful poem in its own right, as is Anne Griffiths’s extraordinary *Wele’n sefyll rhwng y myrtwydd*. And examples could be multiplied down to more recent times (Hilary Greenwood’s *Walking in a garden* has, I think, a good claim to be taken seriously in this connection). But overall we are rightly cautious about expecting a good poem to make a good hymn, even if a good hymn may sometimes be a good poem. The case of Herbert is instructive. Three of the four familiar Herbert texts have an obvious liturgical flavour (the title *Antiphon* is not accidental, the psalm paraphrase is what it says it is, and *Praise II* again announces in the title its ritual flavour). *The Elixir* is an interesting and rare example of a poem with some highly distinctive imagery establishing itself as a congregational favourite; but it is worth noting that it took some time for it to find its place, undoubtedly helped by the selection for the *English Hymnal* of the delightful carol melody SANDYS (arranged by Vaughan Williams) as its tune. Other Herbert lyrics have been set to music over the centuries (he himself, of course, is said to have done this in his lifetime) and one (*The Call – Come, my Way, my Truth, my Life*) has occasionally in recent years appeared in hymn collections, but there has generally been a recognition that a devotional lyric is not necessarily a hymn, and that there are problems with mixing these genres too freely.

Hymn versus devotional lyric

But where do the boundaries lie exactly? There are no watertight answers to this question, but here are a few thoughts on the distinction. To begin with, what do we mean by calling a poem ‘lyrical’? A lyric in ordinary usage is a poem presenting a moment of insight into or response to specific perceptions, images or emotions, and it exists in its own poetic time-frame: it does what it does in the course of its own performance. So whether we are thinking about a mediaeval lyric like *I sing of a maiden* or about the poetry of St John of the Cross or indeed about something like the lyric that forms the fourth section of Eliot’s *Little Gidding*, lyrical writing demands a certain self-containment, in religious as much as in secular contexts. A lyric may be adopted into a wider

context, as part of a drama or a sequence of emotional explorations linked together; but it remains in itself a specific *process*, a journey undertaken in or with these words and pictures here and now. Historically, lyric would have been associated with music, and one way of understanding any lyrical composition is as a potential or actual song – a piece of limited length and specific focus, neither epic nor ballad (though these too would have been sung). *I sing of a maiden* certainly has a song-like quality, and each stanza presents a single beautifully distilled simile ('He cam also stille / Ther his moder was / as dew in Aprille / That falleth on the grass'); it needs no context, and it does what it has to do, which is simply to offer a brief sequence of metaphorical 'lights' falling on a plain surface. Even divorced from actual musical setting, it does not need a rationale beyond its own defined movement.

The hymn has its origins in a rather different context. If we take I Corinthians 13 or Philippians 2.6-11 or the various songs of praise cited in Revelation as the beginnings of Christian hymnody, it is clear that they – like some of the Hebrew psalms or such classical texts as the Homeric hymns or the *Hymn to Zeus* of Cleanthes – are not meant to crystallise a specific insight or moment of perception or single cluster of imagery. They *set out* a context; it could be said that they help establish a grammar for religious understanding. This is the world of reference inhabited by the believer or devotee. Cleanthes's hymn tells us what it is to speak to and about the supreme God; Philippians 2 tells us what it is to speak about the divine initiative in the life and death of Jesus. Early extra-biblical texts like the *phos hilaron* (*Hail, gladdening light*) locate themselves at a particular time in the liturgical day; others, rather later, provide doctrinal summaries (like the possibly 6th century Monogenes huios still used in the Byzantine liturgy). The fragmentary Oxyrhynchus hymn of the 3rd century is hard to pin down to particular seasons or times of day, but seems to be a straightforward invocation of the Trinity as exceeding all created words or sounds that might be used for praise. The poetry of Ephrem the Syrian in the 4th century is a more elaborate and extended corpus than anything we possess in Greek from this period, but is essentially extended metrical meditation on doctrinal themes, developed with enormous metaphorical creativity; it foreshadows the idiom of Byzantine liturgical poetry as contained in the seasonal troparia and kontakia. But what all these early texts and styles have in common is precisely the evocation of a world of reference, more or less closely tied to doctrinal formulation; both *ascription* and *description*, address to God relating what God has done or what God is, and thus also a map of images and concepts appropriate for the shared public work, leitourgia, of the community at prayer. And this is why the frontier between liturgical hymnody and credal formulation is so fluid in the early period – not only in Christian Scripture but

in the 4th century, when there is a clear crossover between formulae used in liturgy and the texts of various creeds.

In other words, what most distinctively characterises hymns as opposed to lyrical religious poetry is that they work – we could say – from the outside inwards. They establish what the framework is within which the life of faith is lived and so invite the worshipper to ‘settle’ afresh within that world and appropriate it for herself or himself. The lyric, in contrast, works from the inside outwards: it identifies a view from a particular perspective of feeling or imagining, and moves to relate it to a received framework. And of course this also means that a lyric may challenge such a framework in certain ways, unsettling rather than settling the believer’s position, even if it finally draws back towards the terms of the shared world: Herbert’s *The Collar* is a dramatic example, but you could also turn to Donne’s religious lyrics, including the *Holy Sonnets*, for examples of deliberate pushing of the framework. It would not be easy to imagine a congregation singing a setting of *The Collar* let alone *Batter my Heart, three-person’d God*. To be invited to appropriate a very specific point of view as a community is peculiar; even to appropriate a very distinctive or original set of images is a strain on corporate activity.

This is not quite the same as saying that the lyric is more ‘emotional’ than the hymn. Hymnody may be intensely emotional, but it will deal in the emotions that are recognised as common in the world the hymn evokes. Many if not most of the hymns we find in the ‘General’ section of hymnbooks will be likely to aim at some sort of emotional response – a sense of yearning, an overflow of gratitude, a recognition of failure or need. But the point is precisely that these are the emotions we acknowledge instantly as regularly occurring in this kind of world, as part of a shared language of devotion that has been stimulated by the broad lines of shared doctrine. Even with these, however, a hymn that moves too dramatically in the direction of highly individualised feeling poses problems: when is it appropriate to use? How far am I being invited to take as my own the feelings of a specific other rather than the emotional vocabulary of a whole tradition? Newman’s great *Lead, kindly Light* is an example of a composition that sits on an uncomfortable edge in this respect, leaning a long way towards plain autobiographical reference; a bit nearer to Donne’s ‘Batter my heart’ than to *Hail, gladdening Light*. Lyric has no need for embarrassment about intensity and irregularity of feeling, and indeed draws its strength from the unexpected emotional turn it may evoke or enact. Hymnody may reasonably feel such embarrassment.

Narrative

Another way of putting this is to cast it in terms of *narrative*. A lyric grows from the narrative of a particular human sensibility, but as a lyric it does not have to ‘narrate’ anything but what it contains. Knowing the biographical background may or may not help with grasping that internal movement; indeed, the more we need to know of this, the less successful the lyric is. A religious lyric leads the reader through a sequence of verbal developments and invites or challenges the reader to make the connection with the wider world of religious discourse. In that connection, it invites the reader to reflect on whether this specific movement of thought or feeling is possible, accessible, imaginable for another believer or indeed a non-believer; it is intriguing that some religious lyrics – Herbert’s *Love III* is the most obvious example – manage to persuade a good many non-religious readers of their emotional integrity and credibility. The way we read lyrics is a little like what we bring to reading novels: we consciously invite into our own field of experience another’s field of experience and perception, following the pace and direction of wherever this takes us. The work we read needs to have enough energy and integrity to keep us moving in step; this may not be *my* experience but it’s an experience I can imagine living through and can, while I’m reading, make my own. This is why poetry with a strong religious content can, if it is good enough as poetry, hold the attention of the unbelieving reader; why Herbert or John of the Cross or Eliot or R. S. Thomas can command the respect of a secular critic. What matters is the force of the narrative that *this particular* poem sets out. A poem like Herbert’s *Love III* begins by abruptly inviting the reader to accept a supposition – infinite love’s reality and agency presented unequivocally to the human subject; given this starting point, what would be a credible emotional and imaginative process unfolding from such a supposition? The poem ‘works’ because its answer to that question has a logic that is pursued with appropriately exact and demanding dramatic credibility.

But this is clearly different from what happens in the reading and performance of a hymn. The hymn narrates not what the poet knows/senses in this specific moment but what is shared and exchanged in the language of the community. This is the story that explains ‘us’; why we are together as a human collectivity. Words that are said or sung liturgically are primarily directed not to building a bridge between one human sensibility and another, inviting a potentially risky entry into another individual’s world of reference, but to locating the person speaking, singing, reading or hearing within a world that does not belong to one person or another but is presented as a common frame, a world that is more than individual; one that does not depend on a single specific moment or point of view. My use of the words of the hymn (or any other liturgical

text, for that matter) is one of the ways in which I open up my experience, not to another person's narrative, but to what is claimed to be the story of the universe I share with others, as Christian believers tell that story. Thus the criteria for a good hymn are not going to be those of the lyric. It does not have to 'work' in terms of what it can achieve in the brief space of the words, presenting a credible movement of feeling and thought within these quite narrow boundaries. The invitation is for me to re-tell my own story in the context of the larger story laid out in the liturgical text. My participation is a matter of allowing myself to be included in this larger story, reading my experience afresh in its light, re-appropriating the major images and categories of that story to deepen and extend my awareness of who I and my neighbours are.

Hymns and liturgy

Hymns are thus most obviously themselves when they occur at specific points in the liturgical action or in the liturgical year – or, with the traditional office hymns, within the liturgical day or week. They serve the exposition and acting-out of the large story, whether of a single liturgical performance or of the progression of the Christian year. *On Jordan's bank the Baptist's cry* or *Wachet auf!* will make sense primarily as proposals for reconnecting the singer/hearer with the specific moment in the Christian year when we are encouraged to put ourselves in the attitude of expectation. *A toi la gloire* or *Love's redeeming work* will likewise make sense as the culmination of a developed narrative of the ministry, passion and death of Jesus. Such compositions assume that the story extends, backwards and forwards, beyond their own narrative limits; their meaning is also bound up with other elements in the narrative than the ones they explicitly deal with. To make the point once again, they do not have to 'achieve' what they do simply within the frame of their own wording; they do not have to establish their moral and imaginative seriousness by the concentrated interweaving of their own internal structure. Their credibility is not that of a new perspective shaped by another specific place in the world. It rests on the overall authority of the world it celebrates. Something of the same applies with hymns within a single liturgical action. In addition to whatever they may say about the liturgical calendar, they have, conventionally, a relation to the movement of the liturgical process, especially at the Eucharist: what is appropriate as an introit will be different from what might do as an offertory. The effective meaning of an individual hymn will depend on more than its own content.

So it should not be surprising if – in contrast to the lyric – the hymn seldom attracts sympathetic attention from the non-believer. Taken in isolation, it

will always be less than a satisfying poetic unit, whatever its poetic excellence of expression. And its point will be to connect us with a rhythm and content that is understood as a 'given', a common ground for the worshipping body. In this sense, hymnody is 'conservative', unlikely to be marked by the poetic pressures that may make a lyric challenging or troubling. A text that had the plain intensity of *Batter my heart* or the emotional strain of *The Collar* or the exceptional contemplative depth of John of the Cross's *Spiritual Canticle* would go well beyond what is practical and appropriate for a hymn – because the particular, self-contained rhythms of these poems of struggle and surrender could not, without a measure of emotional sleight of hand or even dishonesty, be made into a corporate celebration of what is given. A hymn may of course be troubling in other ways – because of inept language that is theologically or psychologically ill-conceived, for example; and its troubling character would be a reason for looking again at its wording. One of the areas of tension that is most evident here – and I don't intend to offer any solutions, even if I knew what they might be – is the increasing sensitivity to exclusively masculine language in many traditional English hymns: editors have had to balance the inescapably conservative role of the hymn (it should not simply be reflecting current anxieties) against the fact that language really does change (think of the shift in the meaning of the English word 'awful' in recent centuries: *Jehovah's awful throne* made sense in the 18th century but sounds absurd in the 21st, when the word has entirely negative associations) – and also that once a question has been raised about the possibly disturbing effect of some sorts of language it can't be put back in the box. But that is a very particular kind of problem, and I want to concentrate here on more general issues. What I am trying to argue is that a hymn should not be pushing the frontiers; its challenge is connected with the challenge of an entire world of reference. It is not that I am being invited to wrestle with the unusual spiritual explorations of a great and complex spirit expressed in a profound religious lyric. In the hymn, I am being invited to wrestle with the difficulty and strangeness of the cross of Christ, the mysteriousness of God the creator, the unexpectedness of divine forgiveness, the outpouring of the Spirit in the community. I am being reminded again of the newness of the world opened up by revelation. Paradoxically, what I have been calling the conservatism of the hymn is what continues to bring me as singer or hearer into the new world revealed, because it holds my attention on what is distinctive about Christian belief.

A new world

All this is a laboured introduction to the main theme of this conference, but I hope in what is left of this lecture to spell out a bit why such an introduction might be helpful. In what I have said so far, I have had no intention of suggesting that either the hymn or the lyric is superior or more important; only of trying to define the difference. Does it matter that much to be clear about the difference? I think the answer is yes, for two reasons. The first is to do with the nature of liturgy itself. Quite a lot of Christians, Catholic as much as Protestant, are growing up and being formed in a climate in which liturgy is poorly understood, where it is thought of as more or less identical with *ritual* and so as associated with what is public and formal rather than personal. The temptation is to look for ways of making liturgy ‘personal’; and one such may well be to introduce more material that appears to be about direct emotional response to the gift of God. The music of the liturgy is an obvious place to do this, and it is very tempting to reconstruct the liturgical action as a series of awkward ritual episodes punctuated by devotional songs. Simple devotional songs are not often very like the sophisticated religious lyrics I have been discussing, but they have the same characteristic of bringing exceptional emotion into the foreground or the spotlight. But this carries problems with it. It suggests a lack of confidence in liturgy as such and it removes a major opportunity for enhancing and extending the understanding of how the liturgy works, how it moves on its path (within the liturgical event and within the liturgical calendar). If liturgy is an action in which the believer is introduced into a larger world, into an environment where one can begin to see what is meant by speaking of a ‘new creation’, its elements should be consistently working towards this deeper and more extended sense of a universe of image and story and doctrine, rather than returning constantly to an examination of individual responses. Hymnody enriches and reinforces, so I have argued, the newness of the new world and so the bonds I have with the neighbour: I know as I perform the liturgy and its celebratory words and music that I genuinely share a world, and that it is a world into which I and my neighbour are constantly growing rather than one that I have to reconstruct for myself out of my interior perception, or one that I can master and internalise for my own use. Good liturgy deepens my solidarity with others – with Christians, obviously, by affirming the world of reference that is shared; but also, I suggest, with the human world more generally. I am drawn out of isolation and reminded that there is a context for all my actions and thoughts that is more than my individual imagination can generate; and so I am able to see all human relations as included in the scope of what the new world of the liturgy celebrates and thus to understand new possibilities in any and every relation I am involved in. A weakening or impoverishing of the

scope of the new world leaves me with less resource to engage with the whole of the human environment.

This may seem a long way from a decision as to what to sing on Sunday; but the distance is not that great. If what liturgy speaks of and acts out is a true representation of the reality it directs us to, if liturgy is *serious*, it needs to break through habits of mind that constantly lead us back to a merely individual narrative and an introspective agenda. What we sing will tell us whether or not we think liturgy is truly about an alternative reality – the world restored in the Paschal Mystery. And this leads to the second reason for being concerned to get straight the distinction between hymn and lyric and so between hymn and devotional song. The hymn as I have suggested we understand it puts my own imagination and sensibility under scrutiny, even under judgement. There are ‘canonical’ ways of appropriating, sensing and responding to the new world, and my participation in liturgy is part of my own process of appropriating these ways of receiving what is put before me. Even if I don’t and can’t simply reproduce such canonical responses, if I feel distanced or alienated or uncomprehending, the words of liturgical action feed in to my sense of who I am or might become; I am left in a different place, which may or may not be a more compliant or reconciled one but is at least larger than the place defined by my feelings alone. We have already thought about why the liturgical use of a devotional lyric would be strange or problematic: it would engage me with a human other working to make sense of the language of faith – a serious and significant element in any story of Christian growth, but not the proper focus of liturgy itself. So, when liturgy is *dominated* by what we could call a ‘lyric’ sensibility, the risk is of a confusing emotional tangle. A highly personal, ‘lyrical’ statement in song, presented in the context of shared worship, doesn’t only invite me to reflect on the struggle and tension of another particular believer; *used as a shared language* it suggests that this personal voice is the canonical response to the events and realities that create faith. And this can lead, as we noted earlier, to a kind of emotional dishonesty, an appropriation of very particularised emotion as if my feelings ought to be those of another specific individual, the individual whose voice I hear in the song.

As will be very clear, the boundaries are not straightforward here. A hymn may combine strong doctrinal content with marked, even extravagant lyrical elements – *And can it be?* or *When I survey the wondrous cross*. It can thus be very ‘directive’ about appropriate emotional response to the content in a way that goes a bit beyond simply evoking the agreed and expected responses that convention defines. And a lyric may embody doctrinal statement (as in the first and last stanzas of *I sing of a maiden*). But if there is no exact science about the boundaries, there are some rules of thumb – not unrelated to St Teresa of

Avila's remark about the difference between experiences that start in us and end in God and those that start with God and end in us. Feeling may be evoked by the images and words of faith in a way that inexorably leads us away from ourselves; the magnitude of the object takes over from the intensity of what we feel. And there are feelings that are evoked by meditation on the great themes of the faith that produce a fascination with what is going on in me. It seems safe to start from the assumption that the hymn, even when it deliberately works towards a felt response of some personal intensity (as in *When I survey* or *Herzliebster Jesu*), needs to highlight the object of that response rather than the strength of feeling – to use the strength of feeling in order to enhance the vision of the object rather than the other way around. Whatever role the lyrical sensibility plays in hymnody, it needs not to obscure the fundamental direction of liturgy towards the process by which we are 'acclimatised' to a new reality.

Devotional songs

Lyrical or devotional material, said or sung, still has a place, of course, in Christian usage. Serious and challenging lyrics provide a proper and indeed essential test for the Christian imagination as it matures: there are passive and deadening ways for receiving what the liturgy gives, and for images to be kept alive they need to be stretched and renewed, and sometimes set at a distance. They need to be put alongside the complexities of human emotion and particular histories so that we can assess their truthfulness and effectiveness under pressure. What the good lyric does for us – from *Love III* to Eliot, Geoffrey Hill or Christian Wiman – is to make the shared world of religious language strange to us again by seeing it through the prism of a single and perhaps troubled human consciousness. For that to be a regular part of Christian practice is as essential as any other way of extending and enlivening Christian imagination. Its context, though, is not primarily liturgical. A liturgical event may sometimes be enriched by the inclusion of a poetic reflection, but it is bound to introduce an element that will need careful work to be integrated into the action of the liturgy. Without such care it can become either a mere illustration for the action (losing its integrity in the process) or an interruption. One of the most interesting challenges to our Christian practice, I suspect, is that of finding contexts in which the challengingly poetic can be experienced and absorbed *with others*, but not in a liturgical setting. It is worth remembering that a good many hymns of more lyrical character were originally designed for meetings other than Sunday worship – as part of devotions to be carried on in cells, Methodist classes and the like. Similarly – though this has sometimes caused understandable amusement – the hymns designated in traditional hymn books as *For Missions Only* were implicitly recognised as appropriate for oc-

casions of challenge and emotional intensity rather than for the ordinary diet of a congregation.

I suppose that what I am arguing is that the hymn and the lyric both need to know where they belong; that they are both essential aspects of Christian formation, but that they can be damaging and restrictive when they travel too freely into each other's territory. A lyrical invasion of the liturgy produces a blurring of the narrative integrity of liturgy – the shape of the sacramental action or the liturgical calendar – pulling the shared language of the event towards a consideration simply of what it feels like. But a hymnodic invasion of the more personal or small-scale sphere is equally problematic: it can mean that public formulations are allowed to obscure the real difficulties of relating classical doctrine and metaphor to particular lives; it can rob us of the startling insight that a distinctive, even eccentric, poetic perception can offer. This is a hard message to sell when there is a prevailing loss of nerve about liturgy and a prevailing temptation to allow the lyrical sensibility to solve the problems of indifference to or alienation from or misunderstanding of liturgy. But I believe it is a message that has to be clarified if we are to avoid losing what matters most in hymn and lyric alike – which is the freedom to be taken outside our imaginative comfort zones, whether by the challenge to inhabit more deeply the vocabulary of a tradition shaped by convictions about the comprehensive nature of the change that Jesus brings about, or by the challenge of extreme or unusual emotional and imaginative response to the tradition, embodied in unexpected or intense patterns of words. In plainer language: we don't rescue public worship by turning up the emotional temperature or by exaggerating the imaginative originality of the words said or sung. That is not a prescription for dull orthodoxy and no more in our hymns; far from it. Hymns need energy, metaphorical invention and vigour of diction. But they are there to serve a dramatic action which gives them their rationale, as much as any Sophoclean chorus.

I did say that Herbert was a good place to start and stop, so to Herbert I go for a final thought. In *Prayer I*, he imagines prayer a 'A kinde of tune which all things heare and fear'. Hymnody is part of the believer's and the community's struggle to make that tune audible, the melody which is the great narrative of creation and salvation, the timeless decree of the eternal Trinity acted out in history. Lyric too seeks to be attuned to this; but it does so by examining the actual experience of hearing and fearing in specific moments and specific lives. And it seems that it is only as both work together that we end, like Herbert, with 'something understood.'

Hymns, poems, songs; the lyrical and the liturgical

Abstract

Hymnody in English has not often been written by serious poets, and the same seems to be true of other European languages. This paper examines some of the differences between hymn and poetry, the devotional lyric, and their uses in the church. Boundaries between these literary categories are by no means watertight, and no value judgements or absolute definitions are offered. Hymns operate in a way in which the framework for faith is presumed and reappropriated by the singer, whereas the lyric may identify a particular perspective or feeling, and relates this to a received framework. The hymn is thus most clearly identifiable when framed within the context of liturgy, or in the course of the liturgical year. Both the hymn and the lyric are considered in the context of the liturgy, as well as a discussion of why the hymn functions and best as an expression of collective understanding of liturgy, of how it moves on its path within the day and liturgical year, and enriches and reinforces the newness of the new world and so the bonds with neighbours. Lyrics may do the opposite, bringing exceptional emotion into the foreground, suggesting a lack of confidence in liturgy. The hymn and the lyric both need to know where they belong; that they are both essential aspects of Christian formation, but that they can be damaging and restrictive when they travel too freely into each other's territory. A lyrical invasion of the liturgy produces a blurring of the narrative integrity of liturgy – the shape of the sacramental action or the liturgical calendar – pulling the shared language of the event towards a consideration simply of what it feels like. But a hymnodic invasion of the more personal or small-scale sphere is equally problematic: it can mean that public formulations are allowed to obscure the real difficulties of relating classical doctrine and metaphor to particular lives; it can rob us of the startling insight that a distinctive, even eccentric, poetic perception can offer.

Kirchenlieder, Songs und Gedichte; das Lyrische und das Liturgische

Meine Überlegungen zum Inhalt des Vortrags begannen (wenig überraschend) mit George Herbert – in der Regel ein guter Anfang, und in der Tat ein gutes Ende; weil Herbert der einzige große englische Dichter ist, der einen wesentlichen Beitrag zum Repertoire der englischen Kirchenlieder geleistet hat. Vier von Herberts Gedichten erscheinen regelmäßig auf Liederlisten – *Antiphon (Let all the world in ev'ry corner sing)*, *The Elixir (Teach me, my God and King)*, *Praise II (King of Glorie, King of Peace)* und die Psalmparaphrase *The God of love my shepherd is*. Es gibt natürlich einige andere englische Dichter, deren Werke ebenfalls in Gesangbüchern erscheinen. Robert Bridges ist im *English Hymnal* als Übersetzer und Arrangeur präsent; aber nur wenige würden sagen, dass er ein Dichter ersten Ranges ist. Die Übersetzungen sind fachgerecht, manchmal besser als fachgerecht und sie haben sich ziemlich gut gehalten, aber das einzige vollständig selbst geschriebene Stück, welches er zum *English Hymnal* beisteuerte (*Rejoice, O land, in God thy might*) ist eine eher unspektakuläre Komposition. Spencers Sonett *Most glorious Lord of Life* ist im *English Hymnal* erschienen. Ein Gedicht von William Blake (*To Mercy, Pity, Peace, and Love*) ist im gleichen Gesangbuch in moderneren Versionen enthalten, obwohl es nie ganz die Herzen der Gemeinden gewann und einige politisch korrekte Korrekturen des 21. Jahrhunderts benötigte (Verweise auf 'Heiden, Türken oder Juden' mag man heute nicht so gern). Desselbigen Autors Lied *Jerusalem* ist jetzt auch ein regelmäßiger Bestandteil von Liedsammlungen, trotz (oder wegen?) seiner triumphierenden exzentrischen Mythologie und Metaphern. Und dann gibt es Tennyson. *Strong Son of God, Immortal Love* ist in der Tat ein Teil der Sammlung *In Memoriam* und sein Wortlaut spiegelt eher, sorgfältig gelesen, die unruhigen und vorläufigen Spekulationen des Dichters wieder statt einen klaren Lehrinhalt (*'Thou seemest human and divine'*); es ist nicht allzu überraschend, dass dieses Lied selten gesungen wird (oder je wurde?).

Kurz gesagt, im Englischen wurde Hymnendichtung nicht oft von seriösen Dichtern geschrieben; und das Gleiche scheint auch für andere europäische Sprachen zu gelten, obwohl ich in dieser Hinsicht offen für Korrekturen bin. Das soll jetzt nicht heißen, dass die Arbeit einzelner Hymnendichter nicht von schlagender poetischer Qualität, metrisch eng und metaphorisch abenteuerlich sei. Das *Vexilla regis* schafft es, ein sehr komplexes Bündel von ineinandergreifenden Bildern, welche mit dem Kreuz zu tun haben, zu behandeln – nicht nur das Kreuz als Banner für die Armeen des göttlichen Kaisers, sondern auch als Waage, auf der das Ausmaß der Sühne für die Sünde berechnet wird oder als die mütterliche Brust, an der ein Kind liegen könnte; und es tut dies in Versen von außergewöhnlicher Kontrolle und Ökonomie. *Nun ruhen alle Wälder* schafft es weitaus mehr als nur die herkömmliche Verwendung der Bildvergleiches vom Abend zur Sterblichkeit zu transportieren (und Bridges' Übersetzung für das *Yattendon Hymnal*, welche auch im *English Hymnal* verwendet wird, hat einige schöne Passagen, obwohl sie einen sehr langen Weg weg vom deutschen Original zurückgelegt haben). Wesleys *Come, O thou Traveller unknown* wird in der Regel als ein gewichtiges Gedicht angesehen, sowie es Anne Griffiths außergewöhnliche Dichtung *Wele'n sefyll rhwng y myrtwydd* ebenso ist. Die Beispiele könnten unter Rücksichtnahme auf neuere Zeiten multipliziert werden (Hilary Greenwoods *Walking in a garden* hat, glaube ich, ein gutes Recht in diesem Zusammenhang ernst genommen zu werden). Aber insgesamt sind wir mit Recht vorsichtig, von einem guten Gedicht zu erwarten, ein gutes Lied zu sein, auch wenn ein gutes Lied manchmal ein gutes Gedicht sein kann. Der Fall von Herbert ist in dieser Hinsicht lehrreich. Drei der vier bekannten Herbert-Texte haben eine offensichtlich liturgische Note (der Titel *Antiphon* ist nicht zufällig, die Psalmaphrase ist genau das, was man sich darunter vorstellt und *Praise II* kündigt wiederum im Titel seine Intention an). *The Elixir* ist ein interessantes und seltenes Beispiel für ein Gedicht mit unverwechselbarer Bildsprache, welches sich als Liebling vieler Gemeinden etabliert hat; aber es ist erwähnenswert, dass es einige Zeit dauerte, bis es seinen Platz gefunden hatte. Es besteht kein Zweifel, dass die Auswahl der Melodie des Carols SANDYS (von Vaughan Williams arrangiert) dem Gedicht geholfen hat. Andere Herbert Texte wurden im Laufe der Jahrhunderte ebenso mit Musik versehen (es wird berichtet, dass er dies Zeit seines Lebens auch selbst getan hat) und eines (*The Call – Come, my Way, my Truth, my Life*) hat es in den letzten Jahren gelegentlich in ein Gesangbuch geschafft. Der allgemeine Konsens geht aber dahin, dass nicht jeder fromme Text auch schon ein Kirchenlied ist, und dass es Probleme mit dem allzu freizügigen Mischen dieser Gattungen gibt.

Kirchenlieder versus religiöse Lyrik

Aber wo genau liegen die Grenzen? Es gibt keine wasserdichten Antworten auf diese Frage, aber hier sind ein paar Gedanken zur Unterscheidung. Zu Beginn frage ich mich, was meinen wir damit, wenn wir sagen, ein Gedicht ist 'lyrisch'? Ein lyrischer Text ist für gewöhnlich ein Gedicht, welches einen Moment der Einsicht in oder Reaktion auf bestimmte Wahrnehmungen, Bilder oder Gefühle präsentiert und es existiert in seinem eigenen poetischen Zeitrahmen: es tut, was es tut, im Laufe seiner eigenen Aufführung. Egal, ob wir an eine mittelalterliche Lyrik wie *I sing of a maiden* oder über die Poesie des heiligen Johannes vom Kreuz oder auch über so etwas wie die Lyrik, die den vierten Abschnitt in Eliots *Little Gidding* bildet, denken: lyrisches Schreiben verlangt eine gewisse Selbstbeherrschung, in religiösen gleich wie in weltlichen Zusammenhängen. Ein lyrischer Text kann in einen größeren Zusammenhang gestellt werden, als Teil eines Dramas oder einer Sequenz von miteinander verbundenen emotionalen Erkundungen; aber in sich bleibt es ein spezifischer Prozess, eine Reise in oder mit den Worten und Bildern im Hier und Jetzt. Historisch gesehen würde ein lyrischer Text mit Musik assoziiert sein, und ein Weg zum Verständnis jeder lyrischen Komposition ist es, sie als potenzielles oder tatsächliches Lied zu sehen – ein Stück von begrenzter Länge und besonderem Schwerpunkt, weder Epos noch Ballade (obwohl diese wahrscheinlich gesungen worden wären). *I sing of a maiden* hat sicherlich Lied-ähnliche Qualitäten, und jede Strophe stellt ein einzelnes schön destilliertes Gleichnis dar ("He cam also stille/ Ther his moder was/ as dew in Aprille/ That falleth on the grass"); es braucht keinen Kontext, und es tut, was es zu tun hat, nämlich ganz einfach eine kurze Sequenz von metaphorischem 'Licht', welches auf eine glatte Oberfläche fällt, anzubieten. Auch von der tatsächlichen Vertonung geschieden, braucht es keine Begründung außerhalb der eigenen definierten Bewegung.

Das Kirchenlied hat seinen Ursprung in einem ganz anderen Kontext. Wenn wir uns 1. Kor 1,13 oder Phil 2,6-11 oder die verschiedenen Loblieder, welche in der Offenbarung als die Anfänge der christlichen Hymnodie zitiert werden, ansehen, ist es klar, dass sie – wie einige der hebräischen Psalmen oder solche klassischen Texte wie die homerischen Gesänge oder die *Hymne an Zeus* von Kleantes – nicht dazu gedacht sind, eine bestimmte Einsicht oder einen Moment der Wahrnehmung oder einzelne Cluster von Bildmaterial zu kristallisieren. Sie legen einen Kontext dar; man könnte sagen, dass sie helfen, eine Grammatik für religiöses Verständnis zu etablieren. Das ist die Welt der Verweise, welche von einem Gläubigen oder Verehrer bewohnt wird. Kleantes Hymne sagt uns, was es bedeutet, mit und über den höchsten Gott zu sprechen; Phil 2 sagt uns, was es bedeutet, über die göttliche Initiative im Leben und Tod Jesu zu sprechen. Frühe außerbiblische Texte wie das *phos hilaron* ("Heiteres

Licht heiliger Herrlichkeit“) lokalisieren sich an einem bestimmten Zeitpunkt im liturgischen Tag; andere, eher spätere, bieten eine Zusammenfassung des Dogmas (wie der Hymnus, der wahrscheinlich aus dem 6. Jahrhundert stammt, *Monogenes hyos, Du einzig geborener Sohn*, welcher in der byzantinischen Liturgie heute noch gesungen wird). Die fragmentarische *Oxyrhynchos*-Hymne des 3. Jahrhunderts ist schwer bestimmten Jahreszeiten oder Tageszeiten zuzuordnen, scheint aber eine einfache Anrufung der Dreifaltigkeit zu sein, welche alle Wörter oder Töne, die für das Gotteslob verwendet werden könnten, übersteigt. Die Dichtungen von Ephrem dem Syrer aus dem 4. Jahrhundert sind ein aufwändigeres und erweitertes Corpus dessen, was wir aus dieser Zeit auf griechisch besitzen, aber im Wesentlichen ist es auch nur eine verlängerte metrische Meditation über doktrinäre Themen, welche mit enormer metaphorischer Kreativität entwickelt wurde; sie ist eine Vorahnung auf das Idiom der byzantinischen liturgischen Poesie, wie sie in den kirchenjahreszeitlichen Troparien und Kontakien enthalten ist. Aber was alle diese frühen Texte und Stile gemeinsam haben, ist genau die Beschwörung einer Welt von Bezügen, die mehr oder weniger eng mit der Lehre verbunden sind; sowohl Zuschreibung als auch Beschreibung, Anrufungen an Gott, in Hinblick auf das, was Gott getan hat oder was Gott ist, und damit auch eine Karte der Bilder und Konzepte für das gemeinsame öffentliche Arbeiten, *leitourgia*, der Gemeinde im Gebet. Und deshalb ist die Grenze zwischen liturgischer Hymnodie und Bekenntnisformulierung so fließend in der Frühzeit – nicht nur im christlichen Schrifttum, sondern im vierten Jahrhundert, als es eine klare Überschneidung zwischen liturgischen Formulierungen und den Texten der verschiedenen Glaubensbekenntnisse gab.

Mit anderen Worten, was Kirchenlieder im Gegensatz zu lyrisch religiöser Dichtung unverwechselbar charakterisiert, ist, dass sie von außen nach innen funktionieren. Sie geben einen Rahmen vor, in dem das Leben des Glaubens gelebt wird und laden somit die Betenden dazu ein, sich innerhalb dieser Welt niederzulassen und diese für sich selbst anzueignen. Die Lyrik hingegen arbeitet von innen nach außen: Sie identifiziert einen Blick aus einer bestimmten Perspektive, einem bestimmten Gefühl oder einer Imagination, und bewegt sich, um dies auf einen empfangenen Rahmen zu beziehen. Und natürlich bedeutet das auch, dass eine Lyrik einen solchen Rahmen in gewisser Weise herausfordern kann, indem sie die Positionen des Gläubigen mehr beunruhigt als beruhigt, auch wenn sie schließlich zurück zu den Bedingungen der gemeinsamen Welt zieht: Herberts *The Collar* ist dafür ein dramatisches Beispiel, aber man könnte auch auf religiöse Texte von Donne, darunter die *Holy Sonnets*, als Beispiele für vorsätzliches Rütteln am Rahmen zurückgreifen. Es würde nicht einfach sein, sich eine Gemeinde vorzustellen, die eine Version von *The Collar* geschweige denn *Batter my Heart, three person'd God* singt. Eingeladen zu

sein, als Gemeinde eine sehr spezifische Sichtweise oder ein originelles Set von Bildern sich anzueignen, ist befremdlich.

Das ist nicht ganz dasselbe wie zu sagen, dass die Lyrik 'emotionaler' ist als das Kirchenlied. Hymnodie kann intensiv emotional sein, aber sie wird in den Emotionen bleiben, welche in der Welt, an die das Kirchenlied erinnert, anerkannt sind. Bei vielen, wenn nicht bei den meisten der Lieder, die wir in der 'allgemeinen' Abteilung der Gesangbücher finden, wird wahrscheinlich auf die eine oder andere Art eine emotionale Reaktion das Ziel sein – ein Gefühl der Sehnsucht, eine Überwältigung der Dankbarkeit, eine Anerkennung des Scheiterns oder des Bedürfnisses. Aber genau das ist der Punkt, dass dies die Gefühle sind, die wir sofort erkennen, weil sie in dieser Welt regelmäßig auftreten, im Rahmen einer gemeinsamen Sprache der Frömmigkeit, die durch die Grundzüge der gemeinsam geteilten Lehre angeregt wurde. Auch bei dieser ist jedoch ein Kirchenlied, das sich zu dramatisch in Richtung hoch individualisierter Gefühle bewegt, problematisch: Wann ist es angebracht, dieses Lied zu verwenden? Wie weit werde ich aufgefordert, die Gefühle eines bestimmten Anderen eher als meine eigenen anzunehmen als das emotionale Vokabular einer ganzen Tradition? *Lead, kindly Light* von Newman ist ein Beispiel für eine Komposition, die in diesem Zusammenhang auf einer unbequemen Kante sitzt, indem sie einen großen autobiographischen Bezug aufweist; ein bisschen näher an Donnes *Batter my heart* als zu *Hail, gladdening Light*. Lyrik braucht keine Verlegenheit wegen Intensität und Unregelmäßigkeit des Gefühls zu haben und zieht ihre Kraft aus der unerwarteten emotionalen Umkehr, die sie vielleicht heraufbeschwört oder verursacht. Hymnodie fühlt vernünftigerweise diese Verlegenheit.

Erzählung

Ein anderer Weg dies zu formulieren ist, es mit dem Erzählerischen auszudrücken. Die Lyrik wächst aus dem Erzählerischen einer bestimmten menschlichen Sensibilität, aber als Lyrik muss sie nichts 'erzählen', was sie nicht enthält. Die Kenntnis des biographischen Hintergrundes kann oder kann nicht beim Begreifen dieser inneren Bewegung helfen; in der Tat, je mehr wir davon wissen müssen, desto weniger erfolgreich ist die Lyrik. Eine religiöse Lyrik führt den Leser durch eine Reihe von verbalen Entwicklungen und lädt den Leser ein oder fordert ihn dazu auf, die Brücke zur übrigen Welt des religiösen Diskurses zu schlagen. In diesem Zusammenhang fordert sie den Leser auf, zu reflektieren, ob dieser spezifische Gedankengang oder ein Gefühl für andere Gläubige bzw. auch Ungläubige nachvollziehbar, vorstellbar und zugänglich ist; es ist faszinierend, dass einige religiöse Texte – Herberts *Love III* ist das offensichtlichste Beispiel dafür – es geschafft haben, einen guten Anteil nicht-religiöser Leser

von ihrer emotionalen Integrität und Glaubwürdigkeit zu überzeugen. Die Art, wie wir religiöse Texte lesen ist ein wenig wie die, wie wir Romane lesen: wir laden bewusst in unseren eigenen Erfahrungsbereich den Erfahrungsbereich und die Wahrnehmung von jemand anderem ein und folgen dem Tempo und der Richtung, wo immer sie uns hinführt. Das Werk, das wir lesen, benötigt genug Energie und Integrität, damit wir Schritt halten; dies ist zwar nicht *meine* Erfahrung, aber es ist eine Erfahrung, bei der ich mir vorstellen kann, sie zu durchleben und während ich lese, sie zu meiner eigenen zu machen. Deshalb kann Poesie mit einem starken religiösen Inhalt, wenn sie als Poesie gut genug ist, die Aufmerksamkeit des ungläubigen Leser erhalten; warum Herbert oder Johannes vom Kreuz oder Eliot oder R. S. Thomas einem säkularen Kritiker standhalten können. Was zählt, ist die Kraft des Erzählerischen, welche *dieses besondere* Gedicht enthält. Ein Gedicht wie Herberts *Love III* beginnt damit, den Leser abrupt dazu einzuladen, eine Vermutung zu akzeptieren – die eindeutig dem menschlichen Subjekt präsentierte Realität und Handlungsfähigkeit unendlicher Liebe; angesichts dieses Ausgangspunkts, was wäre eine glaubwürdige emotionale und phantasievolle Entfaltung einer solchen Vermutung? Das Gedicht ‘funktioniert’, weil seine Antwort auf diese Frage eine Logik hat, die mit entsprechend genauer und anspruchsvoller dramatischer Glaubwürdigkeit verfolgt wird.

Aber das ist deutlich anders als das, was beim Lesen und Singen eines Kirchenliedes passiert. Das Kirchenlied erzählt nicht, was der Dichter in diesem speziellen Moment weiß/fühlt, sondern was in der Sprache der Gemeinschaft ausgetauscht und geteilt wird. Dies ist die Geschichte, die das ‘Wir’ erklärt; warum wir als ein menschliches Kollektiv zusammen sind. Worte, die gesagt oder liturgisch gesungen werden, sind in erster Linie nicht da, um eine Brücke zwischen der einen menschlichen Sensibilität und der anderen zu schlagen, sondern dienen als eine Lokalisierung der Person, die spricht, singt, liest oder hört in einer Welt, die sich nicht auf die eine oder andere Person bezieht, sondern einen gemeinsamen Rahmen darstellt, eine Welt, die mehr als nur ein Einzelteil ist; eine Welt, die nicht von einem einzelnen bestimmten Moment oder einer bestimmten Sicht abhängt. Meine Verwendung der Worte der Kirchenlieder (oder jedes anderen liturgischen Textes) ist einer der Wege, auf denen ich meine Erfahrung nicht auf das Erzählerische einer anderen Person hin öffne, sondern auf das, was als Geschichte des Universums, die ich mit anderen teile, von christlichen Gläubigen beansprucht wird. So sind die Kriterien für ein gutes Kirchenlied nicht dieselben wie für ein Gedicht. Es muss in Bezug auf das, was es in dem kurzen Raum der Wörter erreichen kann, nicht funktionieren, wenn es in diesen sehr engen Grenzen eine glaubwürdige Gefühls- oder Gedankenbewegung präsentiert. Für mich ist dies eine Einladung, meine eigene Geschichte

im Zusammenhang mit der größeren Geschichte der liturgischen Texte neu zu erzählen. Meine Teilnahme ist davon abhängig, ob ich mir erlaube, in diese größere Geschichte aufgenommen zu werden, meine Erfahrung von neuem in deren Licht zu lesen, und mir die wichtigsten Bilder und Kategorien von dieser Geschichte wieder anzueignen, um mein Bewusstsein, wer ich bin und wer mein Nächster ist, zu vertiefen.

Kirchenlieder und Liturgie

Kirchenlieder erfüllen also ganz offensichtlich dann ihren Zweck, wenn sie an bestimmten Punkten in der liturgischen Handlung oder des liturgischen Jahres auftreten – oder, mit den traditionellen Hymnen, in der Tagzeitenliturgie. Sie dienen der Zur-Schau-Stellung des großen Ganzen, sei es einer einzelnen Liturgie oder der Verlauf des Kirchenjahres. *On Jordan's bank the Baptist's cry* oder *Wachet auf!* werden in erster Linie als Vorschläge zum Wiederverbinden des Sängers/Zuhörers mit einem spezifischen Augenblick im christlichen Jahr Sinn machen, in dem wir aufgefordert sind, uns in eine Erwartungshaltung zu versetzen. *A toi la gloire* oder *Love's redeeming work* werden im gleichen Sinn als der Höhepunkt einer entwickelten Erzählung des Wirkens, Leidens und Todes Jesu sinnvoll sein. Solche Kompositionen gehen davon aus, dass die Geschichte sich vor- und rückwärts über die eigenen erzählerischen Grenzen erweitert; ihre Bedeutung ist auch mit anderen Elementen in der Erzählung in Verbindung als mit jenen, die sie ausdrücklich vermitteln. Um es noch einmal auf den Punkt zu bringen, sie müssen ihren Zweck nicht innerhalb des Rahmens der eigenen Textdichtung erfüllen; sie müssen ihre moralische und imaginierende Ernsthaftigkeit nicht durch die konzentrierte Verflechtung ihrer eigenen internen Struktur etablieren. Ihre Glaubwürdigkeit ist nicht die einer neuen Perspektive, die von einem anderen bestimmten Ort in der Welt geprägt wird. Sie beruht auf der Gesamtverantwortung der Welt, die sie feiert. Etwas Ähnliches gilt für Kirchenlieder in einer einzelnen liturgischen Handlung. Zusätzlich zu dem, was auch immer sie über den liturgischen Kalender aussagen, haben sie herkömmlicherweise einen Bezug zur liturgischen Handlung, vor allem in der Eucharistie: was als Introitus angemessen scheint, wird sich grundlegend von einem Lied, welches als Offertorium dient, unterscheiden. Die effektive Bedeutung eines einzelnen Liedes hängt von mehr ab als nur vom eigenen Inhalt.

So überrascht es nicht, dass – im Gegensatz zur Lyrik – ein Kirchenlied selten eine sympathische Aufmerksamkeit bei Nicht-Gläubigen hervorruft. Für sich genommen, wird es immer eine weniger befriedigende poetische Einheit sein, unabhängig von seiner poetischen Exzellenz. Und sein Ziel wird es sein, uns mit einem Rhythmus und einem Inhalt, der als 'gegeben', also als eine gemeinsame Basis für die Gemeinde verstanden wird, zu verbinden. In

diesem Sinne ist Hymnodie ‘konservativ’ und wahrscheinlich nicht durch den poetischen Druck zu charakterisieren, der Lyrik herausfordernd und verstörend macht. Ein Text, der die pure Intensität von *Batter my heart*, oder die emotionale Anspannung von *The Collar*, oder die außergewöhnlich kontemplative Tiefe von *Spiritual Canticle* des Johannes vom Kreuz besitzt, würde alles, was für ein Kirchenlied praktisch und angemessen ist, weit übersteigen, denn die spezifischen, in sich geschlossenen Rhythmen dieser Gedichte über Kampf und Hingabe könnten nicht ohne ein gewisses Maß an emotionalen Kunstgriffen oder sogar an Unehrllichkeit, in eine gemeinschaftliche Feier des Gegebenen verwandelt werden. Ein Kirchenlied kann natürlich auch auf andere Weise beunruhigen – zum Beispiel durch eine Sprache, die theologisch oder psychologisch schlecht durchdacht und auch unfähig ist; und dieser problematische Charakter wäre ein Grund dafür, die Formulierungen noch einmal genau zu betrachten. Einer der Bereiche, mit offensichtlichem Spannungspotential – und ich habe nicht die Absicht, Lösungen anzubieten, selbst wenn ich wüsste, wie sie aussehen könnten – ist die erhöhte Sensibilität gegenüber der ausschließlich männlichen Sprache in vielen traditionellen englischen Kirchenliedern: Redakteure mussten ein Gleichgewicht zwischen der unausweichlich konservativen Rolle der Kirchenlieder (sie sollen ja nicht nur aktuelle Ängste reflektieren) und der Tatsache, dass sich die Sprache wirklich ändert, finden (denken Sie an die Wandlung der Bedeutung des englischen Wortes “aweful” in den letzten Jahrhunderten: *Jehowah’s aweful throne* machte im 18. Jahrhundert Sinn, klingt im 21., wo das Wort nur negative Assoziationen besitzt, völlig absurd) – und sobald eine Frage über die möglicherweise störenden Effekte in einigen Gattungen von Sprache auftaucht, kann man sie nicht mehr ignorieren. Aber das ist eine ganz spezielle Art von Problemen, und ich möchte mich hier auf allgemeinere Fragen konzentrieren. Was ich hier zu argumentieren versuche, ist, dass ein Kirchenlied nie Grenzen verschieben sollte; seine Herausforderung ist mit der Herausforderung einer ganzen Welt von Verweisen verbunden. Ich werde nicht dazu eingeladen, mit den ungewöhnlichen spirituellen Erkundungen eines großen und komplexen Geistes, der in einer tiefen religiösen Lyrik zum Ausdruck gebracht wird, zu ringen. Im Kirchenlied werde ich dazu aufgefordert, mit der Schwierigkeit und Fremdheit des Kreuzes Christi, der Rätselhaftigkeit Gottes, des Schöpfers, der Unerwartetheit der göttlichen Vergebung, der Ausgießung des Heiligen Geistes in der Gemeinde zu ringen. Ich werde immer wieder an die Neuheit der Welt, aufgetan durch die Offenbarung, erinnert. Paradoxerweise bringt das, was ich den Konservatismus des Kirchenliedes genannt habe, den Sänger/Zuhörer immer wieder in die neu offenbarte Welt, denn es richtet meine Aufmerksamkeit auf das, was unverwechselbar für den christlichen Glauben ist.

Eine neue Welt

All dies ist eine mühsame Einführung in das Hauptthema dieser Konferenz, aber ich hoffe, im Rest dieses Vortrags zu erläutern, warum eine solche Einführung hilfreich sein kann. In dem, was ich bisher vorgetragen habe, hatte ich nicht die Absicht zu sagen, dass entweder die Kirchenlieddichtung oder die allgemeine Lyrik überlegener oder wichtiger sei; ich habe nur versucht, den Unterschied zu definieren. Spielt es wirklich so eine große Rolle, sich über den Unterschied im Klaren zu sein? Ich denke, die Antwort ist ja, aus zwei Gründen. Der erste hat mit der Natur der Liturgie selbst zu tun. Ganz viele Christen, katholische wie protestantische, wachsen in einem Klima auf, in dem Liturgie nur wenig bekannt ist, in welchem Liturgie quasi mit *Ritual* gleichgesetzt wird, und anstatt persönlich zu sein, öffentlich und formalistisch ist. Die Versuchung, Wege zu suchen, die Liturgie 'persönlich' zu machen, besteht; und ein solcher Weg kann sein, mehr Material, welches den Anschein erweckt, eine direkte emotionale Antwort auf die Gabe Gottes zu sein, einzuführen. Die Musik der Liturgie ist eine offensichtliche Möglichkeit, dies zu tun, und es ist sehr verlockend, die liturgische Handlung als eine Reihe von peinlichen rituellen Abläufen, welche durch Andachtslieder unterbrochen werden, zu rekonstruieren. Einfache Andachtslieder sind oft nicht so anspruchsvoll wie die religiösen Texte, welche ich diskutiert habe, aber sie haben die gleiche Charakteristik, außergewöhnliche Emotionen in den Vordergrund oder in den Mittelpunkt zu bringen. Aber dies bringt Probleme mit sich. Es weist auf einen Mangel an Vertrauen in die Liturgie als solche hin und entfernt eine große Chance für Verbesserung und Ausweitung des Verständnisses davon, wie die Liturgie funktioniert, wie sie sich in ihrem Verlauf bewegt (in der einzelnen Liturgie und im liturgischen Kalender). Wenn Liturgie ein Werkzeug dafür ist, die Gläubigen in eine größere Welt einzuführen, in eine Umgebung, in welcher man zu sehen beginnt, wie die Rede von einer 'neuen Schöpfung' zu verstehen ist, sollten ihre Elemente konsequent in Richtung dieser tieferen und weiteren Bedeutung eines Universums von Bild und Geschichte und Lehre arbeiten, anstatt ständig zu einer Erforschung individueller Antworten zurückzukehren. Hymnik bereichert und stärkt, so habe ich argumentiert, die Neuheit der neuen Welt, und stärkt so auch die Bande, welche ich mit meinem Nächsten habe: Ich weiß, während ich die Liturgie und ihre festlichen Worte und ihre Musik feiere, dass ich wirklich eine Welt teile und dass dies eine Welt ist, in der ich und mein Nächster ständig wachsen, und nicht eine, die ich für mich selbst aus meiner inneren Wahrnehmung rekonstruieren muss oder eine, die ich für meinen eigenen Gebrauch beherrsche und verinnerliche. Gute Liturgie vertieft meine Solidarität mit anderen – natürlich, durch die Bestätigung der Welt der Verweise, mit Christen; aber auch, so denke ich, mit der menschlichen Welt im Allgemeinen. Ich werde aus der Isolation herausge-

zogen und daran erinnert, dass es einen Zusammenhang zwischen all meinen Handlungen und Gedanken gibt, der größer ist, als meine individuelle Phantasie zu erzeugen im Stande ist; und so bin ich in der Lage, alle menschlichen Beziehungen im Rahmen dessen zu sehen, was die neue Welt der Liturgie feiert und somit neue Möglichkeiten in aller und jeder Beziehung, an der ich beteiligt bin, zu sehen. Eine Abschwächung oder Verarmung der Reichweite der neuen Welt hinterlässt bei mir weniger Ressourcen, um mich in der ganzen menschlichen Umwelt zu engagieren.

Dies scheint ein langer Weg zur Entscheidung, was wir am Sonntag singen, zu sein; aber die Entfernung ist nicht so weit. Wenn das, wovon Liturgie spricht, eine wahre Darstellung der Wirklichkeit ist, zu der sie uns führt, wenn Liturgie *ernst* ist, muss sie die Gewohnheiten des Geistes, die uns ständig in einen bloß individuellen Erzählstoff und eine in beschauliche Vorstellung zurückführen, brechen. Was wir singen wird uns sagen, ob wir wirklich denken, dass Liturgie eine alternative Realität ist – eine im österlichen Geheimnis wiederhergestellte Welt. Und dies führt mich zum zweiten Grund besorgt zu sein, die Unterscheidung zwischen Kirchenlied und Lyrik bzw. zwischen Kirchenlied und Andachtslied zu definieren. Das Kirchenlied, so wie ich es zu verstehen vorgeschlagen habe, setzt meine eigene Fantasie und Sensibilität auf den Prüfstand, stellt es vor Gericht. Es gibt 'kanonische' Wege der Aneignung, Erfassung und Reaktion auf die neue Welt, und meine Teilnahme an der Liturgie ist ein Teil meines eigenen Prozesses, mir die Wege anzueignen, auf welchen ich das empfangen, was mir gegeben wird. Auch wenn ich diese kanonischen Antworten nicht einfach reproduzieren oder reproduzieren kann, wenn ich das Gefühl habe, distanziert oder entfremdet oder verständnislos zu sein, manifestieren sich die Worte der liturgischen Handlung in meinem Verständnis dessen, wer ich bin oder werden könnte; Ich werde an einem anderen Ort zurückgelassen, der nur möglicherweise nachgiebiger oder versöhnter, aber zumindest größer ist, als der allein von meinen Gefühlen definierte Ort. Wir haben bereits darüber nachgedacht, warum die liturgische Verwendung einer Andachtslyrik befremdend oder problematisch wäre: ich würde mich mit der Arbeit eines anderen Menschen beschäftigen, einen Sinn in der Sprache des Glaubens zu finden – ein ernstes und wichtiges Element in jeder Geschichte des christlichen Wachstums, aber nicht mit dem richtigen Fokus auf die Liturgie selbst. Sprich: wenn Liturgie durch das, was wir eine 'lyrische' Sensibilität nennen, *dominiert* wird, besteht das Risiko einer verwirrenden emotionalen Verwicklung. Eine gesungene sehr persönliche, 'lyrische' Aussage im Rahmen des gemeinsamen Gottesdienstes lädt nicht nur mich dazu ein, den Kampf und die Spannungen der weiteren Gläubigen zu reflektieren; als *gemeinsame Sprache* schlägt sie vor, dass diese persönliche Stimme die kanonische Antwort auf die Ereignisse

und Gegebenheiten ist, welche den Glauben hervorbringen. Und dies kann, wie wir bereits erwähnt haben, zu einer Art von emotionaler Unehrllichkeit, einer Angleichung eines sehr detaillierten Gefühls führen, so, als ob meine Gefühle denen eines anderen spezifischen Individuums, dessen Stimme ich beim Singen höre, gleichen müssten.

Es wird sehr klar sein, dass die Grenzen hier in einem Graubereich verlaufen. Ein Kirchenlied kann sehr wohl starke Lehrinhalte mit gekennzeichneten, auch extravaganten lyrischen Elementen kombinieren – wie *And can it be?* oder *When I survey the wondrous cross*. Es kann daher in Bezug auf die entsprechende emotionale Reaktion auf den Inhalt in einer Weise ‘direktiv’ sein, die ein wenig über das reine Evozieren der durch die Konvention definierten vereinbarten und erwarteten Antworten hinausgeht. Eine Lyrik kann dementsprechend auch Lehrsätze verkörpern (wie in der ersten und letzten Strophe von *I sing of a maiden*). Auch wenn keine exakt definierten Grenzen existieren, gibt es einige Faustregeln – nicht ohne Bezug zur Bemerkung der heiligen Teresia von Avila über den Unterschied zwischen Erfahrungen, die in uns beginnen und in Gott enden und denen, die mit Gott beginnen und in uns enden. Gefühle können durch die Bilder und Worte des Glaubens in einer Weise, die unaufhaltsam von uns selbst wegführt, hervorgerufen werden; die Größe des Objektes übernimmt die Intensität dessen, was wir fühlen. Und es gibt Gefühle, die durch Meditation über die großen Themen des Glaubens hervorgerufen werden, die eine Faszination dessen, was in mir los ist, erzeugen. Es scheint mir sicher zu sein, von der Annahme auszugehen, dass das Kirchenlied, auch wenn es ganz bewusst auf eine Antwort von persönlicher Intensität (wie in *When I survey* oder *Herzliebster Jesu*) abzielt, das Objekt dieser Antwort hervorheben muss und nicht die Stärke des Gefühls: um die Stärke des Gefühls dazu zu nutzen, die Vision des Objekts zu verbessern und nicht umgekehrt. Welche Rolle die lyrische Sensibilität nun in der Hymnodie auch spielt, sie darf die Grundrichtung der Liturgie in Richtung einer neuen Realität nicht verschleiern.

Fromme Lieder

Lyrisches oder frommes Material, gesprochen oder gesungen, hat natürlich noch immer einen Ort im christlichen Gebrauch. Seriöse und anspruchsvolle Texte stellen einen geeigneten und in der Tat unerlässlichen Test für die christliche Vorstellungskraft dar, wie sie sich entwickelt: es gibt passive und dämpfende Möglichkeiten, um das, was die Liturgie uns gibt, aufzunehmen; und damit Bilder am Leben gehalten werden, müssen sie gedehnt, erneuert und manchmal auch auf Abstand gesetzt werden. Sie müssen neben die Komplexität der menschlichen Emotionen und bestimmter Geschichten gesetzt werden, damit wir ihre Wahrhaftigkeit und Effektivität unter Druck bewerten können. Was

die gute Lyrik für uns tut – von *Love III* zu Eliot, Geoffrey Hill oder Christian Wiman – ist, die gemeinsame Welt der religiösen Sprache zu verfremden und durch das Prisma eines einzigen und vielleicht beunruhigten menschlichen Bewusstseins zu sehen. Dies zu einem festen Bestandteil der christlichen Praxis zu machen, ist ebenso wichtig wie jede andere Weise, christliche Phantasie zu verlängern und zu beleben. Ihr Kontext jedoch ist nicht in erster Linie liturgisch. Ein liturgisches Ereignis kann manchmal durch die Hereinnahme einer poetischen Reflexion bereichert werden, aber man ist verpflichtet, ein Element, das sorgfältige Arbeit brauchen wird, um in die Handlung der Liturgie eingebunden zu werden, einzuführen. Ohne die gebotene Vorsicht kann so etwas entweder eine bloße Illustration für die Aktion (womit sie ihre Integrität verliert) oder eine Unterbrechung werden. Eine, wie ich vermute, der interessantesten Herausforderungen für unsere christliche Praxis ist die Suche nach Kontexten, in denen das herausfordernd Poetische erlebt und mit anderen absorbiert werden kann, aber nicht in einem liturgischen Rahmen. Es sei daran erinnert, dass ziemlich viele Lieder von mehr lyrischem Charakter ursprünglich für andere Zusammenkünfte als für den Sonntagsgottesdienst konzipiert wurden – als Teil der Andacht in der Zelle, für methodistische Klassen und dergleichen. Auf ähnliche Weise – und dies verursachte verständlicher Weise Erheiterung – sind Kirchenlieder, die für traditionelle Gesangbücher wie *For Missions Only* konzipiert wurden, in Zeiten der emotionalen Intensität und Prüfung nützlicher als für den gewöhnliche ‘Diät’ einer Gemeinde.

Damit will ich sagen, dass beide – sowohl das Kirchenlied als auch die Lyrik – wissen müssen, wo sie hingehören; sie sind beide wesentliche Aspekte der christlichen Bildung, aber können schädlich und restriktiv sein, wenn sie sich zu frei im jeweilig anderen Territorium bewegen. Eine lyrische Invasion der Liturgie erzeugt eine Verwischung der erzählerischen Integrität der Liturgie – der Form der sakramentalen Handlung oder des liturgischen Kalenders –, indem sie die gemeinsame liturgische Sprache hin zu einer Betrachtung dessen, wie sich die Liturgie anfühlt, hinzieht. Aber eine Invasion durch Kirchenlieder der persönlicheren oder kleineren Sphäre ist ebenso problematisch: Es kann bedeuten, dass es öffentlichen Formulierungen erlaubt ist, die wirklichen Schwierigkeiten zwischen klassischer Lehre und Metapher und einem bestimmten Leben zu verschleiern; sie kann uns die überraschenden Erkenntnisse, die eine unverwechselbare, auch exzentrische oder poetische Wahrnehmung bietet, rauben. Das heißt, eine schwere Botschaft zu verkaufen, wenn es einen vorherrschenden Verlust von Nerven bezüglich der Liturgie gibt und eine vorherrschende Versuchung, durch lyrische Sensibilität die Probleme der Gleichgültigkeit oder der Entfremdung oder von Missverständnissen bezüglich der Liturgie zu lösen. Aber ich glaube, es ist eine Botschaft, der wir uns stellen müssen, damit wir

nicht das verlieren, was in Hymnodie und Lyrik gleichermaßen das Wichtigste ist – nämlich die Freiheit, uns aus unseren fantasievollen Komfortzonen herauszuholen, ob durch die Herausforderung, das Vokabular einer Tradition noch tiefer zu verinnerlichen, die von den Überzeugungen über die umfassende Art der Veränderungen, die Jesus hervorbringt, getragen wird, oder durch extreme oder ungewöhnliche emotionale und phantasievolle Antworten auf die Tradition, welche durch unerwartete oder starke Muster von Worten verkörpert werden. Einfach gesagt: wir retten den Gottesdienst nicht durch das Hochdrehen der emotionalen Hitze oder durch Übertreibung der bildlichen Originalität der Wörter, ob gesprochen oder gesungen. Dies ist keine Vorschrift für nichts als langweilige Orthodoxie in unseren Kirchenliedern; weit gefehlt. Kirchenlieder brauchen Energie, metaphorische Erfindung und die Kraft der Diktion. Aber sie sind dazu da, um einer dramatische Handlung zu dienen, was ihre Daseinsberechtigung ist, so viel wie bei jedem Chor des Sophokles.

Ich sagte, dass Herbert ein guter Anfang und ein gutes Ende sei. So will ich für einen letzten Gedanken zu Herbert gehen. In *Prayer I* stellt er sich das Gebet vor wie ‘A kind of tune which all things heare and fear’ (eine Art von Melodie, welche alle Dinge hören und fürchten). Hymnodie ist Teil der Anstrengung der Gläubigen und der Gemeinde, diese Melodie hörbar zu machen, diese Melodie, welche die große Erzählung der Schöpfung, Erlösung und der zeitlosen Entschlüsse der ewigen Dreifaltigkeit, entfaltet in der Geschichte, ist. Lyrik versucht dies auch; aber sie tut dies durch die Untersuchung der tatsächlichen Erfahrungen des Hörens und Fürchtens in bestimmten Momenten und spezifischen Lebenssituationen. Und es scheint, dass dies nur funktioniert, wenn beide zusammen arbeiten, damit wir am Ende, wie Herbert es sagen würde, ‘etwas verstehen’ (‘something understood’).

Übersetzung: Severin Praßl

Kirchenlieder, Songs und Gedichte; das Lyrische und das Liturgische

Zusammenfassung

Kirchenlieddichtung in englischer Sprache wurde nicht oft von ernstzunehmenden Dichtern geschrieben, und es scheint, dass Gleiches für andere europäische Sprachen gilt. Dieser Aufsatz untersucht einige der Unterschiede zwischen Kirchenlied und Poesie, Andachtslyrik, und ihre Verwendung in der Kirche. Die Grenzen zwischen diesen literarischen Kategorien sind keineswegs wasserdicht, und es werden keine Werturteile oder absolute Definitionen angeboten. Kirchenlieder arbeiten in einer Art und Weise, in der der Rahmen für den Glauben vorausgesetzt und vom Sänger erneut angeeignet wird, während die Lyrik eine besondere Perspektive oder das

Gefühl aufzeigen kann, und sie bzw. es mit einem empfängenen Rahmen in Beziehung setzt. Das Kirchenlied ist somit am deutlichsten erkennbar, wenn es im Kontext der Liturgie oder im Laufe des Kirchenjahres eingefasst ist. Beide, das Kirchenlied und die Lyrik werden im Rahmen der Liturgie betrachtet, und es folgt eine Diskussion darüber, warum das Kirchenlied am besten als Ausdruck des kollektiven Verständnisses der Liturgie funktioniert, wie es sich auf seinem Weg innerhalb des Tages und liturgischen Jahres bewegt und die Neuartigkeit der neuen Welt bereichert und verstärkt und so die Verbindung mit den Nächsten. Lyrik kann das Gegenteil bewirken, sie kann außergewöhnliche Emotionen in den Vordergrund schieben, und damit auf einen Mangel an Vertrauen in die Liturgie hindeuten. Das Kirchenlied und das Lyrische müssen beide wissen, wohin sie gehören; dass sie beide wesentliche Aspekte christlicher Bildung sind, aber dass sie schädlich und einschränkend sein können, wenn sie sich zu frei im Gebiet des anderen bewegen.

Eine lyrische Invasion der Liturgie erzeugt eine Verwischung der erzählerischen Integrität der Liturgie – die Form der sakramentalen Handlung oder des liturgischen Kalenders – sie zieht die gemeinsame Sprache der Veranstaltung in die Richtung der bloßen Betrachtung dessen, wie sie sich anfühlt. Eine Invasion des Kirchenlieds in einen eher persönlichen oder kleinen Bereich jedoch ist ebenso problematisch und kann bedeuten, dass allgemeinen Formulierungen erlaubt wird, die wirklichen Schwierigkeiten zu verschleiern, die darin bestehen, traditionelle Lehre und Bildsprache auf das Leben der Einzelnen zu beziehen; eine Kirchenliedinvasion hier kann uns der verblüffenden Erkenntnis berauben, die eine unverwechselbare, auch exzentrische, poetische Wahrnehmung bieten kann.

Kirchenlieder in Liturgie und Leben: Aufgaben, Möglichkeiten und Perspektiven

Einführung

Die Reflexion und Beschreibung der Aufgaben, Möglichkeiten und Perspektiven von Kirchenliedern in Liturgie und Leben ist ein Dauerthema, und das sollte auch so bleiben. Selbstverständlich sind Kirchenlieder dazu da, gesungen zu werden, das ist die erste Aufgabe, die sich mit Kirchenliedern verbindet. Und das ist tatsächlich eine Aufgabe, denn so selbstverständlich ist das Singen in Kirchen und Wohnungen nicht mehr. Die Kulturtechnik des Singens verändert sich, jedenfalls in den nordwestlichen Breitengraden. Den Kindern, die von Natur aus eine hohe Stimme haben, gewöhnen wir (in Deutschland) das Singen in der ihnen gemäßen Tonlage systematisch ab: im Elternhaus, in der Schule, in der Kindertagesstätte, mit den CDs, die wir für sie produzieren. Und wir singen zu viele Kinderlieder und zu wenige Erwachsenenlieder mit ihnen. Wenn wir singen, tun wir das in mittleren und tiefen Lagen und mit kaum trainierten leisen Stimmen. Dieses Phänomen kann man nicht nur in Gottesdiensten mit kleiner Teilnehmerzahl, sondern auch in gut besuchten Gottesdiensten erleben, z.B. an hohen Festtagen oder in touristisch attraktiven Kirchen. Im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 22.4.2011 sah ich die folgende etwas kryptische Unterschrift zu der Abbildung eines gregorianischen *Gloria in excelsis Deo*: „Verlust der Stimmkraft: Im Vatikan wird lateinisch gesungen, in Deutschland leise.“¹

Den gegenwärtigen status quo kann man, zumindest in Deutschland, aber auch optimistisch beschreiben. Kirchenlieder in Liturgie und Leben – wenn wir die Textsorte Kirchenlied nicht so eng definieren, lassen sich in unserem alltäglichen Musikkonsum manche Lieder entdecken, die auch in Gottesdiensten, besonders in Kasualgottesdiensten, erklingen. In Deutschland boomt seit Jahren die Gospelbewegung. Lieder aus vielen Sparten der Popularmusik halten

¹ Mit dem Bild wurde ein Aufsatz des Germanisten und früheren Leiters des Gesangbucharchivs an der Universität Mainz, Hermann Kurzke, über die historischen Veränderungen von Kirchenlied und Gesangbuch illustriert.

Einzug in Gesangbücher und Kirchen, daneben neue Lieder aus anderen Stilbereichen und aus der weltweiten Ökumene. In den Gesangbüchern mischen sich die Konfessionen und die Genres, noch immer und immer mehr. Singen ist als Mittel zum Zweck entdeckt worden, es tut gut, hält gesund, fördert soziales Lernen und wird zunehmend beliebter. Ein wachsendes Angebot weltlicher, aber auch kirchlicher Mitsingveranstaltungen wird von immer mehr Menschen wahrgenommen. Auch wenn – oder vielleicht gerade weil – die Kulturtechnik des Singens sich verändert und im Alltag, Schule und Kirche nicht mehr so präsent ist wie noch vor 50 Jahren, gibt es (jedenfalls in Deutschland) ein zunehmendes Bedürfnis nach gemeinsamen Singerlebnissen.

Die Möglichkeiten und Perspektiven der Kirchenlieder in Liturgie und Leben möchte ich im Folgenden anhand von vier Aufgabenfeldern entfalten.

1. Den kirchlichen Bildungsauftrag neu definieren und bewusst wahrnehmen.
2. Die Kulturtechnik Singen pflegen, professionalisieren und an die nächste Generation weitergeben.
3. Das Kirchenliedrepertoire pflegen, erweitern und an die nächste Generation weitergeben.
4. Das Bewusstsein für die theologisch-ekklesiologisch-anthropologischen Grundlagen des Gemeindegesangs in der Gemeinde wachhalten.

Bildungsauftrag der Kirchen

Zum kirchlichen Bildungsauftrag, der sich sowohl an die AmtsträgerInnen, Mitarbeitenden und Gemeinde als auch an „die Welt“ richtet, gehört verstärkt die Wahrnehmung und Förderung der dem Evangelium innewohnenden künstlerischen, und das heißt auch musikalischen Dimension. Die lutherische Theologie des Wortes hat zugleich eine Theologie des Singens hervorgebracht. Eines der reformatorischen Ziele war die mündige Gemeinde, das heißt Menschen, die einen eigenen und unverstellten Zugang zu Gottes Wort und zu Gott selbst haben. Ein Mittel, um dieses Ziel zu erreichen, war der Gemeindegesang, der in den reformatorischen Liturgien einen neuen Stellenwert erhielt. Die liturgisch singende Gemeinde nahm auf diese Weise nicht nur aktiv am Gottesdienst teil, sondern sie knackte auch das bis dahin dem Klerus vorbehaltene Verkündigungsmonopol. An der Seite der klerikalen Predigt steht fortan die liedhafte Verkündigung der nicht ordinierten Gemeinde, und beide, Predigt und Gemeindelied, sind eng miteinander verflochten. Über Kirchenlieder kann gepredigt werden, sie können Gegenstand einer Liedpredigt sein. Predigten können aber

ebenso zur Grundlage für Kirchenlieder werden.² Nicht nur singt die Gemeinde nun exegetisch-verkündigende Texte, sondern ein großer Teil der in Gesangbüchern publizierten und in Gottesdiensten gesungenen Kirchenliedtexte wird auch von theologischen Laien verfasst. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf den Kirchenmusiker und Theologen Christoph Krummacher, der in seinem Aufsatz *Theologie im Kirchenlied – Kirchenlieder als Theologie* auf den laientheologischen Aspekt in der Kirchenlieddichtung aufmerksam macht: „Kirchenlieder sind Theologie und bergen [...] theologischen Sprengstoff. Sie sind [...] nicht selten Lientheologie, [...] eigenverantwortete Theologie“ und „keine institutionell abgesicherten Lehrverlautbarungen“.³

Selber denken, sich in Beziehung zu einem biblischen Text setzen, diese Beziehung wiederum in eigenen Worten, in Liedern, in Instrumentalmusik und in weiteren Kunstformen auszudrücken: Dies gilt es zu fördern. Das Ziel der mündigen, informierten, und das heißt eben auch der singenden Gemeinde ist eine bleibende Aufgabe, eine kirchliche und eine kirchenmusikalische Bildungsaufgabe.

Kulturtechnik Singen

Bei der Vorbereitung dieses Vortrags wurde mir bald klar, dass ich ein aktuelles Gesangbuch aus England brauchte. Eine Verwandte schickte mir *The New English Hymnal* in der Melody Edition von 1986 (19th impression February 2013), außerdem das Gesangbuch *Mission Praise*, wiederum die Music Edition, von 1983. Ich brauchte diese Gesangbücher, weil ich eine Erfahrung überprüfen wollte, die ich auf der IAH-Tagung 1997 in York gemacht hatte. Während eines Gottesdienstes im York Minster ließ sich ein junger Mann neben mir nieder, den ich aus irgendeinem Grund für einen Touristen hielt (ich war selbst Touristin), der ganz bestimmt nicht mitsingen würde (ich aber schon, voller Vorfreude auf die englischen Lieder). Beim ersten Lied erhob sich der junge Mann unverzüglich mit den anwesenden Kirchenbesucherinnen und -besuchern (ich tat es ihnen nach), und er sang mit seinem göttlichen Tenor bis zum zweigestrichenen g (so habe ich es jedenfalls in Erinnerung, vielleicht war es auch nur ein f⁷), jedenfalls bis zu einer sehr hohen Note, die meine staunend aufgerissenen Augen in einem Gemeindegesangbuch (!) entdeckten. Damals war unser deutsches

² Elke AXMACHER hat dies für Passionslieder des 17. Jahrhunderts nachgewiesen, vgl. *Johann Heermanns Passionslied „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ und seine Quellen*, in: *Musik und Kirche* 53/3 (1983), S. 179-184; außerdem: *Johann Arndt und Paul Gerhardt – Studien zur Theologie, Frömmigkeit und geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts*, Tübingen u.a. 2001 (Mainzer Hymnologische Studien 3).

³ Christoph KRUMMACHER, *Denken und Fühlen. Theologie im Kirchenlied – Kirchenlieder als Theologie*. In: *Herder Korrespondenz* 68/5 (2014), S. 263.

*Evangelisches Gesangbuch*⁴ knapp vier Jahre alt, und mir fiel kein Lied ein, in dem ein f⁷ geschweige denn ein g⁷ vorkam, aber ich musste an die nicht wenigen Lieder denken, die in unserem damals neuen Gesangbuch von F nach Es, von G nach F, von D nach C transponiert worden waren.

Ja, wir verlieren an Höhe, jedenfalls wir in Deutschland. Meine Londoner Cousine sagte mir allerdings, in ihrem Gesangbuch seien die hohen Töne ebenfalls weniger geworden. Ich selber bin inzwischen auch kein Sopran mehr. Meine neue Stimmlage Alt gefällt mir – aber was ich in der Höhe verloren habe, ist mir sozusagen kompensatorisch in der Tiefe nicht zugewachsen. Mit meiner Bruststimme kann ich immer noch gut das große B (flat) erreichen, weiter unten produziert meine Stimme dann aber ein unkontrollierbares Geknatter. Diesem Selbstversuch zufolge steht für die weitere schrittweise Transponierung von Liedern in B (B flat) nach unten immerhin noch eine ganze Oktave zur Verfügung; aber ist das eine gute Nachricht?

Die Überprüfung des *New English Hymnal* hinsichtlich seiner Tonhöhen ergab dann folgenden Befund:

- Von 500 Liedern und Gesängen bei nicht ganz so vielen Melodien (ich habe die Mehrfachverwendung von Melodien nicht gezählt) weisen 28,8 % den Spitzenton es⁷, 16,6 % den Spitzenton e⁷ und 2 % den Spitzenton f⁷ auf. Die Töne werden in der Regel nicht nur einmal erreicht, sondern mehrfach angesteuert. Insgesamt bewegen sich also 47,4 % (fast die Hälfte) der Lieder und Gesänge auch in der zweigestrichenen Oktave.
- In der „Liturgical Section“ (Teil VI) habe ich sogar ein einsames fis⁷ gefunden (Nr. 523), in neun weiteren Gesängen zweimal f⁷, fünfmal e⁷, zweimal es⁷. Die sieben g⁷ und vier a⁷ (!) im Liedteil I – V habe ich mich nicht getraut mitzuzählen, weil sie im Descant, also in einer Oberstimme notiert sind. Der Descant ist vielleicht nicht für die normale Gemeinde, sondern für Chorsopranen oder als Touristen verkleidete Startenöre gedacht.
- Überrascht hat mich, dass immerhin noch 29,8 % der Lieder im *Mission Praise* das es⁷ und höhere Töne verzeichnen (41 Lieder bis e⁷, 5 Lieder bis f⁷).
- Gegenüber dem englischen Ergebnis schneidet das aktuelle deutsche *Evangelische Gesangbuch* in seinem Stammteil⁵ ausgesprochen kläglich ab: Maximal 7,2 % (nicht einmal ein Zehntel) der Lieder und Gesänge erreichen

⁴ Das *Evangelische Gesangbuch* (EG) von 1993 ist das aktuelle Gesangbuch der deutschsprachigen evangelischen Gemeinden in Deutschland, Elsass-Lothringen, Österreich und Luxemburg.

⁵ Die Lieder und Gesänge der 14 landeskirchlichen Regionalteile waren nicht Gegenstand der Untersuchung.

die zweigestrichene Oktave. Von 535 Liedern und Gesängen weisen 26 den Spitzenton es⁶, 11 den Spitzenton e⁷⁶ und eines den Spitzenton fis⁷ auf. Ca. 18 % der Melodien des New English Hymnal liegen (nach dieser flüchtigen Untersuchung) um bis zu zwei Töne über dem Tonvorrat des EG. Zwei Töne, das ist viel bei einem Tonumfang von 2 bis 2,5 Oktaven, der allgemein für nicht ausgebildete SängerInnen angenommen wird.

Wie wird es wohl klingen, und was wird es mit uns machen, wenn Nicolais *Wachet-auf*-Lied in der kleinen Oktave angekommen ist? Wenn wir (in Deutschland) den mit dem Verlust der Tonhöhe einhergehenden Verlust eines bestimmten Affektgehaltes nicht billigend in Kauf nehmen wollen, kann das Untersuchungsergebnis aber auch Mut machen: Es gibt also Menschen in unserem engeren kulturellen Umfeld (in England), die hoch singen können und wollen. Interessant wäre die Untersuchung weiterer europäischer Gesangbücher in Bezug auf ihre Tonhöhe.

Zur Pflege der Kulturtechnik des Singens gehören Körperarbeit, Stimmbildung und der Wille, einen bestimmten Umfang der menschlichen Stimme nicht preiszugeben. Es liegt nahe, diese Aufgaben schon in der Arbeit mit Kindern anzugehen. Dass Kinder von Natur aus (noch) hohe Stimmen haben, dürfte hier bekannt sein und spricht sich auch im kinderpädagogischen Bereich langsam herum. Dennoch wird mit Kindern nach wie vor, zumindest in Deutschland, zu tief gesungen, was sich an vielen einschlägigen Kinderliederbüchern, Mitsing-CDs und immer noch zu vielen Kindermusicals leicht zeigen lässt. Das liegt natürlich auch daran, dass wir, bevor wir von der Kulturtechnik des Singens reden, zunächst über die Kultur des Singens im Allgemeinen und im Besonderen nachdenken müssen. Heutzutage ist das alltägliche Singen nicht mehr so selbstverständlich wie zu Zeiten meiner Großeltern. Das lässt sich mit Kindern im Kindergarten und in der Grundschule noch relativ schnell ändern, wenn eine Person da ist, die gerne, unbefangen und, wenn möglich, auch gut singt. Wenn Kirchen und Gemeinden das wirklich wollen, können sie mit Hilfe von einzustellenden oder ehrenamtlich tätigen geeigneten Personen (Erzieher, Kirchenmusikerinnen, Pfarrerrinnen, Gemeindepädagogen, Singpatinnen) mittelfristig eine als ganz normal empfundene Singkultur in den Bereichen der Kinderarbeit

⁶ Zu den Liedern, in denen das e⁷ vorkommt, gehört Philipp Nicolais *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (EG 147), dessen Melodie im EG sechsmal vorhanden ist. Wenn man die fünf Lieder in C-Dur nur einmal zählt, was aufgrund der seltenen Verwendung der Lieder EG 164, 220, 256 und 258 nicht unberechtigt wäre, bleiben in der Statistik nur noch sieben statt elf Melodien mit dem Spitzenton e⁷ übrig. Die sechste Wiederholung der Melodie steht in D und verbessert mit ihrem dreimaligen fis⁷ im Diskant (also im Sopran des 4-stg. Bachsatzes, EG 535) ein wenig die Tonhöhenstatistik des EG.

aufbauen, die sich sehen bzw. hören lassen kann.

Anders sieht es in der Arbeit mit Jugendlichen (im Religions-, Konfirmandenunterricht oder in einer Gruppenstunde) und mit Erwachsenen aus.⁷ Hier ist es sehr wichtig, dass die Singleiterin/Kirchenmusikerin/Pfarrerin etc. die Distanz und Fremdheit, gar die Befangenheit und Scham der Zielgruppe in Bezug auf das (eigene) Singen ernst nimmt und akzeptiert. Singen in einer Gruppe von Jugendlichen oder Erwachsenen ist heutzutage Vertrauenssache. Deshalb muss sich zunächst Vertrauen entwickeln. Dies kann befördert werden, indem die Bezugsperson die generelle Freiwilligkeit des Mitsingens klarstellt (und das auch ernstlich meint), und in den ersten Gruppenstunden auf das Singen und auch auf das eigene Vorsingen verzichtet. Stattdessen kann sie in den ersten Gruppenstunden mit Hilfe von lebensweltlichen Bezügen zwischen einem zu erlernenden Lied und der Rezipientengruppe versuchen, Interesse an bestimmten textlichen Eigenschaften – z.B. Inhalt, Sprache, formalästhetische Gestalt, oder an seinem Entstehungshintergrund zu wecken. Mit der Gruppe wird sie erst singen, wenn diese dazu bereit ist. Sobald dieser Fall eingetreten ist (er wird eintreten!), wird die Singleiterin unmerklich und sparsam beginnen, das Singen ihrer Gruppe zu professionalisieren, also Anforderungen an die Qualität des Gesangs zu stellen. Mit tröstendem Lob („so schlimm war’s doch gar nicht“, oder „das war doch schon ganz schön“) wird sie sich tunlichst zurückhalten, denn das thematisiert implizit die schambesetzte Einstellung zum Singen und verstärkt sie. Stattdessen wird die Singleiterin die Gruppe auf Besonderheiten der Melodie (hohe, tiefe, lange oder schnelle Töne, Pausen etc.) hinweisen und ihnen kleine gesangs- oder atemtechnische Hilfen nennen und vormachen. Die positive Rückmeldung der Singleiterin für die gelungene Umsetzung bestimmter technischer Hilfen wird die Gruppe honorieren, und sie wird auf die Dauer merken, dass Singen eine (dem Sport vergleichbare) Tätigkeit ist, die mit Erfolg trainiert werden kann.

Es ist mir bewusst, dass sich trotz der oben beschriebenen erfolgreich erprobten Methoden eine selbstverständliche Singkultur nicht so einfach reinstallieren lässt, in der Institution Kirche nicht, schon gar nicht in einer multiidentitären Gesellschaft. Aber möglich ist es doch in einigen (und dann immer mehr werdenden?) Gemeinden. Allerdings nur, wenn so ein Projekt zum gemeinsamen Anliegen aller Gemeindemitarbeitenden und zur Chefsache wird! Nicht nur die Singleiterinnen und Kirchenmusiker müssen das wollen, sondern auch die Gemeindeleitung und die PfarrerInnen, und diese müssen das Projekt durch echte Wertschätzung in Form von eigener Beteiligung, Präsenz und Begleitung

⁷ vgl. auch Britta MARTINI, *Musik im Religionsunterricht – Methoden zur Singanleitung*, in: Zeitsprung, 2 (2012), S. 1-3; im Internet verfügbar unter http://www.kirchenmusik-ekbo.de/fileadmin/ekbo/mandant/kirchenmusik-ekbo.de/netblast/Arbeitsmaterialien/Zeitsprung2_2012.pdf, aufgerufen am 22.11.2015.

unterstützen.

Vor allem die Berufsgruppe der KirchenmusikerInnen⁸ muss sich darüber im Klaren sein, dass ein Verlust oder auch nur ein Abnehmen der Singkultur in den Kirchengemeinden gravierende Folgen für ihr Berufsbild und ihr gesamt-kirchliches Ansehen hat. Zeit und Arbeit in das Singen mit Gemeindegruppen jeden Alters (auch außerhalb einer Mitgliedschaft im Chor) und in den Gottesdienst zu investieren ist notwendig, damit die Grundlage kirchenmusikalischer Arbeit – der Gemeindegesang und das Kirchenlied – erhalten bleibt.

Und damit sind wir beim dritten Aufgabenfeld, dem Repertoire an Kirchenliedern.

Pflege und Weitergabe des Kirchenliedrepertoires

„Singet dem Herrn ein neues Lied“ – singen wir mit einem alten Lied aus dem alten Testament.“ So hat die dänische Bischöfin Marianne Christiansen im Jahr 2012 ihren Vortrag vor der Kirchenkonferenz in Liselund (Dänemark) eröffnet, und fährt fort: „Wie könnte das Gegenwärtige als neu erscheinen, wenn das Alte nicht auch anwesend wäre?“⁹

Marianne Christiansen hat recht: Ohne alte Lieder kann es keine neuen Lieder geben. Nicht nur deshalb plädiere ich für ein grundsätzliches Nebeneinander von Kirchenliedern verschiedener Epochen, Frömmigkeitsstile und Genres. Ein evangelischer Gottesdienst in Deutschland, in dem keine nach 1960 entstandenen Lieder gesungen werden, erscheint mir abständig, verdächtig der Rückwärtsgewandtheit und Musealität. Einen Gottesdienst, in dem ausschließlich neuere und neue Lieder vorkommen, würde ich dagegen als nicht so fremd empfinden. Aber eine Gemeinde, in der ältere Lieder weder gesungen werden noch bekannt sind, wäre für mich genauso wenig glaubwürdig wie eine Gemeinde, die keine nach Jochen Klepper (1903–1942) entstandenen Lieder kennt und singt. Mein Glaube (mein Unglaube?) verlangt nach zeitgemäßen Formulierungen und mich davontragenden Melodien, z.B. nach dem Lied *Glückliche Stunde*¹⁰ oder *Vorbei sind die Tränen*¹¹, nach Liedern von Huub Oosterhuis und

⁸ In Deutschland gibt es in etwa 11 % der Kirchengemeinden in der EKD (Evangelische Kirche in Deutschland) hauptberuflich angestellte KirchenmusikerInnen mit Bachelor- oder Masterabschluss (bzw. mit vergleichbaren Examina).

⁹ Unveröffentlichtes Manuskript.

¹⁰ Text (nach Ps 122) aus dem Niederländischen 1979/1994 von Jürgen Henkys ins Deutsche übertragen. Niederländisches Lied und Incipit *Zalige ure! vruchtbaar van verblijden* von D. R. Camphuysen 1624. Die mitreißende Melodie und der 4-stg. Satz sind von Manfred Schlenker. In: *Singt Jubilate. Lieder und Gesänge für die Gemeinde*, im Auftrag der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz hrsg. von Gunter Kennel, München, Berlin 2012, Nr. 98.

¹¹ Text: Lothar Teckemeyer 2004. Musik: Wolfgang Teichmann 2004, *Singt Jubilate* 32 (s. Fußnote 10).

nach Liedtexten mit unkonventionellen Gottesbildern in inklusiver Sprache.

Aber wie soll ich ohne den klaren, von keinerlei Zweifel, Fragen oder Erklärungen irritierten mittelalterlichen Gesang *Christ ist erstanden*¹² leben, glauben und sterben? Möchte ich – auch wenn ich die lutherische Christologie und die orthodoxe Passionstheologie für stark auslegungsbedürftig halte – wirklich auf *O Haupt voll Blut und Wunden*¹³ verzichten, auf *O Mensch, bewein dein Sünde groß*¹⁴, auf Luthers sperrige Katechismus- und Festlieder, auf Friedrich Spee, auf Philipp Nicolais Wächter- und auf sein Morgensternlied, auf Gerhard Tersteegen und auf viele andere? Will ich mich von den in unser *Evangelisches Gesangbuch* erstmalig aufgenommenen Liedern aus der Ökumene schon wieder trennen, von – ich liebe sie! – *Die Kirche steht gegründet*¹⁵ (*The Church's one foundation*; Melodie: AURELIA), *Abide with me*¹⁶ und *The day thou gavest, Lord, is ended*¹⁷, um wirklich nur ganz wenige Lieder aus diesem Bereich zu nennen? Die Antwort lautet: Nein, das will ich nicht. Im Gegenteil möchte ich meine Begeisterung für diese alten und noch nicht ganz so alten, aber mir erst seit 25 Jahren bekannten Lieder besonders an die junge Generation weitergeben und bin dankbar dafür, dass ich mit diesem Impetus nicht allein bin.

Einen Verbündeten glaube ich in dem Autor des letzten Artikels der Studie *Singen im Gottesdienst* gefunden zu haben. Die empirische Untersuchung des gottesdienstlichen Gesangs in evangelischen Gemeinden, die von Anfang Dezember 2008 bis Mitte Februar 2009 stattfand, hat sich laut der 2011 veröffentlichten Ergebnisse und Deutungen¹⁸ auf die Erforschung der Musikpräferenzen der Gemeindeglieder, die Untersuchung der von ihnen bevorzugten Musikgenres, die Bedeutung und Anlässe des eigenen Singens, ihr Mitsingverhalten im Gottesdienst, die von einem christlichen Lied erwarteten Dimensionen (Musik/Klang, Text, Hoffnung und Zuversicht, empfundene Gefühle, Bekenntnis des Glaubens) und die Bewertung der Liedbegleitungen im Gottesdienst (durch wahlweise Orgel, Klavier/Keyboard, Posaunenchor, Gitarre, Band, Percussion,

¹² Text: Lothar Teckemeyer 2004. Musik: Wolfgang Feuchmann 2004, *Singt Jubilate* 32 (s. Fußnote 10).

¹³ Text: Paul Gerhardt 1656; Melodie: Hans Leo Hassler 1601, EG 85.

¹⁴ Text: Sebald Heyden um 1530; Melodie: Matthäus Greiter 1525, EG 76.

¹⁵ Text deutsch: Anna Thekla von Weling 1898; Melodie: Samuel Wesley 1864, EG 264.

¹⁶ Text deutsch: *Bleib bei mir, Herr* (Theodor Werner 1952); Melodie: William Henry Monk 1861, EG 488.

¹⁷ Text deutsch: *Der Tag, mein Gott, ist nun vergangen* (Gerhard Valentin 1964); Melodie: Clement Cotterill/Scholefield 1874, EG 266.

¹⁸ *Singen im Gottesdienst. Ergebnisse und Deutungen einer empirischen Untersuchung in evangelischen Gemeinden*. Im Auftrag der Liturgischen Konferenz herausgegeben von Klaus DANZEGLOCKE, Andreas HEYE, Stephan A. REINKE und Harald SCHROETER-WITTKE, Gütersloh 2011.

ohne Begleitung, Playback) konzentriert.

Die Ergebnisse dieser Studie fasst sehr schön der Komponist, Autor und Interaktionskünstler Bernhard König zusammen, den die Herausgeber für einen Beitrag zum Schlusskapitel „Perspektiven“ gewinnen konnten:

Wie die Orgelpfeifen reihen sie sich aneinander [gemeint ist die Grafik zur altersspezifischen Darstellung der jeweils beliebtesten Gesänge, Choräle, fremdsprachigen Lieder, Neuen Geistlichen Lieder]: Unterschiedlich gefärbte Balken, deren Höhe von links nach rechts teils zu-, teils abnimmt. Die Balken stehen für die bevorzugten Liedarten von Gottesdienstbesuchern unterschiedlichen Lebensalters. Ganz rechts, bei den über 80-Jährigen, ein hoher schwarzer Balken: Hier ist der Beliebtheitsgrad des traditionellen Chorals am größten. Je jünger die Befragten, desto beliebter werden neuere, fremdsprachige Gemeindelieder; bei den jüngsten Teilnehmern der Umfrage ist der „Choral-Balken“ nur noch halb so groß wie bei den ältesten. Es bedarf keiner großen Phantasie, um sich auszumalen, dass sich das Bild der Musik- und Liedpräferenzen in 20, 30 Jahren drastisch verändert haben wird: Der Musikgeschmack der jetzt unter 50-Jährigen wird das gesamte Bild prägen. Jene ausgewachsenen Balken hingegen, die eine besondere Choral-Vorliebe der Älteren symbolisieren, werden aus dem rechten Bildrand hinaus ins Jenseits gewandert sein: Wenigstens die himmlische Liturgie bleibt noch für geraume Zeit klassisch.¹⁹

Bernhard König kennt die Frage „Traditionspflege oder stilistische Neuausrichtung“ (S. 143), die sich im Anschluss an solche Untersuchungsergebnisse stellt, von seiner konzertpädagogischen Arbeit an Opern- und Konzerthäusern. Sein Einwand „Demographie allein erklärt nicht alles. Manche Entwicklung ist auch hausgemacht – im Konzertsaal ebenso wie in der Kirche“ (S. 145) ist vor dem Hintergrund der boomenden Konzertpädagogik und der „handlungsorientierten Musikvermittlung“ (S. 147) als Ermutigung zum Widerstand gegen einen vermeintlichen Trend zu verstehen. König sieht in der „beharrlichen lokalen Basisarbeit“ (S. 145), die in Kirchengemeinden möglich ist, Erfolgchancen für eine fachlich angeleitete kreative Begegnung von Teenagern mit Musik, die ihren Hörgewohnheiten gerade nicht entspricht.

Hier müssen Kirchengemeinden und ihre Leitungen zusammen mit den KirchenmusikerInnen ansetzen und weiterarbeiten, wenn ihnen an einem traditionellen und sich kontinuierlich erneuernden Kirchenliedrepertoire gelegen ist. Techniken professioneller Musikvermittlung müssen und können auch im kirchlichen Bereich gefördert werden.

Zu den hausgemachten Problemen in der Kirchengemeinde gehört auch die Vernachlässigung des Phänomens der sogenannten Offenohrigkeit bei klei-

¹⁹ Bernhard KÖNIG, *Ausflüge ins ‚hör Reich‘. Gemeindegesang und Konzertpädagogik*, in: *Singen im Gottesdienst* (s. Fußnote 18), S. 144-159. Königs Aufsatz ist auch im Internet verfügbar unter http://www.schraege-musik.de/uploads/files/gemeindegesang_und_konzertpaedagogik.pdf, aufgerufen am 22.11.2015.

nen Kindern. Mit diesem Begriff (engl. open earedness) wird eine bei kleinen Kindern bis zum Alter von ca. 9 Jahren nachgewiesene Offenheit für alle Musikrichtungen bezeichnet. Diese Phase der Offenheit könnte und sollte für die Bekanntmachung mit alten und neuen Erwachsenenliedern genutzt werden. Immer noch wird irrtümlich angenommen, dass mit Kindern nur angeblich altersgerechte Lieder gesungen werden können. Richtig ist: Kinder sollten die Möglichkeit bekommen, Lieder zu lernen, die sie ein Leben lang begleiten und auch Unterbrechungen überstehen; wir sollten ihnen Lieder anbieten, die mitwachsen und in die die Kinder hineinwachsen können.

Diese Idee scheint auch hinter dem in Dänemark verbreiteten Projekt des sogenannten Babypsalmensingens zu stecken. Schwangere und Eltern mit ihren Neugeborenen treffen sich über einen Turnus von zwei, drei Monaten einmal wöchentlich in der Kirche, im Kirchenraum. Angeleitet durch ausgebildete Vorsängerinnen und von der Orgel begleitet singen die Eltern ein immer gleichbleibendes Programm von alten und neuen Kirchenliedern. Die Babys, noch im Bauch oder schon auf dem Arm, hören die Stimme ihrer Eltern, nehmen die Akustik des Kirchenraums wahr, sie hören die Orgel – zum festen Programm gehört auch ein Orgelstück –, und sie spüren die Musik körperlich, wenn ihre Eltern sich rhythmisch, gar tanzend beim Singen und Hören bewegen. Die Eltern (oder andere Bezugspersonen, die mit den Neugeborenen zum Babypsalmsingen kommen) erlernen während dieser Wochen die Texte und Melodien der Lieder und singen sie ihren Kindern auch zuhause vor. Die Erfahrung zeigt, so wurde mir berichtet, dass die an das Singen gewöhnten Säuglinge bei ihrer Taufe in eben diesem Kirchenraum viel ruhiger sind: Sie kennen den Klang der Singstimmen und der Orgel im Kirchenraum ja bereits; das alles ist ihnen vertraut und tut ihnen gut. Wenn aus den Babys dann kleine Kinder werden, suchen sie im Gottesdienst häufig die Nähe der Orgel. Der Gemeindegesang und der Orgelklang gehören zu ihren frühesten und bleibenden Erfahrungen.²⁰

Schließlich ist eine zielgerichtete musikalische Gottesdienstplanung für die Pflege und Erweiterung des Kirchenliedrepertoires hilfreich: Die durchdachte Liedauswahl, die auch mit Wiederholungen arbeitet; die Mitwirkung eines Chores oder einer kleinen Vorsängergruppe; die geschickte und dezente Vermittlung neuer Lieder und Gesänge im Gottesdienst, die ohne „Einüben“ auskommt und den liturgischen Spannungsbogen nicht unterbricht. Auch eine musikalische Gottesdienstvorbereitung mit einer sich regelmäßig treffenden Gemeindeguppe, z.B. mit einem Gesprächskreis, ist möglich: Hier kann die Kantorin als Gastreferentin neue Lieder vorstellen und der Gruppe musikalische und,

²⁰ Diesen Bericht habe ich meiner Glosse *Nachgedacht* in: Forum Kirchenmusik 2 (2013) entnommen.

wenn möglich, auch inhaltliche und ästhetische Zugänge zu einem oder mehreren Liedern eröffnen. Indem regelmäßig auch neue Lieder vorgestellt und dem Liedrepertoire hinzugefügt werden, lässt sich eine weitere hausgemachte Entwicklung, die Abwärtsspirale bei der Repertoirebildung und -erweiterung, vermeiden: „Gesungen wird, was bekannt ist, bekannt ist, was gesungen wird“.²¹

Theologische, ekklesiologische und anthropologische Grundlagen des Gemeindegesangs

Das Wissen um die kulturelle Bedeutung und die ekklesiologischen Möglichkeiten von Gemeindegesang und Kirchenliedern gehört unbedingt zum kirchlichen Bildungskanon:

Kirchenlieddichtung hat Sprachentwicklung befördert, Kirchenliedtexte und -melodien haben weltkulturelle Bedeutung erlangt. Mit den ekklesiologischen Möglichkeiten meine ich nicht nur den Gemeindeaufbau, der in der Tat auch mit der Förderung des gemeindlichen Singens vorangebracht werden kann. Sondern ich denke an die unter Punkt 1 beschriebene im bewussten Singen mündig und Kirche werdende Gemeinde.²²

Von dieser ekklesiologischen Dimension sind auch die Menschen, die nicht (mit-)singen wollen oder können, nicht ausgeschlossen. Singen kann ja – wie es zuweilen noch bei Beerdigungsgottesdiensten vorkommt – auch stellvertretend für andere übernommen, vielleicht auch delegiert werden. Dafür kann es Gründe geben. Niemand darf das gottesdienstliche Singen als Nötigung zum Mitmachen erleben, und niemand soll sich ausgegrenzt fühlen, wenn er oder sie nicht mitsingt. Dies kann im Gottesdienst durch explizite freundliche und klare Ansagen, aber auch durch achtsames und respektvolles Verhalten zum Ausdruck gebracht werden. Manche Menschen sind dankbar, wenn für sie mit-gesungen wird. Es kann sehr berührend sein, still in einer Wolke von Klang und Text zu sitzen.

²¹ Andreas MARTI, *Lieder wählen. Angewandte Hymnologie im Dienst der Liturgie*, in: Andreas Marti, David Plüss (Hg.), *Wie klingt reformiert? Arbeiten zu Liturgie und Musik*, Zürich 2014, S. 243f.

²² Für die reformierte Tradition formuliert Andreas Marti das so: „In der reformierten Kirche begann der Aufbau gottesdienstlicher Musik beim Gemeindegesang. [...] Dass ihm die sachliche Priorität vor anderen Musikformen zukommt, ist die fast durchgängige Meinung reformierter Gottesdiensttheorie [...] In dieser Priorität [konzentrieren sich] wichtige Grundsätze für den Gottesdienst. Vor allem wird auf diese Weise deutlich, dass die ganze Gemeinde Trägerin der gottesdienstlichen Feier ist; sie ist nicht ein Publikum, das eine Darbietung entgegennimmt, ebenso wenig Objekt einer Missionsveranstaltung oder eine Gruppe von Lernwilligen in einem Bildungsangebot.“ Andreas MARTI, *Musik im Gottesdienst*, S. 31, in: *Wie klingt reformiert?* s. Fußnote 21.

Ich weiß, dass dies nicht die ersten Gedanken sind, die einem singenden Gottesdienstbesucher in den Kopf kommen; auch Pfarrerinnen und Pfarrer oder Kirchenmusiker und Kirchenmusikerinnen wählen die Gemeindelieder nicht unbedingt nach dem Gesichtspunkt von Emanzipation und Laienpredigtamt aus. Schon gar nicht stehen die Kriterien des kulturellen Wertes und einer theologischen Begründung kirchlichen Singens im Vordergrund – diese Fragen habe ich auch in der empirischen Studie zum Singen im Gottesdienst nicht gefunden. Ja, Singen tut gut, kann unsere Stimmung heben und Spaß machen, es kann Gemeinschaft fördern und Beheimatung schaffen. Das aber rechtfertigt nicht die „religionspädagogische Funktionalisierung der Kunst – insonderheit der Musik“²³, auch der Gemeindelieder, zur Erzielung bestimmter Wirkungen, wie Emotionen oder Atmosphäre.

Wir sollten nicht nur das Singen sondern auch die Reflexion unseres Singens und der Kirchenlieder pflegen. Wir, das heißt: Wir, die wir mit Kirchenliedern zu tun haben, wir Gemeindeglieder, wir Kirchenmusikerinnen, Organisten, Chorleiterinnen, Pfarrerinnen, Gemeindepädagogen, Kinder- und Jugendmitarbeiter. In unseren Gemeinden sollten wir gemeinsam über Kirchenlieder, über ihren Ort in der Liturgie, über ihre ästhetische Gestalt, über das, was sie sagen und wie sie es sagen, nachdenken. In vielen Gemeinden gibt es Bibelstunden, Glaubenskurse – warum nicht auch Kirchenliedseminare?

Kirchenlieder eignen sich hervorragend, um über den eigenen Glauben nachzudenken: Glaube ich eigentlich, was ich da gerade singe? Warum möchte ich auf das Lied trotzdem nicht verzichten? Antwort meines 90-jährigen Vaters, pensionierter evangelischer Pfarrer mit reformiertem Hintergrund und kritisch denkender Theologe (täglich kritischer), als wir über die Passionstheologie der Liederdichter des 17. Jahrhunderts sprechen: „Man glaubt ihnen, dass sie das geglaubt haben.“ Die Glaubwürdigkeit eines Liedes besteht tatsächlich nicht zwangsläufig darin, dass es inhaltlich völlig mit den Ansichten und Erfahrungen seiner RezipientInnen übereinstimmt. Eine solche Übereinstimmung ist übrigens auch bei neuen Liedern nicht automatisch gegeben, dazu sind heutige Glaubenswege, Frömmigkeitsstile und Lebenswelten viel zu unterschiedlich. Glaubwürdig kann ein Lied dann sein, wenn es eine innere Kohärenz und Stimmigkeit besitzt. Einzelne Worte oder Aussagen, die mich treffen, meinen Widerspruch oder meine Zustimmung hervorrufen, können ausreichen, um mein Interesse zu wecken und mich an einzelnen Gedanken abzarbeiten.

An den Passionsliedern in unseren Gesangbüchern wird besonders deut-

²³ Christoph KRUMMACHER, „*Alles mit, nichts aus Religion*“ – F.D. Schleiermacher und die gegenwärtige Theoriediskussion zur Kirchenmusik, in: Ders., *Kirchenmusik in Theorie und Praxis*. Ausgewählte Texte aus der Hochschularbeit und der kirchenmusikalischen Lehrtätigkeit, Hildesheim, 2014, S. 287.

lich, wie sich der Glaube an Gott verändern kann. Manchen Christen – auch Theologinnen und Theologen – fällt es heutzutage schwer, den Glauben an die Erlösung von Sünde und Schuld mit Jesu Tod zusammenzudenken, so wie es in den alten Liedern (und durchaus auch in manchen neuen) Liedern geschieht. Nicht nur kirchenferne Menschen, auch Gemeindeglieder fragen heute nach den Ursachen und Begründungen einer Kreuzes- und Opfertheologie.

Gesangbücher spiegeln Frömmigkeitsgeschichte(n) und Auslegungstraditionen, wie das die Bibel auch tut. Die Lieder aus den verschiedenen Epochen in unseren Gesangbüchern zeigen, was Menschen glauben und glaubten. Wenn wir auch manches nicht mehr glauben können, wie das unsere Vorfahren getan haben, so sollten wir die alten und die neuen Lieder doch miteinander ins Gespräch bringen, besser: dem Gespräch zwischen ihnen Aufmerksamkeit schenken. Denn sie reden ja schon miteinander. Neue Lieder beziehen sich auf die alten, wiederholen manches, formulieren anderes neu, bringen neue Gedanken ins Spiel. Und die alten Lieder können plötzlich zu neuen Liedern werden, wenn sie in einem neuen Kontext, in einem bestimmten Raum, von einer Kindergruppe zu Gehör gebracht werden.

Ich schließe mit einem Lied des niederländischen Pfarrers und Lyrikers Sytze de Vries, das von Jürgen Henkys 2010 ins Deutsche übertragen wurde (*Singt Jubilate*, Nr. 147). Man singt es nach der Melodie LLANGLOFFAN aus Wales (Nr. 158 in *The New English Hymnal*).

Solang wir Atem holen, erweckt uns Gottes Ruf,
ins Lied zu übertragen, wozu er uns erschuf:
Einander zugewiesen als Farben eines Klangs
sind wir im Chor des Lebens die Stimme tiefen Danks.

Auch wenn die eigne Stimme mir ihren Dienst versagt,
das Lied auf andren Lippen trägt, bis der Morgen tagt.
Von Atemnot befallen, im Kummer stumm gemacht –
das Hoffungslied mit allen hat mich ans Licht gebracht.

Das Dunkel muss erleichen vor Psalmen in der Nacht.
Selbst Mauern können fallen: Singt denn aus aller Macht!
Gott, lass es nie uns fehlen an Weisen und Gesang,
die unsern Gang beseelen das liebe Leben lang.

Das Lied hebt seine Flügel und schwebt im Hoffnungswind.
Es übersteigt die Ängste um Leben, das verrinnt.
Es blickt hinaus ins Weite, es atmet deinen Geist.
Schon tönt in unserm Singen von fern das Hochzeitsfest.

Kirchenlieder in Liturgie und Leben: Aufgaben, Möglichkeiten und Perspektiven

Zusammenfassung

Die Aufgaben, Möglichkeiten und Perspektiven des Kirchenliedes in Liturgie und Leben werden entlang von vier Themenbereichen entfaltet: kirchlicher Bildungsauftrag, Kulturtechnik Singen, Kirchenliedrepertoire, theologisch-ekklesiologisch-anthropologische Grundlagen des Gemeindegesangs. Zum kirchlichen Bildungsauftrag gehört die Vermittlung der dem Evangelium innewohnenden künstlerischen und musikalischen Dimension. Ein Mittel, um das reformatorische Ziel einer mündigen Gemeinde zu erreichen, war und ist die verbindliche liturgische Einbindung des Gemeindegesangs. Die mündige, informierte, und das heißt eben auch die singende Gemeinde ist ein bleibendes kirchliches und kirchenmusikalisches Bildungsziel. Zur Pflege der Kulturtechnik des Singens gehören Körperarbeit, Stimmbildung und der Wille, einen bestimmten Umfang der menschlichen Stimme nicht preiszugeben. Es liegt nahe, diese Aufgaben schon in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen anzugehen. Für das Kirchenliedrepertoire gilt: Ohne alte Lieder kann es keine neuen Lieder geben. Kinder sind alten Liedern gegenüber offen, und alte Menschen singen gern auch neue Lieder. Diese Chancen zur Bildung eines Repertoires für ein ganzes Leben sollten wir nutzen. Kirchenlieder konfrontieren uns mit der Theologie anderer Menschen und Zeiten, sie laden zur Identifikation, Auseinandersetzung und Widerspruch ein.

Hymns in Liturgy and Life: Tasks, Opportunities, and Prospects

Introduction

Reflection on and description of the tasks, opportunities, and prospects of congregational hymns in liturgy and life is a topic which won't go away – and that should remain the case. Obviously congregational hymns exist to be sung, that is the first task that is tied to hymns. And this is in fact a task, for singing in church and home cannot be taken for granted anymore. Cultural technique in singing is changing, certainly at least in northwestern latitudes. We (in Germany) systematically form children, who by nature have a high voice, not to sing in the register that befits them – in the home, in school, in nursery schools, with the CDs we produce for them. And we sing too many children's songs with children and not enough adult songs. When we sing, we do it in middle and low ranges and with weak, scarcely trained voices. One can experience this phenomenon not only in worship services with few participants, but also in well-attended services – e.g. on high feast days or in churches that draw tourists. In the Feuilleton [feature section] of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* of April 22, 2011, I saw the following rather cryptic caption below a reproduction of a Gregorian chant *Gloria in excelsis Deo*: “Loss of Vocal Power: In the Vatican They Sing Latin, in Germany Weakly.”¹ But one can also describe the present status quo, at least in Germany, optimistically. Hymns in liturgy and life: if we do not define the textual category “hymn” so narrowly, we can discover many songs in our day-to-day consumer life that can also be heard in worship services, especially in services for special occasions. The Gospel movement has boomed for years in Germany. Songs from many genres of popular music have made their way into hymnals and churches, along with new songs from other style categories and from worldwide ecumenical impulses. Church traditions and genres have always intermixed in hymnals, now more than ever. Singing has been disco-

¹ With the picture, a saying on the historical changes in the hymn and hymnody was illustrated. The saying is from the scholar of German culture and language and former leader of the hymnal archives of the University of Mainz, Hermann Kurzke.

vered as a means to an end, it is good for one, it keeps one healthy, it promotes social learning, and it is becoming increasingly well-liked. A growing number of secular but also church sing-along events is being noticed by ever more people. And even if cultural formation in singing is changing and is no longer so much a part of daily life, school, and church as it was 50 years ago – or perhaps precisely because of this – there is an increasing need (at least in Germany) for experiences of singing in common.

In what follows, I wish to unpack the opportunities and prospects of hymn in liturgy and life with respect to four category of tasks.

1. Redefine and be aware of the church's mission of formation and education.
2. Cultivate and professionalize the cultural technique of singing and pass it on to the next generation.
3. Cultivate and expand the repertoire of congregational hymns and pass it on to the next generation.
4. Keep alive an awareness of the theological-ecclesiological-anthropological foundations of communal singing.

The Church's Mission of Formation and Education

The church's mission of formation and education concerns leadership, employees, congregations, and also "the world", and increasingly there must be awareness and encouragement of the artistic dimension, and that also means the musical dimension, which is an intrinsic element of the Gospel. The Lutheran theology of the Word brought forth with it a theology of singing. One of the goals of the Reformation was empowered adult congregations, which means that people have their own unimpeded access to the Word of God and to God himself. One means of reaching this goal was congregational singing, and this took on a new significance in the reformers' liturgies. In this way, the liturgically singing congregation not only participated actively in the liturgy, it also broke into the monopoly on proclamation that was reserved to the clergy until then. Now the hymnic proclamation of the non-ordained congregation stood alongside clerical preaching, and both, preaching and congregational hymn, were tightly interwoven with each other. One can preach on congregational hymns, they can be the subject of a hymn-sermon. And sermons for their part can be the foundation for congregational hymns.² Not only does the congregation now

² Elke AXMACHER has shown this for Passion hymns of the 17th century; cf. Johann Heermanns Passionslied "*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*" und seine Quellen [Johann Heermann's Passion hymn "Dearest Jesus, what Law hast Thou broken" and its sources], in: *Musik und Kirche* 53/3 (1983), pp. 179-184; further: *Johann Arndt und Paul Gerhardt – Studien zur*

sing exegetically proclamatory texts, but a large part of the hymns published in hymnals and sung in worship are also written by theologically competent laity. In this connection I refer to the theologian and church musician Christoph Krummacher, who points out the aspect of lay theology in hymn text writing in his article *Theology in Hymns – Hymns as Theology*: “Congregational hymns are theology and contain latent [...] theological dynamite. They are [...] quite often lay theology, [...] autonomous theology,” and “not an institutionally sanctioned doctrinal pronouncement.”³

To think for oneself, to engage a biblical text personally, to express this personal engagement in one’s own words, in hymns, in instrumental music and further art forms: all this should be promoted. The ideal of the mature, informed, and therefore singing congregation is an enduring task, an ecclesial and musical task of education and formation.

Cultural technique of singing

In the preparation of this lecture it quickly became clear to me that I needed a current hymnal from England. A relative sent me *The New English Hymnal* in the melody edition of 1986 (19th impression February 2013), along with the *Mission Praise* hymnal in the music edition of 1983. I needed these hymnals because I wanted to double-check an experience which I had had at the 1997 IAH conference in York. During a worship service in York Minster, a young man sat next to me whom I for whatever reason took to be a tourist (I was a tourist myself) and who, I was certain, would not sing along (as I would, looking forward to the English hymns). At the first hymn the man stood up with the other church attendees without hesitation (I did the same as he), and he sang with his heavenly tenor voice all the way up to high G (at least that is my memory, but perhaps it was only a high F), in any case to a very high note, which my wide open, astonished eyes discovered in a congregational (!) hymnal. At that time our German *Evangelisches Gesangbuch*⁴ was barely four years old, and I didn’t recall any hymn that went up to F, to say nothing of G, but I had to think of the many hymns in our then-new hymnal that were transposed from F to E flat, from G to F, and from D to C.

Theologie, Frömmigkeit und geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts [Johann Arndt and Paul Gerhardt – Studies on Theology, Piety, and Religious Poetry of the 17th Century], Tübingen etc., 2001, (Mainzer Hymnologische Studien 3).

³ Christoph KRUMMACHER, *Denken und Fühlen. Theologie im Kirchenlied – Kirchenlieder als Theologie* [Thinking and feeling. Theology in the Hymn – The Hymn as Theology] in: Herder Korrespondenz 68/5 (2014), p. 263.

⁴ The *Evangelisches Gesangbuch* (EG) is the current hymnal of the German-speaking Protestant congregations in Germany, Alsace-Lorraine, Austria and Luxembourg.

Indeed, we're losing highness, at least in Germany. My cousin in London said to me, however, that in her hymnal the high pitches have also become fewer. Meanwhile, I'm no longer a soprano. My new range as alto suits me – but what I lost on the top end I have not gained on the low end as compensation, so to speak. With my chest voice I can still reach the low B flat from the second octave, but down lower my voice produces an uncontrollable rattle. As a consequence of this self-experiment, we still have available to us an entire octave for further stepwise transposition downward – but is that good news?

My examination of *The New English Hymnal* regarding melodic range produced the following results:

- Of 500 hymns and songs with not quite as many melodies (I did not count the multiple appearances of tunes), 28.8% have a highest pitch of E flat, 16.6% have a highest pitch of E, and 2% have a highest pitch of F. As a rule, these pitches are not just reached once but sounded multiple times. Thus, 47.4% (almost half) of the hymns and songs in all move in the range of E flat and higher.
- In the “Liturgical Section” (Part VI) I even found one F# (no. 523), in nine pieces two F's, five E's, and two E flats. I did not permit myself to count the seven G's and four A's (!) in the hymn sections I – V because they are notated in descant – i.e., in a higher voice. The descant is perhaps not for the regular community but for the choir sopranos, or for the star tenors disguised as tourists.
- Still, it surprised me that 29.8% of the hymns in *Mission Praise* have pitches of E flat and higher (51 hymns up to E, 5 additional ones up to F).
- In comparison to the English tally, the current German *Evangelisches Gesangbuch* in its core section comes out decidedly impoverished:⁵ Only 7.2% of the hymns and songs (not even a tenth) reach the upper octave. Of 535 hymns and songs, 26 have the highest pitch of E flat, 11 have the highest pitch of E,⁶ and one has the highest pitch of F#. According to this quick investigation, approximately 18% of the melodies of *The New English Hymnal* lie up to two pitches higher than the tonal inventory of the EG. Two pitches

⁵ The hymns and songs of the regional appendixes of 14 ecclesiastical districts were not included in the investigation.

⁶ Among the hymns in which high E appears is Nicolai's *Wachet auf, ruft uns die Stimme* [*Wake, awake, for night is flying*, Winkworth] (EG 147), of which the melody is present six times in EG. If one tallies the five hymns in C major only once, which would not be unjustified given the infrequent use of the hymns EG 164, 220, 256 und 258, then the statistics would only show 7 rather than 11 melodies with the high pitch E. The sixth repetition of the melody is in D, which has high F# three times in the melody line (i.e. the soprano of the four-part setting, EG 535), which improves the high-pitch statistics of EG a bit.

– that is a lot, considering a pitch range of 2 to 2.5 octaves that is presumed for untrained singers.

How will it sound, and what effect will it have on us, when Nicolai's hymn *Wachet auf* is put in a lower range? If we (in Germany), without consciously deciding, so readily condone the loss of a certain substantial affect that goes with the loss of higher melodic range, then the results of this investigation can give us courage: in fact there are people in our cultural proximity (in England) who are able to and wish to sing high. It would be interesting to investigate additional European hymnals regarding their melodic range.

Part of cultural formation in singing is body work, voice training, and the resolve not to lose the particular scope of the human voice. This means taking up this task already in work with children. That children (still) have a high voice by nature is surely known among us, and word of this has long since spread in the area of child pedagogy. But yet, at least in Germany, we keep on singing too low with children, which can easily be confirmed in many pertinent children's song books, sing-along CDs, and continues to be the case with children's musicals. Of course this means that before we speak of cultural formation in singing, we first have to ponder the culture of singing in general and in particular. Singing in daily life is no longer a matter of course today as it was in the time of my grandparents. This can be changed relatively quickly with children in nursery school and primary school when a person is there who sings gladly, without inhibition, and if possible, also sings well. If churches and congregations really want this, then with the help of suitable persons employed or volunteer (teachers, church musicians, pastors, pedagogues, singing godparents), in the medium term they can, in their work with children, build up cultural formation in singing that comes across as entirely normal, and it will be seen and heard as such.

It is a different matter in work with youth (in religion class, confirmation class, youth ministry programs) and with adults.⁷ Here it is very important that the singing leader, church musician, pastor, etc. takes seriously and accepts the distance and alienation, indeed the bias and shame that the target audience has to (its own) singing. Nowadays, singing with a group of youth or adults is a matter of trust. Therefore, trust has to develop first. This can be promoted by the person involved making clear that singing along is a matter of choice (and seriously means this), and by refraining from singing, even from one's own singing for them, in the first session. Instead, making use of real life connections

⁷ Cf. also Britta MARTINI, *Musik im Religionsunterricht – Methoden zur Singanleitung* [Music in Religious Education – Methods of Leading Singing] in: *Zeitsprung*, 2 (2012), pp. 1-3; available in internet at http://www.kirchenmusik-ekbo.de/fileadmin/ekbo/mandan/kirchenmusik-ekbo.de/netblast/Arbeitsmaterialien/Zeitsprung2_2012.pdf, accessed on November 27, 2015.

between the recipient group and the piece to be learned, in the first sessions one can attempt to arouse interest in particular textual properties – e.g. content, language, aesthetic form, or the background of its coming into being. The leader will only sing with the group when the group is ready. As soon as this is the case (and it will come!), the leader will begin unobtrusively and sparingly to professionalize the singing of the group, that is, to make suggestions regarding the quality of the singing. The leader will have to use exceedingly great restraint with consoling praise (“that wasn’t half bad at all!” or “that was really nice!”), for that implicitly gives expression to and reinforces a shame-filled attitude toward singing. Instead, the song leader will point out to the group the particularities of the melody (high, low, long or short pitches, pauses, etc.), and name and demonstrate little tips for singing and breathing technique. When the song leader gives positive reactions to successful implementation of particular techniques, the group will acknowledge this. The group will notice in the long run that singing is an activity comparable to sports and one can train for it successfully.

I am fully aware that, though these described methods have proven successful, it is not so easy to reconstitute a functioning culture of singing – not in the institution of the church, and certainly not in a multi-identity society. But it is certainly possible in some (and then ever more?) congregations. But only when such a project becomes the common concern of all pastoral colleagues in the congregation, and when it becomes a top priority! Not only the leaders of song and the church musicians must want this, but also the congregational leadership and the pastors; and they must support the project with true appreciation in the form of their own participation, presence, and accompaniment.

Above all, those in the profession of church music⁸ must realize that the loss of, or even a decrease in, singing culture in congregations has serious consequences for the state of their profession and their standing within the wider church. It is necessary to invest time and labor in singing with congregation members of all ages (also apart from membership in a choir) and in worship services, so that the foundation of the church musician’s profession – congregational singing and the hymn – remains in place. And with that we have arrived at the third category of tasks, the repertoire of congregational hymns.

Cultivation and Passing On of the Hymn Repertoire

“‘Singing to the Lord a new song’ – we sing this with an old song from the Old

⁸ In Germany there are full-time employed church musicians with bachelor or masters degree (or passing of equivalent examination) in about 11% of the congregations of the EKD (Evangelische Kirche in Deutschland).

Testament.” This is how the Danish bishop Marianne Christiansen opened her lecture at the church conference in Liselund (Denmark) in 2012. She continued, “How could the contemporary appear as new if the old were not also present?”⁹

Marianne Christiansen is right: without old songs, there can be no new songs. It is not only for this reason that I advocate in principle a coexistence of congregational hymns of various epochs, types of piety, and genres. A Protestant worship service in Germany in which no hymns written since 1960 are sung would strike me as moribund, suspiciously oriented toward the past and museum-like. But by contrast, I would not find so strange a worship service in which only new and more recent hymns appear. But a congregation which does not sing or know of older hymns would be for me just as lacking in credibility as a congregation that does not sing or know of hymns written after Jochen Klepper (1903-1942). My faith (my lack of faith?) demands contemporary formulations and melodies that push me that direction, e.g. the song *Glückliche Stunde* [Joyful Hour]¹⁰ or *Vorbei sind die Tränen* [The tears are gone]¹¹, hymns by Huub Oosterhuis, and hymn texts with unconventional images of God in inclusive language.

But how should I live, believe, and die without the crystal clear medieval hymn, untouched by doubt, questions, or explanations, *Christ ist erstanden?* [*Christ is arisen*, Pollack]¹² And even if I consider Lutheran Christology and orthodox theology of the Passion to be strongly in need of clarification, do I really want to do without *O Haupt voll Blut und Wunden* [*O Sacred Head Sore Wounded*, Bridges] and *O Mensch, bewein dein Sünde groß* [*O Man, Thy Grievous Sin Bemoan*, Winkworth], Luther’s unwieldy catechism hymns and feast day hymns, Friedrich Spee, Philipp Nicolai’s watchman and morning star hymn, Gerhard Tersteegen, and many others? Do I wish to be separated from hymns first appearing in our *Evangelisches Gesangbuch* from the ecumenical works such as *Die Kirche steht gegründet* (*The Church’s One Foundation*, AURELIA) – which I love!, *Abide with Me* and *The Day Thou Gavest, Lord, is Ended*, to name but a very few hymns from this realm? The answer is: No, I do not want that. I wish to convey to the upcoming generation my enthusiasm especially for those hymns old and not so old, but known to me only in the last 25 years, and

⁹ Unpublished manuscript.

¹⁰ Text (following Ps. 122) translated into German from Dutch in 1979/1994 by Jürgen Henkys. The original hymn and incipit *Zalige ure! vruchtbaar van verblijden* by D.R. Camphuysen 1624. The stirring melody and the four-part setting are by Manfred Schlenker, in: *Singt Jubilate. Lieder und Gesänge für die Gemeinde*, im Auftrag der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz hrsg. von Gunter Kennel, München, Berlin 2012, München, Berlin No. 98.

¹¹ Text: Lothar Teckemeyer, 2004. Music: Wolfgang Teichmann, 2004, in: *Singt Jubilate*, 2012, No. 32.

¹² Text: 12th-15th century, Melody: Salzburg 1160/1433, in: *EG*, 1993, No. 99.

I am thankful that I am not alone in this cause.

I believe I have found a kindred spirit in the author of the last article in the study *Singen im Gottesdienst* [singing in worship]. The empirical investigation of singing in worship that took place in Protestant congregations from early December 2008 until the middle of February 2009, according to the results and interpretation published in 2011,¹³ focused on research into the musical preferences of congregation members, investigation of the musical genres they prefer, the meaning of and occasion for their own singing, their practice of joining in communal singing in worship, what dimensions they expect of a Christian hymn (music/sound, text, hope and trust, feelings perceived, confession of faith), and evaluation of hymn accompaniment in worship (through choice of organ, piano/keyboard, brass choir, guitar, band, percussion, unaccompanied, recorded playback). The editors were able to secure a contribution from the composer, author, and interaction artist Bernhard König for the concluding chapter “Perspektiven” [“perspectives”], and König summarized the results of this study very nicely:

They line up like a row of organ pipes: columns of various colors whose height either increases or decreases from left to right [the graphic of age-specific presentation of the most-loved hymns, chorales, foreign-language hymns, contemporary/folk songs – author’s note]. The columns stand for the preferred types of hymns of worship attendees of various ages. Furthest to the right, for those over 80, a long black column: here the level of appreciation for the traditional chorale is the greatest. The younger the respondents, the more beloved are the newer foreign-language congregational hymns; for the youngest survey participants, the “chorale column” is only half as high as for the oldest. It does not require much imagination to realize that the picture of musical preferences and hymn preferences will have changed drastically in 20 or 30 years: the musical tastes of those now under 50 will make its mark on the picture as a whole. But those burgeoning columns which symbolize the particular preference of older people for chorales will have migrated off the right margin of the graphic into the hereafter: and so for some time yet, the heavenly liturgy will remain classically oriented.¹⁴

Bernhard König knows of the question “cultivation of tradition or new stylistic directions” (p. 143), which arises in conjunction with such research results,

¹³ *Singen im Gottesdienst. Ergebnisse und Deutungen einer empirischen Untersuchung in evangelischen Gemeinden. Im Auftrag der Liturgischen Konferenz* [Singing in Worship. Results and Interpretation of an Empirical Investigation in Protestant Congregations. Commissioned by the Liturgical Conference] ed. by Klaus DANZEGLOCKE, Andreas HEYE, Stephan A. REINKE and Harald SCHROETER-WITTKÉ, Gütersloh 2011.

¹⁴ Bernhard KÖNIG, *Ausflüge ins ‘hör Reich.’ Gemeindegesang und Konzertpädagogik* [Flight into the ‘Hearing Realm’. Congregational Song and Concert Pedagogy], in: *Singen im Gottesdienst* (see fn. 13), pp. 144–159. König’s article is also available in internet at http://www.schraege-musik.de/uploads/files/gemeindegesang_und_konzertpaedagogik.pdf, accessed on November 27, 2015.

from his concert pedagogical work in opera houses and concert halls. His objection, “Demography by itself doesn’t explain everything. Some developments are of our own making – in the concert hall just as in the church” (p. 145) is to be understood, against the background of the booming area of concert pedagogy and the “action-oriented mediation of music” (p. 147), as encouragement to withstand a putative trend. König sees in “persistent localized ground-level work” (p. 145), which is possible in congregations, chances of success for a competently carried out, creative encounter of teenagers with music that does not correspond at all to what they’re accustomed to hearing.

In this, congregations and their leadership must set out and work together with church musicians if they value a hymn repertoire which is both traditional and ever renewing itself. Techniques of professional mediation of music can and must be promoted within the church too.

Among the problems of our own making in congregations is our neglect of the phenomenon of the so-called “open earedness” of little children. This term indicates the proven openness of little children up to about age 9 for all types of music. This phase of openness can and should be used for making known old and new adult hymns. It is repeatedly wrongly assumed that only allegedly age-specific hymns can be sung with children. The truth is that children should have the possibility of learning hymns that will accompany them throughout life and will survive interruptions; we should offer them hymns that grow on them, hymns that grow along with them, and hymns which they can grow into.

This idea seems to stand behind the widespread project in Denmark of so-called “psalm singing with babies.” Pregnant mothers and parents with their newborns meet once a week in church or in church spaces for a cycle of two or three months. Led by trained cantors and accompanied by organ, the parents sing an unchanging program of old and new congregational hymns. The babies, still in the womb or in their mothers’ arms, hear the voice of their parents, take in the acoustic of the church space, hear the organ – an organ piece is also part of the standard program, and they feel the music in their body when the parents move rhythmically, or even in dance, when singing and listening. The parents (or other people with a connection to the newborns who come to the psalm singing with babies) learn the texts and melodies of the hymns during these weeks and also sing them to their children at home. Experience shows, it has been reported to me, that the little babies accustomed to this singing are much quieter at their baptism in the same church space: for they already recognize the sound of singing voices and the organ. All this is familiar to them and they do well with it. Then when the babies grow into little children, frequently they seek out the organ in worship services to be close to it. Congregational singing and the sound of the organ belong to their earliest and most enduring experiences.

Finally, a goal-oriented planning of music in worship is helpful for the cultivation and expansion of hymn repertoire: a thought-through hymn selection that also works with repetition; the participation of a choir or small group of singers; skilled and restrained presentation of new hymns and songs in worship which works without “singing rehearsal” and doesn’t interrupt the dramatic flow. Musical planning for worship is also possible with a group from the congregation that meets regularly, e.g. in a discussion circle: here the music director, as guest speaker, can introduce new hymns and give the group musical and, if possible, also aesthetic and textual introductions for one or more hymns. Then, since new hymns are regularly introduced and added to the hymn repertoire, one can avoid an additional development of our own making, a downward spiral of repertoire development and expansion: “We sing what we know and we know what we sing.”¹⁵

Anthropological and theological foundations of congregational singing

Knowledge of the cultural significance and ecclesiological possibilities of congregational singing and congregational hymns belongs absolutely to the educational canon of the church: hymn texts have advanced the development of language, and hymn texts and melodies have attained significance at the level of world culture. By ecclesiological possibilities I mean not only building up community, which in fact can be advanced with the promotion of congregational singing. I also am thinking of the community becoming empowered as church through deliberate singing, as described in point 1 above.¹⁶ Even those people who do not want to sing or cannot sing (along) are not excluded from the ecclesiological dimension. As sometimes still happens in funeral liturgies, singing can also be taken over representatively for others, and perhaps also delegated. There can be reasons for this. No one should experience congregational singing as coercion to join in, and no one should feel left out when they do not sing along. This can be expressed in worship through explicitly friendly and clear announcements, but also through at-

¹⁵ Andreas MARTI, *Lieder wählen. Angewandte Hymnologie im Dienst der Liturgie* [Selecting Hymns. Applied Hymnology in Service of the Liturgy], in: Andreas Marti, David Plüss (Eds.), *Wie klingt reformiert? Arbeiten zu Liturgie und Musik* [What Does Reformed Sound Like? Studies on Liturgy and Music], Zurich 2014, pp. 243f.

¹⁶ Andreas Marti formulates it for the Reformed tradition as follows: “In the Reformed church, the construction of worship music began with congregational singing. [...] That this has priority in principle over other forms of music is the nearly universal opinion in Reformed worship theory. [...] Within this priority, important fundamentals [come together] for worship. In this way it becomes clear above that the entire community is the carrier of the worship celebration; the community is not an audience that receives a presentation, nor the object of missionary efforts or a group of willing learners in an educational offering.” Andreas MARTI, *Musik im Gottesdienst* [Music in Worship], p. 31, in: *Wie klingt reformiert?* see fn. 15.

tentive and respectful behavior. Some people are grateful when others sing along for them. It can be very touching to sit quietly within a cloud of text and sound.

I know that these are not the first thoughts that occur to a singing worshiper; and even pastors and church musicians certainly don't chose congregational hymns according to criteria of emancipation and the office of lay preaching. By no means did I find anywhere in the empirical study on singing in worship the question of the cultural value and theological justification for congregational singing. Sure, singing is good for one, it can lift our mood and be fun, it can promote community and make us feel at home. But this does not justify the "religious-pedagogical functionalization of art, especially music,"¹⁷ or of congregational hymns, in order to attain certain effects such as emotion or atmosphere.

We should cultivate not only singing, but also reflection upon our singing and hymnody. We: that means we who are occupied with congregational hymnody, we members of congregations, we church musicians, organists, choir directors, pastors, community teachers, ministers to children and youth. In our congregations we should reflect together on hymns, their place in the liturgy, their aesthetic form, what they say and how they say it. In many congregations there are Bible studies and faith formation courses – why not also seminars on congregational hymns?

Congregational hymns are wonderfully suited for reflecting upon one's own faith: do I actually believe what I just sang? Then why do I still not want to do without that hymn? Here is the answer of my 90-year-old father, a retired Protestant pastor with Reformed background and a thoughtful, critical (getting more critical every day) theologian, as we spoke of the Passion theology of hymn writers of the 17th century: "One believes them that they believed that." The credibility of a hymn does not necessarily consist in its complete agreement with the viewpoints and experiences of its recipient. Furthermore, such agreement is not automatically there with new hymns, for contemporary faith paths, styles of piety, and living environments are much too varied. A hymn can be credible in that it possesses an inner coherence and consistency. Individual words or expressions that strike me, that arouse my resistance or agreement, can be sufficient to evoke my interest and work more fully on individual thoughts. In the Passion hymns in our hymnals it becomes particularly clear how faith in God can change. Some Christians nowadays – including theologians – find it difficult to unite in their mind faith in redemption from sin and guilt with the death of Jesus, such

¹⁷ Christoph KRUMMACHER, "Alles mit, nichts aus Religion" – F.D. Schleiermacher und die gegenwärtige Theoriediskussion zur Kirchenmusik [‘Everything with, Nothing from Religion’ – F.D. Schleiermacher and the Present Discussion on Theories of Church Music], in: Idem, *Kirchenmusik in Theorie und Praxis. Ausgewählte Texte aus der Hochschularbeit und der kirchenmusikalischen Lehrtätigkeit* [Church Music in Theory and Praxis. Selected Texts for Higher Education Work and Church Music Teaching], Hildesheim 2014, p. 287.

as happens in old (and certainly in some new) hymns. Not only those people distance from the church, but also congregational members today ask about the foundations and reasons for a theology of cross and sacrifice.

Hymnals mirror the history (or histories) of piety and traditions of interpretation, as does the Bible also. Hymns in our hymnals from various eras show what people believe and believed. If we can no longer believe some things as our forebears have done, still we should bring old and new hymns together with each other in conversation, or better yet: pay attention to the conversation between them. For they already converse with one another. New hymns are related to older hymns, repeat some things, newly formulate other things, play with new thoughts. And old hymns can suddenly become new hymns when they resound in a new context, in a specific space, by a group of children.

I conclude with the hymn *Zolang wij adem halen* from the pastor and text writer Sytze de Vries from the Netherlands, which Jürgen Henkys translated into German in 2010 (*Singt Jubilate* no. 147). It is sung to the hymn tune LLANGLOFFAN from Wales (no. 158 in *The New English Hymnal*).

As long as we are breathing, as by your strength we live,
may we fulfil your calling and sing the songs you give;
like harmonies of colour together we are bound;
may echoes of thanksgiving through all our lives resound.

But if our voices falter, our breathing lose its power,
each other's song will bear us through night-time's darkest hour;
yes, if my lips are silenced by any grief or pain,
this song of your desire will be my light again.

The darkness must diminish as psalms ring through the night;
the walls quake when your people sing praise with all their might!
God, strengthen and equip us for heaven's unfolding song,
whose melody directs us where hearts and hopes belong.

When fear is all-embracing, when life slips nearer death,
that hymn renews the vision and breathes your Spirit's breath;
the sound is carried forward; on hope, our hymns take wing;
the coming wedding banquet shines brighter as we sing.

First published English translation: Martin E. Leckebusch
from *Zolang wij adem halen*, Sytze de Vries (Dutch); co-versed with Britta Martini and Anthony Ruff at Hymn Societies International Conference, Cambridge 30 July 2015.

Translation: Anthony Ruff, OSB

Hymns in Liturgy and Life: Tasks, Opportunities, and Prospects

Abstract

The tasks, possibilities and perspectives of the hymn in liturgy and life are hereunder examined according to four themes: church educational mission, cultural art singing, hymn repertoire, and theological, ecclesiological and anthropological foundations of congregational singing. The ecclesiastical educational mandate includes the provision of inherent artistic and musical dimensions in exegesis. One method of achieving the goal of a reformed, mature community has been, and remains, the use of mandatory liturgical integration of congregational singing. This means that the singing congregation is a permanent ecclesial and church music educational goal. In order to maintain the culture and technique of singing, voice and motivation training must be undertaken. These tasks are not least relevant when working with children and adolescents. Without old songs there can be no new songs; without practical knowledge of hymn repertoires, there can be no renewal. Children enjoy old songs, and old people like to sing new songs. Opportunities to form a repertoire for a lifetime of singing should be met. Hymns confront us with the theology of other people and times. They help us to identify ourselves, debate with each other and deal with conflict.

Do we become what we sing? The role of the music of congregational song in congregational spiritual formation

Introduction

The original title of this paper was, ‘We are what we sing.’ It was intended as a play on the well-known adage, ‘You are what you eat.’ The point of the saying ‘You are what you eat’ is that our bodies are at least in part the product of what we put into them. The way we nourish our bodies – or malnourish, or undernourish them – has a direct impact on what they become. In a similar way, many church musicians believe that it makes a significant and even crucial difference what we sing – that what we sing together in worship shapes who we become as believers. Musicians know that music can affect us at our deepest levels, and some believe that worshippers are formed differently depending on their liturgical musical diet.¹ How we nourish our faith musically determines at least in part what kind of Christians we become.

However, this process, whether dietary or spiritual, takes place over time. So, ‘We become what we sing’ seemed more appropriate. Also, the certainty of the bald assertion that ‘we become what we sing’ seemed unwarranted. Hence a title in the form of a question: ‘Do we become what we sing?’ My purpose is to explore the question of the role of music in faith formation with an openness to what emerges from that exploration.

Of course, the impact of music on worshippers takes place within a net-

¹ Don Saliers and Paul Westermeyer have been notable proponents of this view. See for example Don E. SALIERS, *Liturgical musical formation*, in: Robin A. Leaver and Joyce Ann Zimmerman (eds.), *Liturgy and Music: Lifetime Learning*, Collegeville, MN 1998, pp. 384-394; SALIERS, *Sound spirituality: on the formative expressive power of music for Christian spirituality*, in: Elizabeth A. Dreyer and Mark S. Burrows (eds.), *Minding the Spirit. The Study of Christian Spirituality*, Baltimore 2005, pp. 334-340; Paul WESTERMEYER, *Choosing music: choices for holiness*, in: *CrossAccent* 12/3 (2004), pp. 4-11; WESTERMEYER, *Discernment*, in: *CrossAccent* 19/1, 2011, pp. 5-16.

work of contexts which affect how the music is received, and which may play their own formative role. The music histories of individual worshippers and of the congregation as a whole, the liturgical event, the building, the social and cultural contexts – all of these and more may make their imprint. In focussing on music, I am not implying that music is the *only* formative dimension of corporate worship. But I do believe that it has the potential to be one of the most powerful, situated as it is near the heart of the liturgical experience within all of these other contexts.

The rather awkward subtitle, ‘The role of the music of congregational song in congregational spiritual formation,’ is an attempt to further clarify my intention. I am not primarily interested in the *words* we sing in worship, important though they are, but in music. It is generally agreed that in the marriage of text and tune that make up congregational song, music is the dominant partner. A strong tune can redeem a weak text, but the reverse is not true. A poor tune will drag whatever words it sets down with it. Such is the power of music. The capacity of sung words to affect the hearer is governed by the music. The character of the music not only controls *whether* the text speaks clearly, but also shapes *how* the words are understood. Different musical settings of the same text will evoke different readings or understandings of that text. For example, *amazing grace* sung to its customary tune NEW BRITAIN creates a different reading of the text than the same words sung to ANTIOCH or THE THIRD TUNE.²

An even longer title for this paper would have added yet another phrase, ‘An approach to the question of musical style.’ Once we acknowledge the power of different tunes to modify how we receive the texts they set, and embrace the notion that the music we sing and hear in worship may have the power to shape who we become over time, musical style must become a part of the conversation. In fact, I want to propose that these two questions, ‘What is the formative role of congregational song?’ and ‘What is the importance of musical style in congregational song?’ can be brought together with fruitful results, each question providing an approach to better answering the other. Along the way, I will also consider: 1) how the experience of subjectivity afforded by music may have a formative impact, 2) the co-operative role of the listener-performer in allowing this formative effect to take place, 3) the ambivalent character of the meaning that arises from personal and congregational associations, and 4) how acknowledging the formative potential of congregational song might lead church musicians and pastors to develop congregational repertoires differently.

² Kenneth R. HULL, *Text, music and meaning in congregational song*, in: *The Hymn* 53/1, January 2002, pp. 14-25.

Personal experiences of the formative power of congregational song

Having set out the questions I want to address, let me begin by offering two illustrations from my own experience as a young worshipper of how I believe congregational song contributed to my formation in faith. I begin with my own experience not because I think these encounters with congregational song should have any special significance for anyone other than myself, but because I hope they will help to ground the theoretical discussion that follows, and to clarify what I mean when I speak of music as a means of formation.

The first congregational singing that really energized and delighted me was the Canticum of the three children – the *Benedicite* – in a version set to music by Toronto organist and composer Albert Ham. (See Example 1, p. 80) It is not perhaps the greatest music, but it gave me a sense of the cosmic sweep of creation, of God in creation and creation in God. The inclusive catalogue of the created order, including the large and the small, the natural and man-made, is reflected musically in its modulations phrase by phrase. There was pleasure in the movement back and forth between the changing specifics of the first three phrases and the return to the unvarying refrain in the fourth, and also in the varying lengths of the lines as the reciting tones of the chant stretched and contracted to accommodate them. I especially looked forward to the line with just a one-syllable noun, ‘O ye Wells,’ so at odds with the multi-syllabic lists that fell on the reciting tone most of the time. The repetition, the call and response, the alternation between the changing and unchanging in the text – these all invited a sense of play. Singing this chant moved me outside of myself, and the listing of the elements of creation great and small evoked in me a sense of the presence of the one God in the diversity of creation.

The way I responded to singing the *Benedicite* was probably not shared by everyone. My spirit resonated to the cosmic canvas being painted, to the intimations of transcendence which were evoked for me by the scope of the text, yet grounded in the particulars of creation. Singing the *Benedicite* in this way was a formative experience for me. It was repeated, not weekly, but at intervals in the worship life of the congregation I belonged to. In that congregation, hymns were learned and sung from words-only books – a practice that is now widely discouraged, I think unfortunately. Words-only books allow for easier understanding of the text. They also allow musical improvisation, I soon discovered: moving between singing the melody, as we almost all did, in unison with everyone else, and expressing my own individual sense of where I fit in, exploring musical possibilities, making mistakes within the security of a corporate music-making which was not going to be derailed by my explorations.

Another experience I recall vividly was my first encounter with Samuel Crossman’s poem *My song is love unknown*, sung to John Ireland’s tune. (See

Example 2, p. 81) I was nineteen or twenty, attending a Maundy Thursday service, sitting near a back corner of a church I was visiting on my own. The effect on me of singing these words and this tune for the first time was electric. No doubt the circumstances contributed to the intensity of my experience: the muted lighting, the ceremonial stripping of the altar, the narrative trajectory of the liturgy. Crossman's poetry is masterful, and distinctive in structure. The metrical contrast between the two groups of lines – four lines of 6 syllables followed by four lines of 4 – provides the occasion for the poet to shift poetic voice or to juxtapose contrasting actions and attitudes. In his splendid and indispensable book *The English hymn*, J. R. Watson characterizes this text as a “narrative with commentary” in which “[t]he singer/speaker has two voices, one a narrative voice which addresses a listener – ‘My song is love unknown’ – the other a reflexive voice, that turns inwards – ‘O who am I?’”³ The poet makes the first four-syllable line, at the metrical shift, the pivot of these contrasts: “O who am I?,” “Then ‘Crucify,’” “Sweet injuries,” “Yet cheerful he,” “This is my Friend.”

The brilliance of Ireland's tune lies partly in the way it reflects this duality of voice and structure. It is a tune intended for unison singing, each text line except lines 5 and 6 set to a distinctive rhythm. It remains in the home key for most of its first half, the harmonies particularly underlining the sense of the first stanza: the deceptive cadence at the end of the first line, painting the word “unknown”; the tune reaching its peak and the span between melody and bass line opening up as love is “to the loveless shown”, the gentle subsidence onto a tonicized dominant chord accompanying the words “that they might lovely be”. Then comes the surprise. Having feinted towards the sharp side of the home key, Ireland drops directly into the flat-side subdominant to underscore the shift of voice and sudden awareness of unworthiness in the words, “O who am I?” For most of the stanzas, the move to the sharp-side key accompanies the exterior-focussed narrative parts of the text, and the flat-side echoes the shift to a reflective interiority.

I was unprepared for the effect that this hymn would have on me. Singing the words “O who am I?” for the first time felt like a thrust to the heart, and I was rendered emotionally open and vulnerable in a way I could not have anticipated. The gentle sweep of the tune, the plays on the word “love,” perhaps even the picture of transformation painted by the first four lines of the first stanza, had set me up for the impact of the fifth line. It is the music that did the principal work of creating this impact. The shift in key was disorienting; it created a kind of interior shift in me which I experienced directly through the agency of the music.

³ J. R. WATSON, *The English hymn. A critical and historical study*, Oxford 1997, pp. 87, 89.

As each stanza came and went, the same experiential ‘shape’ was recreated to different but similarly penetrating words.

Two observations about these two formative experiences before we move on. First, the effect of the music on me was direct, not mediated by any analytical awareness of what was occurring. In the case of *My song is love unknown*, I was just openly attentive to and participating in the hymn. I was surprised by the sudden harmonic shift at the words “O who am I?,” but I could not have explained what was happening or why it was having the particular effect on me that it did. Second, while these two examples illustrate how I believe the shape of the music itself exerts a potentially formative effect, in one way these are not typical of the way music forms over time. I chose them because their intensity caused them to remain vivid in my memory, and therefore allowed me to analyse how closely linked the particulars of the music were to my response to it. But most experience of congregational song, week by week, is not so memorable. If music truly forms us over time, it must do so also in our more routine experiences of it. The musical mechanism would be the same even though the immediate impact is less powerful.

Musical subjectivity and congregational song

What is it about music that gives it the power to move and even transform us? To answer this question completely – even if such a thing were possible – would require travelling along many disciplinary avenues, including music perception and cognition, semiotics, philosophical aesthetics, ethnomusicology, historical musicology, music theory, theology, and more. For present purposes, I will draw primarily on the work of Naomi Cumming, the British-born Australian music theorist, philosopher and semiotician, whose unexpected death at age 39 in 1999 cut short a career of remarkable accomplishment.

Cumming’s work refined, revised, and extended the work of various scholarly predecessors, notable among them Suzanne Langer, a mid-20th century philosopher of the arts.⁴ Langer argued that we respond to music because it evokes or resonates directly with the texture and patterns of our felt inner life. We recognize in the rhythms, timbres, harmonies and tempos of music, whether consciously or not, our interior experience of what it is to be human. We recognize in music our own experiences of feeling – not just of emotion, but of sensation, intuition, reflection, and so on. *Music sounds like what life feels like*. This capacity of music to connect directly with our sense of interiority also

⁴ Suzanne K. LANGER, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of reason, rite, and art*, Cambridge, MA 1942. See also Naomi Cumming’s discussion of Langer in Naomi CUMMING, *The sonic self. Musical subjectivity and signification*, Bloomington, IN 2000, pp. 216-224.

means, Langer argues, that music can teach us to recognize and process feeling experiences that we have not had before outside of the music. Music can be a training ground for how to attend to and understand our interior life.

Naomi Cumming's work also views music as resonating directly with our sense of our interior selves. She developed an understanding of music as creating an experience of 'subjectivity' with which we can identify directly. Cumming's work focusses on explaining how it is that when we listen to music we tend to hear and identify with it as if it were an encounter with a personal, subjective other. She holds with Gadamer that works of art have the power to change the person who experiences them, and that "there is a 'subjectivity' in the work itself, with which the listener may become actively engaged, not following his or her own impulses but guided by those of the work."⁵ Cumming finds an explanation for how such a subjectivity might "actually inhere in a musical work" by looking at various aspects, such as timbre, gesture, and other modalities of apparent agency, and concludes that the subject heard in a musical work "is formed through the active participation of the listener" in response to engagement with these various musical elements. The absence of an actually present subject *behind* the music while it is being experienced allows the listener to "imaginatively place him- or herself in that position, becoming identified with the music's enunciation."⁶

This process helps to explain how there can be a shared experience of the subjective among multiple listeners, and that this experience is not purely private or arbitrary, but governed by the particulars of the music itself. Although a listener may also impose personal associations on the music, the sense of a subject which the listener encounters, inviting identification, is something heard in the music itself. The conclusion Cumming draws is that "[musical subjectivities] inhere in the text of the music itself, as it is performed, inviting the listener's engagement in a manner that transforms his or her own subjectivity [...] The music forms the listener's experience, [...] creating] a knowledge of something that has been formerly unknown, something that asks to be integrated into the mind of the hearer."⁷

From Cumming's point of view, then, my experience of *My song is love unknown* to John Ireland's music is to be understood not only as a feeling response being guided by the fabric of the music, but also of my allowing the subjectivity embodied in the performance of the music to become by own. The

⁵ Naomi CUMMING, *The subjectivities of 'Erbarne dich'*, in: *Music Analysis* 16/1, March 1997, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

character, shape, and texture of the subjectivity presented by the music directly forms my own subjectivity in my encounter with the music. Cumming developed this understanding of the shaping power of music on the engaged listener with reference to the classical concert repertoire. How might this understanding be applied to congregational song? What differences between congregational song and concert music would need to be taken into account? Here are five preliminary suggestions:

1. Few hymns rise to the status of great works of art, but some are masterful examples in miniature of the composer's craft.
2. As participants in the performance of congregational song and not just listeners, worshippers identify not only imaginatively but also bodily with the musical performance.
3. Worshippers sing hymns and songs with the explicit intention of identifying directly with the words and music. They intend to experience the words of congregational song not as the words of another person, but as their own.
4. Worshippers sing congregational song in a personal, social and liturgical context seeking to encounter the divine, and even to be transformed by that encounter.
5. Congregational singing can be a spiritual practice – a disciplined weekly activity which is capable of *forming and reinforcing patterns of experience over time*.

Given these differences between the concert experience and the experience of congregational sing within a liturgical setting, it seems that the formative power encountered in congregational song could be even greater than in the concert hall, because of bodily participation in the performance, the explicit intention to be transformed by divine encounter, and the disciplined repetition of the practice.

Subjectivity, formation and musical style

How then can church musicians and pastors best take the formative potential of congregational song into account in their weekly selection of congregational repertoire? A close analysis of the musical subjectivity inherent in each hymn and song being considered for use would be ideal, but also probably impractically cumbersome. But since 1) formation takes place over time, and 2) hymn tunes of a particular style share numerous features in common – shared features are what allows us to speak of a style in the first place – it should be possible to apply this approach not just to individual tunes, but also to groups of tunes in the same style. Hymn tune styles are also often broadly associated with particular

kinds of texts and not with others. By coming to understand how differing musical styles are likely to form us over time – that is, what are the characteristics of the subjectivities that they tend to embody – we may produce a practical tool that provides guidance in developing congregational repertoires over time.

Questions about musical style in congregational song have been the subject of discussion for a long time. Let me offer a brief summary of the current state of the conversation as I understand it. The conversation has largely moved beyond the idea that some styles of music are intrinsically appropriate for worship while others are not. It is now widely accepted that the perceived ‘sacredness’ of a musical style has more to do with context and intention than it does with the musical style itself. That view still leaves unanswered the big question of when and how to make use of the wide range of music available to us.

The criterion of ‘taste’ has been invoked to attempting to answer it. However, it seems to me that to try to address the question of musical style in terms of taste risks minimizing or even trivializing the question. To call something a ‘matter of taste’ is generally taken to imply that it is not a matter of substance, that it is beyond the scope of rational discussion. To say “There’s no accounting for taste” is to shut down conversation, not to engage in it.

‘Craft’ has also been explored as a criterion for dealing with the question of style. The level of craftsmanship has been invoked as a means of discernment within the various styles of music. Excellence in whatever style is always better than shoddiness. But this criterion has more of an effect of shifting the question away from the issue of style than engaging it directly. The same is largely true of approaches that focus on ‘liturgical appropriateness’ as a tool for discernment. It is important to make judgements about liturgical appropriateness in selecting congregational hymns and songs, but this criterion also evades rather than engages the question of musical style.

‘Balance’ sounds at first like a helpful criterion. It has the virtue of addressing the potentially competing claims of differing styles by providing a principle for allowing a diversity of styles to be employed, and it resonates with the metaphor of the repertoire of congregational song as a diet, and maintaining a balanced diet is an axiom of good nutrition. Yet the criterion of ‘balance’ leaves at least a couple of issues unresolved. It doesn’t say what a balanced diet looks like – what constitutes balance may be different from one congregation to the next. Also, a balanced diet may be the right thing for the healthy organism, but for particular purposes such as building muscle mass, controlling blood sugar levels, or preventing cancer or heart disease, balance may be less what is needed, than an informed emphasis on some types of food and avoidance of others. In order to achieve this aim, we would need to understand how each group of foods operates within the body.

As with types of food, the principle that differing musical styles have the potential to bring something distinctive and valuable to worship can be embraced as axiomatic. However, we must go beyond that to try to understand what those distinctive contributions might be, so that we can make informed decisions about the appropriateness of particular musical styles in particular congregational contexts and for particular purposes. This, I propose, is the best way to get to the root of the question of musical style. To illustrate what I mean, I will make a brief case study of the genre of hymn tune known as the ‘English public school hymn tune’.

The English public school hymn: a case study

The English public school hymn tune was first described as a distinct type in an article by Leonard Blake that appeared in the *Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland* in 1950.⁸ The public school tune flourished during the first half of the twentieth century, especially in the public schools, as its name suggests. The best examples have found a place in the repertoire of the wider church. Notable are W.H. Ferguson’s *WOLVERCOTE* (for the text *O Jesus, I have promised*); *THORNBURY* by Basil Harwood (for *Your hand, O God, has guided* and others); *WOODLANDS* by Walter Greatorex, which was given a new lease on life when paired with *Tell out my soul* in the 1970s; and John Ireland’s *LOVE UNKNOWN*, the tune we considered earlier. While most of these tunes were composed by musicians working as organists and choir directors in various public schools, they are defined not by their place of origin, but by musical characteristics they hold in common.

The style of the public school tune evolved in part as a reaction to the perceived sentimentality and inwardness of many Victorian tunes, and in part as a response to the ethos and opportunities afforded by the public school context, where boys and young men gathered several times a week for worship. The Preface to the 1919 edition of *The Public School Hymn Book*, in which these tunes first appeared in number, speaks of the importance of attaining higher standards of musical excellence in hymn tunes, because “sincere and noble music has a very powerful influence on character.” The Preface continues:

Convinced as we are that Hymn-tunes have a vital influence on the sense of worship and on the development of character, we have tried to find tunes that will achieve that high aim. Not every tune can combine all the most desirable features; but, speaking generally, the tunes in this collection will be found to possess broad melodies, strong harmonies, dignity, vigour, and sincerity.⁹

⁸ Leonard BLAKE, *The Public School hymn-tune*, in: *Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland* 2/12, October 1950, pp. 180-185.

⁹ A Committee of the Headmasters’ Conference (eds.), *The Public School Hymn Book with*

The archetypal example of the public school tune is probably WOLVERCOTE, most often paired with *O Jesus, I have promised*. (See Example 3, p. 82) The melodic breadth of the public school tune is one of its most consistent features. Such tunes have been called “bold and adventurous” as well as “energetic and purposeful.”¹⁰ They are often march-like, a feature frequently reflected in the military imagery of their texts, as here, especially in the first two stanzas. Boldness and energy are projected by large, rising intervals. The strength of the melodies is reinforced by the unison singing for which most of these tunes were designed.

The public school tune is also longer than most 19th-century tunes. Metres are frequently doubles, setting eight lines of text. Where the metre is not a double, it may be unusual or irregular. In cases where the metre is only four lines long, the text setting often assigns two or more notes to a syllable, creating a sense of breadth in that way. The length of these tunes allows for greater harmonic adventurousness as well, a feature which can reinforce the sense of bold movement found in the melody. Perhaps most importantly, these tunes often modulate strikingly to relatively distant keys, especially at the beginning of the second half of the tune. The effect of these modulations has been described by Erik Routley as ranging from “romantic” or “dramatic” to “hair-raising” and “alarming” in the most extreme examples.¹¹ We observed this kind of effect in LOVE UNKNOWN. In WOLVERCOTE, it occurs at the words, “I shall not fear the battle”. Having tonicized the dominant (E major) at the end of the previous phrase, the tune shifts into C major, III of the home key.

The texts of public school tunes *also* tend to share features in common. Over half of them are expressions of personal commitment to Jesus, mostly in the character of militant determination, while some have a more intimate emotional character. *O Jesus, I have promised* is an example of the first of these, *My song is love unknown* an example of the second. Surveying the texts that accompany the two dozen or so of these tunes found in the 1919 and 1949 editions of *The Public School Hymn Book* readily shows this, where we find such first lines as *O Jesus, I have promised; Lift up your heads, ye golden gates; Soldiers of Christ, arise; Trumpet of God, sound high; From glory to glory advancing; Stand up, stand up for Jesus; My song is love unknown; and O Jesus, strong and pure and true.*

Compare the impact of WOLVERCOTE on the poetry of *O Jesus, I have promised* with that of the late 19th-century Methodist tune, ANGEL’S STORY, still used as the tune for these words in some parts of the church. (See Example 4, p. 83) Its two parts both begin in the tonic, the third line almost identical to the

Tunes, London [1919], p. iii.

¹⁰ BLAKE, op. cit., p. 182; Erik ROUTLEY, *The Music of Christian hymns*, Chicago 1981, p. 149.

¹¹ ROUTLEY, op. cit., p. 149.

first. The two-bar rhythmic pattern that begins the tune is repeated throughout, the ending adapted in alternate lines to accommodate the 7.6.7.6.D metre. So, the basic unit of movement here is two bars long, compared with four bars in *WOLVERCOTE*. The harmonic rhythm of *ANGEL'S STORY* is slower, harmonies changing approximately once per bar, compared to every quarter-note in *WOLVERCOTE*. This means that the melody notes of *ANGEL'S STORY* seem to carry less weight than those of *WOLVERCOTE*. This feature combined with the dotted quarters and half notes that appear on the downbeats of every bar of *ANGEL'S STORY* places much more weight on the downbeat than on the remaining beats in the bar. This contrasts with *WOLVERCOTE*, in which each quarter-note has enough weight to support the march character of the music and the sense of determination that it implies.

The melodic units of *ANGEL'S STORY* usually begin with leaps which are followed by downwards steps. Leaps are predominantly onto the 7th of the chord, which demands downwards stepwise resolution. Because they arrive on the weakest note of the chord and demand immediate resolution, they convey less a sense of determination than of something like longing or petition. But because of the prolonged downbeat, the static harmonic sense, and the fact that the dissonant downbeat is often repeated before resolving, there is no sense of urgency about resolving dissonance, but more an enjoyment of the longing. These leaps to the 7th have a parallel in the weak-beat cadences, again with prolonged 7th or 2nd inversion triads which further soften the cadence. Because the harmonic vocabulary of the tune is fairly restricted and the harmonic rhythm slow and regular, there is no real tension or uncertainty about how or when these dissonances will resolve themselves.

The beginning of the fifth line of text, "I shall not fear the battle," is a moment of strength and surprise in *WOLVERCOTE*. In *ANGEL'S STORY* the downbeat on "shall" is approached by decorative chromatic passing tone, making for a weaker painting of the word. In *WOLVERCOTE*, "shall" becomes an expression of deep determination; in *ANGEL'S STORY* this moment is marked by a return to the home base of the tonic and the beginning of the tune. (Compare this effect to what it would have been if the downbeat had been approached by leap, say from D.) Comparing the effect of these two tunes on their text for their formative potential, we might note that *WOLVERCOTE* has a bold and determined and even adventurous energy. In relation to its text, it conveys a call to action, and views the world in terms of opposition, resistance, struggle and victory. It paints a picture of faith experienced in obedience to a call for an active response. It also associates that response with a certain sense of thrill.

By contrast, *ANGEL'S STORY* paints a more domestic picture. The tune is more repetitive, its harmonic palette narrower. The military language seems more

metaphorical, the tasks to which the singer expects to respond more routine. It allows for a more reflective experience of the text, rather than the intensity provided by WOLVERCOTE. The Jesus of WOLVERCOTE seems like an admired and inspiring leader to whom the listener-singer might pledge allegiance. ANGEL'S STORY provides a more intimate sense of relationship, and perhaps a sense of dependency, rather than the independent spirit suggested by WOLVERCOTE.

Music and formation: the role of the listener-performer

The argument so far has centred on the properties of music in general and of particular hymn tunes and styles. In trying to understand how congregational music might form people over time, however, we need to go beyond looking at the music itself. Equally important is how listeners and performers engage with the music, because to a considerable extent listeners can choose how to respond to the music they encounter.

In psychological terms, a musical performance may be thought of as a type of *affordance*. Music offers or invites a certain type of response, which people may choose to engage in or not. Psychologist James Gibson, who introduced the concept of affordance in the 1960's, used the example of a chair as an illustration.¹² A chair *affords* the experience of sitting. It is designed so that sitting is facilitated; if you had never seen a chair before, an exploration of its structure would soon make the possibility of sitting on it apparent. You might choose to chop up the chair to use as firewood – a wooden chair also affords this response. But this is a response that is also afforded by other wooden objects that do not afford sitting. Sitting is the response best afforded by a chair. Following this line of thinking, what my analysis of English public school hymn tunes in general, and the tune WOLVERCOTE in particular, is trying to do is to describe the kind of experience or response that is best afforded by its particular distinctive characteristics.

Nevertheless, listeners are free to respond to music in a variety of ways. Psychologist of music John Sloboda has outlined some of the responses to music that listeners may choose:¹³

1. Ignore the music, and remain focussed on their own inner thoughts and feelings.
2. Attend to personal associations the music may have for them. Music can be a

¹² John SLOBODA, *Music and worship: a psychologist's perspective*, in: Jeff Astley, Timothy Hone and Mark Savage (eds.), *Creative Chords. Studies in Music, Theology and Christian Formation*, Leominster, UK 2000, p. 112.

¹³ *Ibid.*, pp. 111-112.

- powerful reminder of people and places from the past, and we may allow the music to serve as a gateway to re-experiencing or reflecting on these memories.
3. Engage with the music analytically, noting patterns and relationships in it. We form and recognize such patterns through a process that psychologists call ‘representation’. This process allows us to recognize similarities between parallel musical phrases, or to recognize that two musical performances separated in time are renditions of the same piece of music.
 4. Engage with the music in an open, attentive way that Sloboda calls ‘non-judgemental contemplation.’ This way of engaging sets aside the making of what he calls ‘verbally-based activities leading to verbal judgements.’ We allow ourselves to experience the music on its own terms, and to allow the responses which arise as a result to take place. Research suggests that “[v]ariations in emotional experience are not caused so much by idiosyncratic ways of representing the music, as by contextual factors ... and by the individual’s own construal of the emotional response.”¹⁴ That is, there is a distinction to be made between the affective experience afforded by the music and how we choose to feel about that experience.
 5. Attend to how the music is affecting one’s relationship with other individuals who are a part of the same musical event. Am I blending my voice with my neighbour? Are we sharing a similar experience? This way of attending to music can play a role in strengthening community and understanding ourselves as part of a larger whole.

It is number 4, Sloboda’s ‘non-judgemental contemplation’ that offers the richest possibilities for understanding how music might form congregations over time, and that accounts best for my own early experiences with the *Benedicite* and *My song is love unknown*. There are obstacles to be overcome in order for music to function in this way in the congregation, however. The most significant of these may be the power of music to evoke personal and collective associations. Sloboda writes:

For true contemplation it is necessary mentally to instruct oneself to forget where the music comes from, to forget one’s associations to it, to forget whether one likes it or not, and simply let it work its effect. There is a strong element in worship of quieting one’s own inner voices to ‘let God speak’. This is often expressed as a subjugation of one’s own will and inclinations to God’s. Precisely because music does have such strong personal associations, but also of its own nature evokes emotional responses which may be quite at variance with one’s personal predispositions towards it, there is a clear sense in which

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

the contemplation of music embodies the particular challenge to ‘self’ that marks out contemplative worship.¹⁵

Associative meaning: a ‘mixed blessing’

What happens when a hymn or song is used in a congregation’s worship repeatedly over time? The answer to this question depends on a number of factors. One of these factors is the inherent strength or weakness of the music itself, what I call its musical ‘profile’. In the congregation where I grew up, as the collection was taken forward, we always sang the words, *All things come of thee, O Lord, and of thine own have we given thee* to a generic, psalm tone-like bit of chant. Despite its anodyne character, weekly use of this musical snippet created a strong association with this moment in the liturgy. There would have been resistance to changing this music, not because of any quality of the music itself but because changing it would have disturbed an established routine.

More positively, there can be the experience of returning periodically to a piece of music that retains its freshness over time, that wears an ever-deepening groove or pattern in the liturgical life of the congregation. For me, singing the *Benedicite* a few times a year was like this, and I expect that most of us can think of numerous hymns and songs that have functioned similarly in our own liturgical experience.

What about those more dramatically transformative or ‘mountain-top’ experiences that are sometimes catalysed by song? I would put my Maundy Thursday experience with *My song is love unknown* in this category, and again, most of us can probably identify some similar moments of intense engagement with congregational song. These sorts of experiences carry the same potential difficulty or temptation as other kinds of spiritual ‘peak experiences’: the desire to *recreate* the experience rather than to receive it as a gift to be integrated into the larger life of faith. Even the simple memory of having had such an experience can make it difficult to stay focussed in the present, to experience the song in the present moment rather than to try to relive the past. It may require conscious awareness and effort to integrate such experiences rather than allow them to become distractions – channels of grace rather than idols. If the meaning arising from association *can* be so integrated, it can still be a positive dimension of how the hymn is experienced in the present. But it can also happen that the impact of personal or collective associations or other dimensions of the context in which the performance occurs renders the music powerless to speak on its own terms. In my home church, the hymn *O God, our help in ages past* sung to William Croft’s ST ANNE was for several generations associated so

¹⁵ Ibid., p. 123.

strongly with funerals that it became unusable on any other occasions.

In cases like this, the associations arising from previous experience work so strongly against the music actually being heard for itself in its present context that they effectively ‘drown out’ the expressive and formative potential intrinsic to the music. The same kind of overwhelming associations can occur at the congregational or individual level. It has been argued that knowingly selecting music for its associative rather than intrinsic meaning is liturgically legitimate. But it has to be asked whether the purpose of music in the liturgy is to invoke and reinforce an identity anchored in the past, or to meet and form people where they are in the present. If worship is to be a place of encounter with the living God, in which the Spirit forms us more fully into the people we believe God desires us to be, then music needs to be able to speak on its own terms, and not in terms of past experience, however positive that experience may have been.

As Sloboda shows, engaging with associations is only one of the affordances of music – though an especially powerful one – that may prevent music from speaking through its intrinsic character as music. For music to exercise its formative potential, it is necessary for worshippers to cultivate a willingness and an ability to engage music in the manner that Sloboda calls ‘non-judgemental contemplation’ – not ignoring the music, or yielding to personal taste, or dwelling on the feelings evoked by past experiences of the music, but attending to it as to a person we would like to know better. For some, this may require instruction and practice.

Congregational repertoire as a resource for formation

If church musicians are custodians of a treasury of tools that are able to shape who our congregations become, how should they approach their task of selecting congregational music differently from how they may be doing so now? Among the church musicians I know, the primary approach to choosing hymns for the Sunday service is text-based, with reference either to the scripture readings for the day or to the theme of the service or sermon. I took the same approach for most of my years as a parish musician. There is a strength in this way of working, since it can unify the worship service around a particular focus. However, a text-based approach is unlikely to take full advantage of the formative potential of hymns and songs. Since the texts of hymns we select are experienced through the filter of music, the hymns may not be connecting to the message of the readings in the same way or as effectively as planned. Hymns may even be affording theological messages through the music that distorts or contradicts the theology being expounded through readings and sermon.

I suggest that church musicians need to develop a working sense of how the music of various styles can shape the spirituality of their congregations as

at least a part of their approach to repertoire development. Please understand that I am not talking about choosing music of particular styles because people like them, or because some are more ‘sacred’ than others. I am suggesting that we develop ways of understanding the various styles of congregational song as offering a range of distinctive pastoral resources for supporting congregations to grow more fully and more deeply into the image of Christ. If we accept that the music of congregational song has formative power, then musical style *must* be elevated to at least one of the primary considerations.

Do we become what we sing?

I am aware that all of the areas I have touched on need a fuller exploration than I have been able to give them, and that others have not been raised. How does the formative power of music interact with other potentially formative dimensions of worship, such as liturgical and architectural context? How does the prevailing culture, and especially the dominant musical culture, shape or limit our ability to respond to music of differing types and styles? What is the role of the Spirit in formation? The rapidly growing body of empirical psychological research into music perception and cognition must also be taken into account for a more complete understanding of the place of music in formation.

My purpose has been less to offer conclusions than to invite conversation. We have not arrived at a clear or simple answer to the question that we began with, “Do we become what we sing?” If pressed for an answer, I would have to say, “Yes, probably, more than we realize, but less than we might.” If music is indeed the powerful formative influence on faith that it seems to be, then understanding that influence better is a matter of importance for all who love and engage with congregational song.

Do we become what we sing?

The role of the music of congregational song in congregational spiritual formation

Abstract

In this article, Kenneth Hull addresses the role of music in the spiritual formation of religious communities. In his opinion, the role of music cannot be underestimated. The character of the music controls whether the text of a hymn speaks clearly and shapes how the words are understood. Based on personal experiences with congregational songs, and on philosophical insights from Suzanne Langer and Naomi Cumming, Hull explores the question how music is able to move and even to transform singers and listeners. One of his conclusions is that different musical styles have the potential to bring distinctive contributions to worship. To be aware of this ‘power of music’ makes it possible to take informed decisions about the appropriateness of particular musical styles in particular congregational contexts and for particular purposes.

BENEDICITE, OMNIA OPERA

The Song of the Three Children

Verses 1-18 and 26-31.

ALBERT HAM, 1858-1940.

A

O all ye Works of the LORD, bless ye the LORD; 2 O ye Angels of the LORD, bless ye the LORD;

Second Part.

A

3 O ye Heavens, bless ye the LORD, praise him and mag-ni-fy him for ev-er.

- 4 O ye Waters that be above the Firmament, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 5 O all ye Powers of the LORD, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 6 O ye Sun and Moon, ¹ bless ye the ¹ LORD, || praise him and ¹ magnify ¹ him for ¹ ever.
- 7 O ye Stars of Heaven, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 8 O ye Showers and Dew, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 9 O ye Winds of God, ¹ bless ye the ¹ LORD; || praise him and ¹ magnify ¹ him for ¹ ever.
- A 10 O ye Fire and Heat, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 11 O ye Winter and Summer, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 12 O ye Dews and Frosts, ¹ bless ye the ¹ LORD; || praise him and ¹ magnify ¹ him for ¹ ever.
- 13 O ye Frost and Cold, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 14 O ye Ice and Snow, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 15 O ye Nights and Days, ¹ bless ye the ¹ LORD; || praise him and ¹ magnify ¹ him for ¹ ever.
- 16 O ye Light and Darkness, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 17 O ye Lightnings and Cloud, ¹ bless ye the ¹ LORD; || 18 (*Unis.*) O let the Earth ¹ bless the ¹ LORD; || yea, let it ¹ praise him and ¹ magnify ¹ him for ¹ ever.

Verses 19-25.

B

19 O ye Mountains and Hills, bless ye the LORD; 20 O all ye Green Things upon the Earth, bless ye the LORD;

Second Part.

B

21 O ye Wells, bless ye the LORD; praise him and mag-ni-fy him for ev-er.

HYMN 102 Love Unknown — 6 6 6 6 . 4 4 4 4

John Ireland

[UNISON]

My song is love unknown,
 My Saviour's love to me,
 Love to the loveless shown,
 That they might lovely be.
 O who am I,
 That for my sake
 My Lord should take,
 Frail flesh, and die?

[HARMONY]

2

He came from his blest throne,
 Salvation to bestow;
 But men made strange, and none
 The longed-for Christ would know.
 But O, my Friend,
 My Friend indeed,
 Who at my need,
 His life did spend!

[UNISON]

7

Here might I stay and sing,
 No story so divine;
 Never was love, dear King,
 Never was grief like thine!
 This is my Friend,
 In whose sweet praise
 I all my days,
 Could gladly spend.

S. CROSSMAN

Example 2: *My song is love unknown* (set to LOVE UNKNOWN),
 in: *Hymns Ancient & Modern revised* (1950).

HYMN 331 Wolvercote — 7 6 7 6. D W. H. Ferguson, 1872-1950

UNISON

O Jesus, I have promised
 To serve thee to the end ;
 Be thou for ever near me,
 My Master and my Friend ;
 I shall not fear the battle
 If thou art by my side,
 Nor wander from the pathway
 If thou wilt be my guide.

2*

O let me feel thee near me :
 The world is ever near ;
 I see the sights that dazzle,
 The tempting sounds I hear ;
 My foes are ever near me,
 Around me and within ;
 But, Jesus, draw thou nearer,
 And shield my soul from sin.

Example 3: *O Jesus, I have promised* (set to WOLVERCOTE),
 in: *Hymns Ancient & Modern revised* (1950).

O Jesus, I have promised

ANGEL'S STORY 76. 76D

1 O Je-sus, I have prom-ised to serve thee to the end.
 2 O let me feel thee near me, the world is ev-er near;
 3 O let me hear thee speak-ing in ac-cents clear and still,
 4 O Je-sus, thou hast prom-ised to all who fol-low thee

Be thou for- ever near me, my Mas-ter and my Friend.
 I see the sights that daz-zle, the tempt-ing sounds I hear.
 a-bove the storms of pas-sion, the mur-murs of self-will.
 that where thou art in glo-ry there shall thy ser-vant be.

I shall not fear the bat-tle if thou art by my side,
 My foes are ev-er near me, a-round me and with-in,
 O speak to re-as-sure me, to has-ten or con-trol,
 And, Je-sus, I have prom-ised to serve thee to the end.

nor wan-der from the path-way if thou wilt be my guide.
 but, Je-sus, draw thou near-er, and shield my soul from sin.
 O speak, and make me lis-ten, thou Guard-ian of my soul.
 O give me grace to fol-low, my Mas-ter and my Friend.

Text: John E. Bode, 1868, *SPCK Psalms and Hymns, Appendix*, 1869
 Music: Arthur H. Mann, *The Methodist Sunday School Hymn Book*, 1881

Müssen wir werden, was wir singen? Die Rolle der Musik des Gemeindegesanges in der spirituellen Prägung der Gemeinde

Einleitung

Der Haupttitel dieses Beitrags lautete ursprünglich: „Wir sind, was wir singen“. Er war als Anspielung auf das bekannte Sprichwort „Du bist, was du isst“ beabsichtigt. Der Sinn des Sprichworts „Du bist, was du isst“ ist, dass unsere Körper das Ergebnis dessen sind, was wir ihnen zuführen. Die Art, wie wir unsere Körper ernähren – oder sie falsch bzw. unterernähren – hat einen direkten Einfluss auf das, was sie werden. In ähnlicher Weise glauben viele Kirchenmusiker, dass es einen signifikanten und sogar einen entscheidenden Unterschied macht, was wir singen. Das, was wir gemeinsam im Gottesdienst singen, prägt, wer wir als Gläubige werden. Musiker wissen, dass Musik uns in unseren tiefsten Ebenen beeinflusst, und einige glauben, dass Gläubige je nach kirchenmusikalischer Ernährung eine andere Entwicklung nehmen.¹ Wie wir unseren Glauben musikalisch ernähren, ist zumindest teilweise die Grundlage dessen, welche Art von Christ wir werden.

Doch dieser Prozess, diätetisch oder spirituell, passiert über einen längeren Zeitraum. „Wir *werden*, was wir singen“ schien mir daher besser geeignet. Auch die Sicherheit einer kühnen Behauptung, dass „wir werden, was wir singen“ ungerechtfertigt kam mir vor. Daher ein Titel in der Form einer Frage: „Müssen wir werden, was wir singen?“: Mein Ziel ist es, die Frage nach der Rolle der Musik in der Prägung des Glaubens mit einer Offenheit für das zu

¹ Don SALIERS und Paul Westermeyer sind namhafte Befürworter dieser Sicht gewesen. Vgl. z.B. Don E. SALIERS, Liturgical musical formation, in: Robin A. Leaver und Joyce Ann Zimmerman (Hg.), *Liturgy and Music: Lifetime Learning*, Collegetown, MN 1998, S. 384-394; SALIERS, *Sound spirituality: on the formative expressive power of music for Christian spirituality*, in: Elizabeth A. Dreyer und Mark S. Burrows (Hg.), *Minding the Spirit. The Study of Christian Spirituality*, Baltimore 2005, S. 334-340; Paul WESTERMEYER, *Choosing music: choices for holiness*, in: *CrossAccent* 12/3 (2004), S. 4-11; WESTERMEYER, *Discernment*, in: *CrossAccent* 19/1, 2011, S. 5-16.

erkunden, was die Erforschungen ans Licht befördern.

Selbstverständlich erfolgt die Wirkung von Musik auf Kirchgänger in einem Netzwerk von Zusammenhängen, welche auch verantwortlich dafür sind, wie die Musik aufgenommen wird, bzw. ihre eigene prägende Rolle spielen kann. Die angesammelten Musikgeschichten der einzelnen Gläubigen und der Gemeinde als Ganzes, das liturgische Ereignis, das Gebäude, die sozialen und kulturellen Kontexte – all das und vieles mehr kann seine Spuren hinterlassen. Auch wenn heute die Musik im Fokus steht, will ich damit nicht sagen, dass die Musik die *einzig* prägende Dimension des gemeinsamen Gottesdienstes ist. Aber ich glaube, dass sie das Potenzial hat, eine der mächtigsten zu sein. Liegt sie doch so oder so in der Nähe des Herzens der liturgischen Erfahrung innerhalb all dieser anderen Zusammenhänge.

Der eher unbeholfene Untertitel „Die Rolle der Musik des Gemeindegesanges in der spirituellen Prägung der Gemeinde“ ist ein Versuch, meine Absichten weiter zu klären. Ich bin nicht in erster Linie an den *Worten*, die wir im Gottesdienst singen, interessiert, so wichtig sie auch sind, sondern an der Musik. Ich bin ein Musiker, kein Dichter oder Theologe. Mehr als das, es ist allgemein akzeptiert, dass in der Ehe von Text und Melodie, aus der der Gemeindegesang entspringt, die Musik der dominante Partner ist. Eine starke Melodie vermag einen schwachen Text zu erlösen, aber das Gegenteil ist nicht der Fall. Eine schlechte Melodie wird jedes noch so gute Wort mit sich in den Abgrund stürzen. Das ist die Macht der Musik. Das Vermögen, mit welchem das gesungene Wort den Hörer beeinflusst, wird von der Musik bestimmt. Der Charakter der Musik steuert nicht nur, *ob* der Text klar verständlich ist, sondern bestimmt auch, wie die Wörter verstanden werden. Verschiedene Vertonungen des gleichen Textes werden verschiedene Lesarten oder Verständnisse des Textes hervorrufen. Wird z.B. *Amazing Grace* zu seiner üblichen Melodie NEW BRITAIN gesungen, schafft dies ein anderes Verständnis des Textes, als wenn die gleichen Worte zur ANTIOCH oder THE THIRD TUNE gesungen werden.²

Ein noch längerer Titel für diesen Vortrag würde noch einen weiteren Satz hinzufügen; „Eine Annäherung an die Frage des musikalischen Stils“. Sobald wir anerkennen, dass ein Austausch der Melodie die gesamte Textrezeption ändern kann, und uns auch auf die Vorstellung einlassen, dass die Umarmung der Musik, die wir im Gottesdienst singen und hören, die Macht hat, uns zu dem zu formen, was wir sind/werden, wird deutlich, dass Musikstil ein Teil dieses Vortrags sein muss. In der Tat, ich möchte vorschlagen, dass diese beiden Fragen: „Was ist die prägende Rolle des Gemeindeliedes?“ und „Was ist die Bedeutung

² Kenneth R. HULL, *Text, music and meaning in congregational song*, in: *The Hymn* 53/1, Januar 2002, S. 14-25.

des musikalischen Stils im Gemeindegesang?“ mit fruchtbringenden Ergebnissen zusammen gebracht werden können, da jede Frage ein Ansatz für eine bessere Antwort auf die jeweils andere bietet. Während meiner Ausführungen werde ich auch prüfen, 1) wie die Erfahrung der Subjektivität, welche durch Musik gewährt wird, eine prägende Wirkung haben könne, 2) die kooperative Rolle des Zuhörers-Darstellers dabei, diese prägende Wirkung stattfinden zu lassen, 3) den ambivalenten Charakter der Bedeutung, welcher durch persönliche und gemeindliche Assoziationen entsteht, und 4) wie die Anerkennung des prägenden Potentials der Gemeindelieder Kirchenmusiker und Pfarrer dazu führen könnte, die Kirchenliedrepertoires anders zu entwickeln.

Persönliche Erfahrungen der prägenden Kraft des Gemeindeliedes

Nachdem ich versucht habe die Fragen, die ich heute ansprechen möchte, darzulegen, lassen Sie mich damit beginnen, ihnen zwei Einblicke in meine eigene Erfahrung als junger Kirchgänger zu geben, durch welche ich glaube, dass der Gemeindegesang zur Prägung meines Glaubens beigetragen hat. Ich beginne mit meiner eigenen Erfahrung, nicht, weil ich denke, dass diese Begegnungen mit dem Gemeindegesang für jemand anderen als für mich selbst eine besondere Bedeutung haben sollen, sondern weil ich hoffe, dass sie dazu beitragen, die theoretische Diskussion, die folgt, auf Kurs zu bringen. Weiter hoffe ich, dass diese persönlichen Berichte mir helfen zu erklären, was ich meine, wenn ich von Musik als Mittel der Prägung spreche.

Der erste Gemeindegesang, der mich wirklich erregt und begeistert hat, ist der Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen – das *Benedicite* – in einer musikalischen Version des Organisten und Komponisten Albert Ham aus Toronto (siehe Beispiel 1, S. 80). Sie ist vielleicht nicht die größte Musik, aber sie gab mir das Gefühl des kosmischen Schwungs der Schöpfung, von Gott in der Schöpfung und der Schöpfung in Gott. Der inklusive Katalog der Schöpfungsordnung, des Großen und Kleinen, des Natürlichen und vom Menschen Gemachten spiegelte sich musikalisch in jeder Modulation Satz für Satz wieder. Die Bewegung hin und her zwischen den wechselnden Spezifika der ersten drei Sätze und die Rückkehr zum unveränderlichen Refrain im vierten erfüllte mich mit Freude, wie auch die unterschiedlichen Längen der Verszeilen, bei denen sich die Rezitationstöne des Chorals dehnen und zusammenziehen, um alles unterzubringen. Am meisten freute ich mich auf die Phrase mit nur einem einsilbigen Substantiv, „O ye Wells“, welche mit den mehrsilbigen Formeln nicht zusammen stimmte und die meiste Zeit auf den Rezitationston fiel. Die Wiederholung, der Ruf und die Antwort, die Abwechslung zwischen dem wechselnden und unveränderlichen Text – dies alles lud zu einem Gefühl für das Spiel ein. Das Singen dieses Chorals hat mich außerhalb meiner selbst gestellt, und die

Notierung der Elemente der Schöpfung, groß und klein, induzierte in mir ein Gefühl der Gegenwart des einen Gottes in der Vielfalt der Schöpfung.

Die Art und Weise, wie ich auf das Singen des *Benedicite* reagierte, wurde vermutlich nicht von allen geteilt. Mein Geist war eine Resonanz auf die gemalte kosmische Leinwand, auf die Andeutungen der Transzendenz, die für mich durch den Umfang des Textes, jedoch in den Angaben der Schöpfung geerdet waren. Das Singen des *Benedicite* war so für mich eine prägende Erfahrung. Es wurde in meiner Gemeinde im Gottesdienstleben wiederholt, nicht wöchentlich, aber in gewissen Abständen. In dieser Gemeinde wurden Kirchenlieder aus reinen Texteditionen gelernt und gesungen – eine Praxis, die heute, wie ich meine, leider weitgehend verloren gegangen ist. Die Textausgaben erlaubten ein besseres Verständnis des Textes. Sie erlaubten aber auch, wie ich bald entdecken sollte, Improvisation: sich beim Singen der Melodie im Einklang mit allen anderen und der Expression meines eigenen Zugehörigkeitsgefühls dazwischen zu bewegen, die Erkundung musikalischer Möglichkeiten, Fehler machen zu können in der Sicherheit eines gemeinsamen Musizierens, das nie im Begriff war, durch meine Erkundungen zu entgleisen.

Eine weitere Erfahrung, an die ich mich lebhaft erinnere, war meine erste Begegnung mit Samuel Crossmans Gedicht *My song is love unknown*, gesungen zu John Ireland's Melodie (siehe Beispiel 2, S. 81). Ich war neunzehn oder zwanzig, als ich allein in der hinteren Ecke einer Kirche bei der Gründonnerstagsliturgie saß. Die Wirkung auf mich, diese Worte und diese Melodie zum ersten Mal zu singen, war elektrisch. Kein Zweifel, die Umstände haben zur Intensität meiner Erfahrung beigetragen: die gedämpfte Beleuchtung, die feierliche Entblößung des Altars, die narrative Entwicklungskurve der Liturgie. Crossmans Poesie ist meisterhaft und ungewöhnlich in der Struktur. Der metrische Kontrast zwischen den zwei Gruppen von Versen – vier Verse zu 6 Silben, gefolgt von vier Versen zu 4 Silben – bietet dem Dichter die Gelegenheit, die poetische Stimme zu verschieben oder kontrastierende Handlungen und Haltungen nebeneinanderzustellen. In seinem herrlichen und unverzichtbaren Buch *The English Hymn*, charakterisiert J. R. Watson diesen Text als eine „Erzählung mit Kommentaren“, in dem „der Sänger/Sprecher zwei Stimmen besitzt, eine erzählende Stimme, welche den Zuhörer anspricht, – ‘My song is love unknown’ – und eine andere reflektierende Stimme, die sich nach innen kehrt – ‘O who am I?’“³ Der Dichter macht den ersten viersilbigen Vers an der metrischen Verschiebung zum Ort dieser Gegensätze: “O who am I?,” “Then ,Crucify’,” “Sweet injuries,” “Yet cheerful he,” “This is my Friend.”

Die Brillanz von Irelands Melodie liegt teilweise in der Art, wie sie diese

³ J. R. WATSON, *The English hymn. A critical and historical study*, Oxford 1997, S. 87, 89.

Dualität von Sprache und Struktur widerspiegelt. Es ist eine Melodie, die zum einstimmigen Singen konzipiert ist, jede Textzeile, außer die Zeilen 5 und 6, ist zu einem unterscheidenden Rhythmus gesetzt. Sie bleibt für den Großteil der ersten Hälfte in der Grundtonart, die Harmonien unterstreichen besonders den Inhalt von der ersten Strophe: der Trugschluss am Ende der ersten Zeile interpretiert das Wort „unknown“; die Melodie erreicht ihren Höhepunkt, und die Spannung zwischen Melodie und Basslinie öffnet sich, wenn die Liebe den Lieblosen gezeigt wird („to the loveless shown“), die sanfte Senkung auf einen tonikaisierten Dominantakkord, welcher die Worte „that they might lovely be“ (dass sie lieblich sein mögen) begleitet. Dann kommt die Überraschung. Nachdem er vortäuscht, auf der Dur-Seite der Grundtonart zu landen, fällt Ireland direkt in die Moll-Subdominante, um die Verschiebung der Stimme und das plötzliche Bewusstwerden der Unwürdigkeit in den Worten „O who am I?“ zu unterstreichen. Bei den meisten der Strophen begleitet die Bewegung Richtung Dur die außenorientierten Erzähltextteile, und das Moll spiegelt die Verschiebung des Textes zu einer reflektierenden Innerlichkeit wider.

Ich war nicht vorbereitet auf den Effekt, den dieses Kirchenlied auf mich haben würde. Als ich zum ersten Mal die Worte „O who am I?“ sang, fühlte ich einen Schub im Herzen, und fühlte mich in einer Art und Weise emotional geöffnet und verletztlich, wie ich sie nicht voraussehen konnte. Der sanfte Schwung der Melodie, die Umspielungen des Wortes „Liebe“, möglicherweise sogar das Bild der Transformation, welches die ersten vier Zeilen der ersten Strophe gemalt hatten, setzten mich gnadenlos den Auswirkungen der fünften Zeile aus. Es ist die Musik, welche die Hauptarbeit getan hat. Der Wechsel zwischen Dur und Moll war verwirrend; er verursachte eine Art von innerer Verschiebung in mir, die ich direkt durch die Wirkung der Musik erlebte. Während jede Strophe kam und ging, wurde die gleiche experimentelle „Form“ um verschiedene, aber in ähnlicher Weise durchdringende Wörter wiedererschaffen.

Zwei Beobachtungen zu diesen prägenden Erlebnissen, bevor wir weitermachen. Zuerst war die Wirkung der Musik auf mich unmittelbar, nicht durch irgendein analytisches Bewusstsein für das, was kommen sollte, vermittelt. Im Fall von *My song is love unknown* war ich beim Singen nur offen und aufmerksam dem Kirchenlied gegenüber. Ich war von der plötzlichen harmonischen Verschiebung bei den Worten „O who am I?“ überrascht, konnte aber nicht erklären, was geschah, oder warum es diese besondere Wirkung auf mich hatte. Zweitens, während diese zwei Beispiele zeigen, wie nach meiner Annahme die musikalische Gestalt selbst einen prägenden Effekt hat, sind sie in einer Hinsicht nicht repräsentativ für die Art und Weise, wie Musik mit der Zeit formen kann. Ich entschied mich für sie, weil ihre Intensität sie in meiner Erinnerung lebendig bleiben ließ und ich dadurch analysieren konnte, wie eng miteinander

verbunden die Spezifika der Musik mit meiner Reaktion sind. Aber die meisten Erfahrungen mit dem Gemeindelied, von Woche zu Woche, sind nicht so unvergesslich. Wenn Musik uns wirklich im Laufe der Zeit prägt, muss sie dies auch in unserer alltäglichen Erfahrung tun. Der musikalische Mechanismus wäre der gleiche, auch wenn die unmittelbare Wirkung weniger stark ist.

Musikalische Subjektivität und der Gemeindegesang

Was hat Musik an sich, das ihr die Macht gibt, uns zu bewegen und sogar zu verwandeln? Dies vollständig zu beantworten – wenn so etwas überhaupt möglich wäre – würde einen Wahrnehmungsspaziergang durch viele Straßen wissenschaftlicher Disziplinen, einschließlich Musik-Wahrnehmung und -Erkenntnis, Semiotik, philosophische Ästhetik, Musikethnologie, historische Musikwissenschaft, Musiktheorie, Theologie und mehr erfordern. Für die vorliegenden Zwecke werde ich mich in erster Linie auf die Arbeit von Naomi Cumming, der in Großbritannien geborenen australischen Musiktheoretikerin, Philosophin und Semiotikerin stützen, deren unerwarteter Tod im Alter von 39 Jahren 1999 eine Karriere mit bemerkenswerten Leistungen verkürzt hat.

Cummings Arbeit hat die Arbeit verschiedener wissenschaftlicher Vorgänger, darunter die der bemerkenswerten Suzanne Langer, einer Philosophin der Kunst aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, verfeinert, überarbeitet und erweitert.⁴ Langer argumentiert, dass wir auf Musik reagieren, weil sie uns an die Textur und das Muster unseres gefühlten Innenlebens erinnert oder direkt mit ihr schwingt. Wir erkennen in den Rhythmen, Klangfarben, Harmonien, Tempi der Musik, ob bewusst oder nicht, unsere innere Erfahrung von dem, was es bedeutet, Mensch zu sein. Wir erkennen in der Musik unsere eigenen Erfahrungen des Gefühls – nicht nur von Emotionen, sondern auch von Empfindung, Intuition, Betrachtung und so weiter. *Musik klingt so, wie sich das Leben anfühlt.* Diese Fähigkeit der Musik, sich direkt mit unserem Sinn für Innerlichkeit zu verbinden, bedeutet auch, so argumentiert Langer, dass Musik uns lehren kann, Gefühle, die wir außerhalb der Musik noch nicht gehabt haben, zu erkennen und mit ihnen umzugehen. Musik kann daher ein Übungsfeld dafür sein, wie wir unser inneres Leben pflegen und verstehen können.

Laut Naomi Cummings Arbeit ist Musik auch als direkte Resonanz unserer Sinne über unser inneres Selbst anzusehen. Sie entwickelte ein Verständnis von Musik als Schaffung einer Erfahrung der „Subjektivität“, mit dem wir uns direkt identifizieren können. Cummings Arbeit konzentriert sich darauf zu er-

⁴ Suzanne K. LANGER, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of reason, rite, and art*, Cambridge, MA 1942. Vgl. Naomi Cummings Auseinandersetzung mit Langer in: Naomi CUMMING, *The sonic self. Musical subjectivity and signification*, Bloomington, IN 2000, S. 216-224.

klären, warum wir, wenn wir Musik hören, dazu neigen, sie so zu hören und uns mit ihr so zu identifizieren, als ob es eine Begegnung mit einem persönlichen, subjektiven Anderen wäre. Sie weist mit Hans-Georg Gadamer auf, dass Kunstwerke die Macht haben, die Person, die sie erlebt, zu verändern, und „dass es eine Subjektivität im Werk selbst gibt, mit der der Zuhörer aktiv beschäftigt werden kann, nicht im Folgen seiner/ihrer eigenen Impulse, sondern geleitet von denen des Werkes“.⁵ Cumming findet eine Erklärung dafür, wie eine solche Subjektivität aktuell einem musikalischen Werk innewohnen könnte, indem sie verschiedene Aspekte, wie Klangfarbe, Gestik und andere untersucht und zu dem Schluss kommt, dass das Subjekt, das in einem Musikwerk zu hören ist, „durch die aktive Beteiligung der Zuhörer gebildet“ wird in Reaktion auf diese verschiedenen musikalischen Elemente. Das Fehlen eines tatsächlich vorhandenen Subjekts *hinter* der Musik, erlaubt dem Zuhörer, während er sie erlebt, sich „phantasievoll in diese Position zu begeben, wo er mit der musikalischen Äußerung identifiziert wird.“⁶

Dieser Prozess hilft uns zu erklären, wie es eine gemeinsame Erfahrung des Subjektiven unter mehreren Zuhörern geben kann, und dass diese Erfahrung nicht rein privat oder willkürlich ist, sondern durch die Spezifika in der Musik selbst geleitet wird. Auch wenn ein Zuhörer persönliche Assoziationen auf die Musik projiziert, ist der Sinn des Gegenstandes, dem der Hörer begegnet, und der zur Identifikation einlädt, in der Musik selbst zu hören. Die Schlussfolgerung, die Cumming zieht, ist, dass „[musikalische Subjektivität] dem Text der Musik selbst innewohnt, wie sie aufgeführt wird, indem sie das Engagement des Zuhörers auf eine Art einlädt, welche seine/ihre eigene Subjektivität transformiert [...] Die Musik prägt die Erfahrungen des Zuhörers [...] Sie schafft] ein Wissen von etwas, das vorher unbekannt war, etwas, das danach fragt, in das Denken des Hörers integriert zu werden.“⁷

Aus Cummings Sicht ist meine Erfahrung mit *My song is love unknown* zu John Irelands Musik nicht nur als emotionale Reaktion auf das musikalische Geflecht zu verstehen, sondern auch dadurch zu erklären, dass ich die Subjektivität, welche in der musikalischen Darbietung verkörpert war, als meine eigene annahm. Der Charakter, die Form und Textur der Subjektivität der Musik prägt also meine eigene Subjektivität in der Begegnung mit der Musik. Cumming entwickelte dieses Verständnis der Gestaltungskraft von Musik auf den engagierten Zuhörer mit Bezug auf das klassische Konzertrepertoire. Wie könnte dieses

⁵ Naomi CUMMING, *The subjectivities of 'Erbarne dich'*, in: *Music Analysis* 16/1, März 1997, S. 7.

⁶ Ebd. S. 15.

⁷ Ebd. S. 17.

Verständnis auf das Gemeindelied angewendet werden? Welche Unterschiede zwischen Gemeindegesang und Konzertmusik müssten berücksichtigt werden? Hier sind fünf vorläufige Vorschläge:

1. Nur wenige Kirchenlieder erreichen den Status eines großen Kunstwerks, aber einige sind en miniature meisterliche Beispiele der Kunstfertigkeit des Komponisten.
2. Als Teilnehmer an der Aufführung des Gemeindeliedes und nicht nur als Zuhörer, identifizieren sich Kirchgänger nicht nur phantasievoll, sondern auch körperlich mit der musikalischen Darbietung.
3. Die Gläubigen singen Kirchenlieder und Songs mit der ausdrücklichen Absicht der direkten Identifizierung mit den Worten und der Musik. Sie wollen die Worte des Gemeindeliedes nicht als die Worte eines anderen Menschen erfahren, sondern als ihre eigenen.
4. Die Gläubigen singen Gemeindelieder in einem persönlichen, sozialen und liturgischen Kontext um dem Göttlichen zu begegnen und sogar, um von dieser Begegnung verwandelt zu werden.
5. Gemeindegesang kann eine spirituelle Praxis sein – eine disziplinierte wöchentliche Aktivität, die *mit der Zeit zur Bildung und Stärkung von Erfahrungsmustern* im Stande ist.

Wenn diese Unterschiede zwischen der Konzerterfahrung und der Erfahrung des Gemeindegesangs innerhalb eines liturgischen Settings akzeptiert werden, dann scheint es, dass die prägende Kraft, welche uns im Gemeindegesang begegnet, durch die körperliche Partizipation an der Aufführung, der expliziten Absicht, durch die Begegnung mit dem Göttlichen verwandelt zu werden und der disziplinierten Wiederholung, noch größer wird.

Subjektivität, Prägung und musikalischer Stil

Wie können Kirchenmusiker und Pastoren dieses prägende Potential des Gemeindeliedes in ihrer wöchentlichen Liedauswahl also am besten nutzen? Eine genaue Analyse der jedem zum Gebrauch gedachten Kirchenlied und Song innewohnenden musikalischen Subjektivität wäre wahrscheinlich ideal, aber auch umständlich und unpraktisch. Aber da die Prägung im Laufe der Zeit stattfindet und Liedmelodien eines bestimmten Stils zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen – Gemeinsamkeiten sind in erster Linie der Grund, warum wir von einem Stil sprechen –, sollte es möglich sein, diesen Ansatz nicht nur auf einzelne Melodien anzuwenden, sondern auch für Gruppen von Melodien im gleichen Stil. Die Stile des Gemeindeliedes werden häufig mit bestimmten Arten von Texten und nicht mit anderen

verbunden. Durch das Verständnis, wie unterschiedliche Musikstile uns im Laufe der Zeit formen – das heißt, was die Merkmale der Subjektivität sind, die sie tendieren zu verkörpern – haben wir ein praktisches Werkzeug, das uns im Laufe der Zeit als Anleitung bei der Entwicklung eines Gemeindeliedrepertoires dient.

Fragen zum musikalischen Stil des Gemeindeliedes waren für eine lange Zeit Inhalt der Diskussion. Lassen Sie mich einen kurzen Überblick über den aktuellen Stand der Diskussion, wie ich ihn verstehe, geben. Das Gespräch hat sich weitgehend über die Idee, dass einige Arten von Musik für den Gottesdienst angemessen sind, andere hingegen nicht, hinausbewegt. Es ist jetzt allgemein akzeptiert, dass die wahrgenommene ‚Heiligkeit‘ eines musikalischen Stils mehr mit Kontext und Absicht zu tun hat, als mit dem Musikstil selbst. Diese Ansicht lässt jedoch die große Frage offen, wann und wie wir uns die breite Palette von Musik, die uns zur Verfügung steht, zu Nutze machen.

Das Kriterium „Geschmack“ wurde in einem Versuch, diese Frage zu beantworten, hinzugezogen. Allerdings erscheint es mir, dass das Ansprechen von Musikstilen unter Berücksichtigung von Kriterien wie „Geschmack“ die Risiken einer Minimierung oder sogar Verharmlosung der Frage mit sich birgt. Etwas eine „Geschmacksfrage“ zu nennen, bedeutet in der Regel, dass es nicht eine Angelegenheit der Substanz, welche außerhalb der Grenzen der rationalen Diskussion liegt, ist. Zu sagen, „es gibt keine Maßskala für Geschmack“ bedeutet, das Gespräch zu unterbinden und nicht sich darin zu engagieren.

„Handwerk“ wurde auch als Kriterium für den Umgang mit der Frage des Stils erforscht. Das Niveau der Handwerkskunst wurde als Mittel der Entscheidungsfindung bei den verschiedenen Musikstilen ins Feld geführt. Exzellenz, egal in welchem Stil, ist immer besser als Schabigheit. Aber dieses Kriterium hat leider den Effekt, sich von der Frage des Stils zu entfernen, als sie direkt in Angriff zu nehmen. Das gleiche gilt weitgehend auch für Ansätze, die sich auf „liturgische Angemessenheit“ als Instrument der Unterscheidung konzentrieren. Es ist wichtig, Urteile über liturgische Angemessenheit bei der Auswahl von Gemeindeliedern zu fällen, aber dieses Kriterium entzieht sich der Frage des musikalischen Stils mehr als es dieser dienen würde.

„Balance“ klingt zunächst wie ein hilfreiches Kriterium. Es hat die Tugend der Bewältigung der potentiell konkurrierenden Ansprüche unterschiedlicher Arten durch die Bereitstellung eines Prinzips zur Ermöglichung einer stilistischen Vielfalt, und die Metapher des Gemeindeliedrepertoires als Nahrung schwingt mit und die Aufrechterhaltung einer ausgewogenen Nahrung ist eine Maxime guter Ernährung. Doch das Kriterium der „Balance“ lässt zumindest ein paar Fragen offen. Es sagt nicht, wie eine ausgewogene Ernährung aussieht – was für die eine Gemeinde Ausgewogenheit bedeutet, muss auf eine andere nicht zutreffen. Eine ausgewogene Ernährung kann das Richtige für den ge-

sunden Organismus sein, aber für bestimmte Zwecke, wie beispielsweise den Aufbau von Muskelmasse, die Kontrolle des Blutzuckerspiegels, oder Prävention von Krebs oder Herzerkrankungen ist Ausgewogenheit weniger wichtig, als eine Gewichtung auf einige Arten von Lebensmitteln und die Vermeidung von anderen. Um dieses Ziel zu erreichen, müssten wir verstehen, wie jede Lebensmittelgruppe innerhalb des Körpers arbeitet.

Wie bei den Arten von Lebensmitteln kann das Prinzip, dass unterschiedliche Musikrichtungen das Potenzial, etwas Besonderes und Wertvolles zum Gottesdienst beizutragen haben, als selbstverständlich angesehen werden. Allerdings müssen wir darüber hinaus gehen, um verstehen zu versuchen, was dieser besondere Beitrag sein könnte, damit wir fundierte Entscheidungen über die Angemessenheit der besonderen musikalischen Stile in bestimmten Gemeindekontexten und für bestimmte Absichten treffen können. Dies, so mein Vorschlag, ist der beste Weg, um an die Wurzel der Frage des musikalischen Stils zu kommen. Um zu veranschaulichen, was ich meine, werde ich eine kurze Fallstudie am Genre der Kirchenliedmelodie, die als „English Public School Hymn“-Melodie bekannt ist, machen.

The English Public School Hymn: Eine Fallstudie

Der „English Public School Hymn Tune“ wurde zum ersten Mal als eigenständiger Typ in einem Artikel von Leonard Blake, der im *Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland* im Jahr 1950 erschienen ist, beschrieben.⁸ Der Public School Tune blühte während der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem in den öffentlichen Schulen, wie der Name schon sagt. Die besten Beispiele haben einen Platz im Repertoire der größeren Kirche gefunden. Bemerkenswert sind W.H. Fergusons *WOLVERCOTE* (für den Text *O Jesus, i have promised*); *THORNBURY* von Basil Harwood (für *Your hand, O God, has guided* und andere); *WOODLANDS* von Walter Greatorex, dem ein neues Leben eingehaucht wurde, als es in den 1970er Jahren mit *Tell out my soul* gepaart wurde; und John Irelands *LOVE UNKNOWN*, die Melodie, die wir früher besprochen haben. Während die meisten dieser Melodien von Musikern komponiert wurden, welche als Organisten und Chorleiter in verschiedenen öffentlichen Schulen arbeiteten, werden sie nicht durch ihre Herkunft definiert, sondern durch musikalische Eigenschaften, die sie gemeinsam haben.

Der Stil des Public School Tune hat sich zum Teil als Reaktion auf die Sentimentalität und Innerlichkeit der vielen viktorianischen Melodien entwickelt und zum Teil als Reaktion auf das Ethos und die Möglichkeiten, die der öffentliche

⁸ Leonard BLAKE, *The Public School hymn-tune*, in: *Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland* 2/12, October 1950, S. 180-185.

Schulkontext, in dem Jungen und junge Männer mehrmals pro Woche zum Gottesdienst versammelt waren, bot. Das Vorwort zur 1919 erschienenen Ausgabe von *The Public Public School Hymn*, in dem diese Melodien zum ersten Mal erschienen, spricht von der Bedeutung der Erreichung höherer Standards der musikalischen Exzellenz bei den Kirchenliedermelodien, denn „aufrichtige und edle Musik hat einen sehr starken Einfluss auf den Charakter.“ Es fährt fort:

Überzeugt davon, wie wir sind, dass Kirchenliedermelodien einen entscheidenden Einfluss auf die Bedeutung des Gottesdienstes und auf die Entwicklung des Charakters haben, haben wir versucht, Melodien zu finden, die diese hohe Ziel erreichen. Nicht jede Melodie kann all die erwünschten besten Eigenschaften kombinieren; aber, allgemein gesprochen, werden die Musikstücke in dieser Kollektion breite Melodien, starke Harmonien, Würde, Kraft und Aufrichtigkeit besitzen.⁹

Das archetypische Beispiel für diese Art von Melodie ist wahrscheinlich *WOLVERCOTE*, meist gepaart mit *O Jesus, i have promised* (siehe Beispiel 3, S. 82). Die melodische Breite des Public School Tune ist eine seiner konstantesten Eigenschaften. Solche Melodien wurden als „mutig und abenteuerlustig“, sowie als „energisch und zielstrebig“¹⁰ charakterisiert Sie sind oft marschartig, eine Eigenschaft, die häufig die militärische Metaphorik ihrer Texte widerspiegelt, wie hier, vor allem in den ersten beiden Strophen. Kühnheit und Energie werden von großen, steigenden Intervallen projiziert. Die Kraft der Melodien wird durch das einstimmige Singen, für das die meisten dieser Melodien entwickelt wurden, verstärkt.

Der Public School Tune ist auch länger als die meisten Melodien aus dem 19. Jahrhundert. Das Versmaß ist häufig verdoppelt, um acht Zeilen Text festzusetzen. Wo das Versmaß nicht verdoppelt ist, kann es ungewöhnlich oder unregelmäßig sein. In Fällen, in denen das Versmaß nur vier Zeilen lang ist, ordnet die Textaufteilung oft zwei oder mehr Noten auf eine Silbe und vermittelt dadurch ein Gefühl der Weite. Die Länge dieser Melodien ermöglicht auch eine größere harmonische Abenteuerlust, eine Eigenschaft, die das Gefühl der mutigen Bewegung in der Melodie verstärken kann. Vielleicht am wichtigsten ist, dass diese Melodien auffallend dazu neigen, in weit entfernte Tonarten zu modulieren, vor allem zu Beginn der zweiten Hälfte der Melodie. Die Wirkung dieser Modulationen ist von Erik Routley in einer Abhandlung über verschiedene Melodien als „romantisch“ oder „dramatisch“ bis hin zu „haarsträubend“ und in den extremen Beispielen „alarmierend“ beschrieben worden.¹¹ Wir be-

⁹ A Committee of the Headmasters' Conference (Hg.), *The Public School Hymn Book with Tunes*, London [1919], S. iii.

¹⁰ BLAKE, s. Fußnote 8, S. 182; Erik ROUTLEY, *The Music of Christian hymns*, Chicago 1981, S. 149.

¹¹ ROUTLEY, s. Fußnote 10, S. 149.

obachteten diese Art von Wirkung in LOVE UNKNOWN. In WOLVERCOTE passiert es bei den Worten: „I shall not fear the battle“. Nachdem am Ende des vorhergehenden Satzes die Dominante (E-Dur) steht, moduliert die Melodie nach C-Dur, eine kleine Terz von der Grundtonart entfernt.

Die Texte der Public School Tunes neigen *auch* dazu, Gemeinsamkeiten zu teilen. Mehr als die Hälfte von ihnen sind Ausdruck der persönlichen Hingabe zu Jesus, meist im Charakter einer militanten Entschlossenheit, während einige einen intimen emotionalen Charakter aufweisen. *O Jesus, i have promised* ist ein Beispiel für den ersten Charakter, *My song is love unknown* ein Beispiel für den zweiten. Die Untersuchung der Texte der mehr oder weniger zwei Dutzend Melodien der in den 1919 und 1949 erschienenen Ausgaben des *The Public School Hymn Book* zeigen dies schon, da wir Textanfänge wie *O Jesus, I have promised, Lift up your heads, ye golden gates, Soldiers of Christ, arise, Trumpet of God, sound high, From glory to glory advancing, Stand up, stand up for Jesus, My song is love unknown* oder *O Jesus, strong and pure and true* finden.

Vergleichen Sie die Auswirkungen von WOLVERCOTE auf die Poesie von *O Jesus, I have promised* mit der der methodistischen Melodie ANGEL'S STORY aus dem späten 19. Jahrhundert, welche in einigen Teilen der Kirche nach wie vor als Melodie für diesen Text verwendet wird (siehe Beispiel 4, S. 83). Ihre beiden Teile beginnen beide in der Tonika, die dritte Zeile ist nahezu identisch mit der ersten. Das zweitaktige rhythmische Muster, in welchem die Melodie beginnt, wird als Ganzes wiederholt, das Ende in abwechselnde Zeilen adaptiert, um der 7.6.7.6.D Metrik gerecht zu werden. Sprich: hier ist die Grundeinheit der Bewegung zwei Takte lang, verglichen mit den vier Takten in WOLVERCOTE. Der harmonische Rhythmus von ANGEL'S STORY ist langsamer, Harmonien wechseln etwa einmal pro Takt, im Vergleich zu jeder Viertel in WOLVERCOTE. Das erweckt den Anschein, dass die Melodienoten von ANGEL'S STORY weniger Gewicht als die von WOLVERCOTE tragen. Diese Eigenschaft in Kombination mit den punktierten Vierteln und Halben, die auf der Eins von jedem Takt von ANGEL'S STORY stehen, verleiht der Eins im Unterschied zu den restlichen Noten des Taktes viel mehr Gewicht. Dies kontrastiert mit WOLVERCOTE, in dem jede Viertelnote genügend Gewicht hat, um den Marschcharakter der Musik und das Gefühl der Entschlossenheit, das er beinhaltet, zu unterstützen.

Die melodischen Einheiten von ANGEL'S STORY beginnen in der Regel mit Sprüngen, gefolgt von Schritten nach unten. Sprünge geschehen überwiegend auf die Septime in der Tonleiter, die eine schrittweise Auflösung nach unten verlangt. Weil sie auf dem schwächsten Ton der Tonleiter, der die sofortige Auflösung verlangt, ankommen, vermitteln sie weniger ein Gefühl der Bestimmung, sondern so etwas wie Sehnsucht oder flehentliche Bitte. Aber durch die längere Eins, den statischen harmonischen Sinn und die Tatsache, dass die

dissonante Eins oft vor der Auflösung wiederholt wird, gibt es kein Gefühl der Dringlichkeit, die Dissonanz aufzulösen, sondern eher einen Genuss der Sehnsucht. Diese Sprünge auf die Septime haben eine Parallele in den offbeat-Kadenzen, wieder mit längeren Septen oder Quartsextdreiklängen, welche die Trittfrequenz weiter aufweichen. Da das harmonische Vokabular der Melodie ziemlich eingeschränkt und der harmonische Rhythmus langsam und regelmäßig ist, gibt es keine wirkliche Spannung oder Unsicherheit darüber, wie oder wann sich diese Dissonanzen auflösen werden.

Der Beginn der fünften Zeile des Textes, „I shall not fear the battle“ ist ein Moment der Kraft und Überraschung in *WOLVERCOTE*. Hier findet die Annäherung an den Downbeat auf „shall“ durch einen dekorativen chromatischen Durchgangston statt, was zu einer schwächeren Zeichnung des Wortes führt. In *WOLVERCOTE* wird das „shall“ ein Ausdruck der tiefen Bestimmung; in *ANGEL'S STORY* markiert diesen Moment eine Rückkehr in den Heimathafen der Tonika und den Anfang der Melodie. (Vergleichen Sie diesen Effekt mit dem, der entstanden wäre, wenn der Downbeat, sagen wir, von einem D angesprungen worden wäre.) Vergleicht man die Wirkung dieser beiden Melodien auf ihren Text und das daraus resultierende prägende Potential, könnten wir beobachten, dass *WOLVERCOTE* eine kühne und entschlossene und sogar abenteuerliche Energie hat. In Bezug auf ihren Text vermittelt sie einen Aufruf zum Handeln und sieht die Welt mit Bezug auf Opposition, Widerstand, Kampf und Sieg. Sie zeichnet ein Bild eines Glaubens, der im Gehorsam gegenüber einer Forderung nach einer aktiven Reaktion erfahren ist. Sie verbindet diese Antwort auch mit einem gewissen Sinn für Nervenkitzel.

Im Gegensatz dazu malt *ANGEL'S STORY* ein mehr heimeliges Bild. Die Melodie ist repetitiv, seine harmonische Palette ist schmaler. Die militärische Sprache scheint metaphorischer, die Aufgaben, auf die der Sänger zu antworten wartet, routinierter. Sie ermöglicht eine mehr reflektierende Erfahrung des Textes statt der Intensität, die *WOLVERCOTE* vorsieht. Der Jesus von *WOLVERCOTE* scheint ein bewunderter und inspirierender Führer zu sein, dem der Zuhörer-Sänger Treue schwören könnte. *ANGEL'S STORY* bietet statt des unabhängigen Geistes, welchen *WOLVERCOTE* vorschlägt, ein intimes Gefühl der Beziehung, vielleicht ein Gefühl der Abhängigkeit.

Musik und Prägung: Die Rolle des Zuhörer-Sängers

Die bisherige Diskussion hat sich auf die Eigenschaften der Musik im Allgemeinen und auf die von bestimmten Kirchenliedmelodien und -stilen konzentriert. Bei dem Versuch zu verstehen, wie Gemeindegesang Menschen im Laufe der Zeit zu prägen vermag, müssen wir darüber hinausgehen, nur auf die Musik selbst zu schauen. Ebenso wichtig ist es, wie die Zuhörer und Interpreten sich in

Bezug auf Musik engagieren, denn zu einem erheblichen Teil können Zuhörer selbst wählen, wie sie auf die Musik, der sie begegnen, reagieren.

In psychologischer Hinsicht kann eine musikalische Darbietung als eine Art *Aufforderung* interpretiert werden. Musik bietet oder lädt zu einer bestimmten Art von Antwort ein, bei der es den Menschen freisteht, ob sie sich oder ob sie sich nicht engagieren. Der Psychologe James Gibson hat das Konzept der *affordance* (Aufforderung) in den 1960er Jahren am Beispiel eines Stuhls als Illustration in die Diskussion eingeführt.¹² Ein Stuhl *fordert* zur Erfahrung des Sitzens *auf*. Er ist so konzipiert, dass das Sitzen erleichtert wird; wenn Sie noch nie einen Stuhl gesehen haben, würde eine Erforschung seiner Struktur bald die Möglichkeit des Sitzens offensichtlich machen. Sie können sich aussuchen, den Stuhl zu zerhacken und als Brennholz zu verwenden – ein Holzstuhl *fordert* auch zu dieser Antwort *auf*. Aber das ist eine Antwort, die auch von anderen Gegenständen aus Holz, die nicht zum Sitzen konzipiert sind, ausgehen kann. Sitzen ist die Reaktion, zu der ein Stuhl am ehesten auffordert. Diesem Gedankengang folgend, versucht meine Analyse der English Public School Kirchenlieder im Allgemeinen, und der Melodie *WOLVERCOTE* im Besonderen, die Art von Erfahrung oder Reaktion, die am besten durch ihre besonderen Eigenschaften hervorgerufen wird, zu beschreiben.

Dennoch dürfen Zuhörer von Musik frei auf eine Vielzahl von Weisen reagieren. Der Musikpsychologe John Sloboda hat einige der Reaktionen auf Musik, aus welchen Zuhörer wählen können, umrissen:¹³

1. Sie ignorieren die Musik, und bleiben auf ihre eigenen inneren Gedanken und Gefühle fokussiert.
2. Sie nehmen persönliche Assoziationen, die Musik für sie haben kann, an. Musik kann eine starke Erinnerung an Menschen und Orte aus der Vergangenheit sein und wir können die Musik als Portal nutzen, um diese Erinnerungen wieder zu erleben oder diese zu reflektieren.
3. Sie gehen analytisch an die Musik heran und stellen Muster und Beziehungen in ihr fest. Wir bilden und erkennen solche Muster durch einen Prozess, den Psychologen „Repräsentation“ nennen. Dieser Prozess ermöglicht es uns, Ähnlichkeiten zwischen parallelen musikalischen Phrasen zu erkennen oder zu erkennen, dass zwei zeitlich getrennte musikalische Darbietungen Wiedergaben des gleichen Musikstücks sind.
4. Sie lassen sich offen und aufmerksam auf die Musik ein, was Sloboda „nicht-

¹² John SLOBODA, *Music and worship: a psychologist's perspective*, in: Jeff Astley, Timothy Hone, Mark Savage (Hg.), *Creative Chords. Studies in Music, Theology and Christian Formation*, Leominster, UK 2000, S. 112.

¹³ Ebd., S. 111-112.

wertende Betrachtung“ nennt. Diese Art der Anteilnahme beseitigt, was er als „auf Worten basierende Aktivitäten, die zu auf Worten basierenden Urteilen führen“ nennt. Wir erlauben uns, die Musik zu ihren eigenen Bedingungen zu erfahren und zu ermöglichen, dass Antworten, die als Folge entstehen, aufkommen. Die Forschung schlägt vor, dass „Variationen in der emotionalen Erfahrung nicht so sehr durch eigenwillige Wege, die Musik zu repräsentieren, verursacht werden als durch Kontextfaktoren [...] und durch die individuelle eigene Deutung der emotionalen Reaktion.“¹⁴ Das heißt, es ist zu unterscheiden zwischen der affektiven Erfahrung, die uns Musik gewährt, und wie wir entscheiden, uns bei dieser Erfahrung zu fühlen.

5. Sie beschäftigen sich damit, wie die Musik sich auf eine Beziehung mit anderen Personen, die ein Teil des gleichen musikalischen Ereignisses sind, auswirkt. Mische ich meine Stimme mit der meines Nachbarn? Teilen wir eine ähnliche Erfahrung? Diese Art der Teilnahme an Musik kann eine große Rolle bei der Stärkung der Gemeinschaft und dem Verständnis, Teil eines größeren Ganzen zu sein, spielen.

Es ist Punkt 4, Slobodas „nicht-wertende Betrachtung“, welche die reichsten Möglichkeiten bietet zu verstehen, wie Musik Gemeinden im Laufe der Zeit zu prägen vermag, und die meine eigenen frühen Erfahrungen mit dem *Benedicite* und *My song is love unknown* am besten beschreibt. Es gibt Hindernisse, die zu überwinden sind, damit die Musik auf diese Weise in der Gemeinde funktioniert. Das bedeutendste davon kann die Kraft der Musik sein, persönliche und kollektive Assoziationen hervorzurufen. Sloboda schreibt:

Für wahre Kontemplation ist es notwendig, sich geistig anzuleiten zu vergessen, wo die Musik herkommt, seine Assoziationen zu ihr zu vergessen, zu vergessen, ob man sie mag oder nicht und sie einfach Ihre Wirkung entfalten zu lassen. Die Beruhigung der eigenen inneren Stimme ist ein starkes Element im Gottesdienst, um „Gott sprechen zu lassen“. Dies wird oft als eine Unterwerfung des eigenen Willens und als Hinneigung zu Gott bezeichnet. Gerade weil Musik so starke persönliche Assoziationen hervorruft, aber auch von sich selbst aus emotionale Reaktionen weckt, die ganz im Widerspruch zu den persönlichen Neigungen sein können, gibt es eine klare Wahrnehmung, in der die Betrachtung der Musik die besondere Herausforderung für das „Selbst“ verkörpert, das den kontemplativen Gottesdienst ausmacht.¹⁵

¹⁴ Ebd., S. 122.

¹⁵ Ebd., S. 123.

Assoziative Bedeutung: ein zweischneidiges Schwert

Was passiert, wenn ein Kirchenlied im Gottesdienst einer Gemeinde immer wieder im Laufe der Zeit verwendet wird? Die Antwort auf diese Frage hängt von einer Reihe von Faktoren ab. Einer dieser Faktoren ist die inhärente Stärke oder Schwäche der Musik selbst, was ich deren musikalisches „Profil“ nenne. In der Gemeinde, wo ich aufgewachsen bin, sangen wir immer die Worte *All things come of thee, O Lord, and of thine own have we given thee* zu einem spezifischen, psalmtonartigen Stück von Gregorianik, wenn die Kollekte nach vorne getragen wurde. Trotz des nichtssagenden Charakters kreierte der wöchentliche Gebrauch dieses musikalischen Schnipsels eine starke Assoziation mit diesem Moment in der Liturgie. Eine Änderung der Musik wäre auf Widerstand gestoßen, nicht wegen irgendeiner Qualität der Musik, sondern weil es einen Eingriff in eine fixe Routine bedeutet hätte. Positiver gesehen, gibt es die Erfahrung der regelmäßigen Rückkehr zu einem musikalischen Stück, die ihre Frische über die Zeit hinweg behält, was eine immer tiefere Verankerung im liturgischen Leben der Gemeinde in sich trägt. Für mich war das Singen des *Benedicite* ein paar Mal pro Jahr eine solche Erfahrung, und ich glaube, dass die meisten von uns an zahlreiche Kirchenlieder und Songs denken können, die in ähnlicher Weise in unserer eigenen liturgischen Erfahrung funktioniert haben.

Was ist aber mit den dramatischerweise transformativen oder „Berggipfel“-Erfahrungen, die manchmal durch Lieder katalysiert werden? Ich würde meine Gründonnerstags-Erfahrungen mit *My song is love unknown* zu dieser Kategorie zählen, und wieder werden die meisten von uns wahrscheinlich einige ähnliche Momente der intensiven Auseinandersetzung mit einem Gemeindelied ausfindig machen können. Diese Art von Erfahrungen trägt die gleiche potentielle Schwierigkeit oder Versuchung wie andere Arten von spirituellen „Gipfelerfahrungen“ in sich: den Wunsch, die Erfahrung wieder zu erzeugen, anstatt sie als Geschenk zu sehen, das in das größere Glaubensleben integriert wird. Selbst die einfache Erinnerung, eine solche Erfahrung gehabt zu haben, kann es schwierig machen, sich auf den gegenwärtigen Kontext zu fokussieren, das Lied nicht in der Gegenwart zu erfahren, sondern zu versuchen, die Vergangenheit wieder zu erleben. Es kann bewusste Erkenntnis und Mühe erfordern, um solche Erfahrungen zu integrieren, anstatt es ihnen zu ermöglichen, eine Ablenkung zu werden – Kanäle der Gnade statt Idole. Wenn die Bedeutung aus der aufkeimenden Assoziation so integriert werden kann, kann es immer noch eine positive Dimension dafür sein, wie das Kirchenlied im Hier und Jetzt erlebt wird. Es kann aber auch vorkommen, dass die Auswirkungen der persönlichen oder kollektiven Assoziationen oder anderer Dimensionen des Kontextes, in dem eine Aufführung erfolgt, die Musik machtlos macht, zu ihren eigenen Bedingungen zu sprechen. In meiner Heimat war das Kirchenlied *O God, our help*

in ages past in Verbindung mit William Crofts Melodie *ST ANNE* seit mehreren Generationen so stark mit Beerdigungen verknüpft, dass es für allen anderen Gelegenheiten unbrauchbar wurde.

In Fällen wie diesen arbeiten die Assoziationen aus früheren Kontexten so stark gegen die Musik, dass sie in ihrem gegenwärtigen Kontext tatsächlich nicht in sich selbst gehört wird, indem das ausdrucksvolle und prägende Potenzial der Musik selbst effektiv „übertönt“ wird. Die gleiche Art von überwältigender Assoziation kann auf Ebene der Gemeinde oder auf individueller Ebene stattfinden. Es ist argumentiert worden, dass eine wissentliche Musikauswahl in Hinblick auf ihre assoziative statt wesenhafte Bedeutung liturgisch legitim sei. Man muss jedoch fragen, ob es der Zweck der Musik in der Liturgie ist, eine Identität, die in der Vergangenheit verankert ist, aufzurufen und zu verstärken, oder die Menschen dort zu treffen bzw. zu prägen, wo sie gegenwärtig sind. Wenn Gottesdienst ein Ort der Begegnung mit dem lebendigen Gott sein soll, in dem der Geist die Menschen immer mehr zu dem formt, was wir glauben, dass es Gott von uns erwartet, dann muss Musik in der Lage sein, zu ihren eigenen Bedingungen zu sprechen, und nicht in Hinblick auf die Erfahrungen aus der Vergangenheit, so positiv diese Erfahrung auch gewesen sein mag.

Wie Sloboda zeigt, sind Assoziationen nur eine der Aufforderungen von Musik – wenn auch besonders starke –, die verhindern können, dass Musik durch ihre wesenhafte Eigenschaft als Musik selbst spricht. Damit die Musik ihr prägendes Potential entfalten kann, ist es notwendig, dass Kirchgänger die Bereitschaft und die Fähigkeit aufbringen, sich auf Musik in der Weise einzulassen, die Sloboda eine „nicht wertende Betrachtung“ nennt – nicht die Musik zu ignorieren, oder dem persönlichen Geschmack nachzugeben oder in den Gefühlen zu verweilen, welche Erfahrungen mit der Musik aus der Vergangenheit hervorgerufen haben, sondern so an ihr teilzunehmen, als ob sie eine Person wäre, die wir besser kennen lernen möchten. Für einige kann dies Anleitung und Praxis erfordern.

Das Repertoire einer Gemeinde als Ressource für Prägung

Wenn Kirchenmusiker die Hüter einer Schatzkammer von Werkzeugen sind, die in der Lage sind, wer unsere Gemeinden werden sollen, zu prägen, wie sollten sie sich ihrer Aufgabe der Liedauswahl anders nähern, als sie dies jetzt tun? Bei den Kirchenmusikern, die ich kenne, ist der primäre Ansatz zur Liedauswahl für den Sonntagsgottesdienst textbasiert, in Bezug entweder auf die Schriftlesungen für den Tag oder auf das Thema des Gottesdienstes oder der Predigt. Ich hatte für die meisten meiner Jahre als Kirchenmusiker den gleichen Ansatz. In dieser Art zu arbeiten liegt die Stärke darin, den Gottesdienst um einen besonderen Schwerpunkt herum zu vereinheitlichen. Allerdings fördert ein textbasierter Ansatz

wahrscheinlich nicht das ganze prägende Potential der Kirchenlieder und Songs ans Tageslicht. Da die Texte der Kirchenlieder durch den Filter der Musik erlebt werden, kann es passieren, dass die Lieder sich nicht in gleicher Weise oder so effektiv wie geplant mit den Texten der Lesungen verbinden. Kirchenlieder können sogar über die Musik selbst theologische Botschaften transportieren, die im Widerspruch zur Theologie der Lesungen und Predigt stehen oder diese verfälschen.

Ich schlage vor, dass Kirchenmusiker zumindest beim Erarbeiten eines Repertoires eine Sensibilität dafür brauchen, wie die Musik verschiedener Stilrichtungen die Spiritualität ihrer Gemeinden prägt. Bitte haben Sie Verständnis, dass ich nicht über die Wahl bestimmter Musikstile rede, weil Leute diese mögen oder weil einige „heiliger“ sind als andere. Ich schlage vor, dass wir Wege zum Verständnis der verschiedenen Arten von Gemeindegesang entwickeln, indem wir eine Reihe von markanten pastoralen Ressourcen für die Unterstützung der Gemeinden, stärker und tiefer in das Bild Christi hinein zu wachsen, anbieten. Wenn wir akzeptieren, dass die Musik des Gemeindegesangs eine prägende Kraft besitzt, dann *muss* der musikalische Stil zumindest zu einer der primären Erwägungen aufgewertet werden.

Müssen wir werden, was wir singen?

Ich bin mir bewusst, dass alle Bereiche, die ich aufgeworfen habe, eine tiefere Erkundung benötigen, als ich in der Lage war, ihnen zu geben, und dass andere nicht einmal angesprochen wurden. Wie interagiert die prägende Kraft der Musik mit anderen potentiell prägenden Dimensionen des Gottesdienstes, wie dem liturgischen und dem architektonischen Kontext? Wie wirken sich unsere vorherrschende Kultur und vor allem die dominierende Musikkultur auf unsere Fähigkeit aus, auf Musik unterschiedlicher Arten und Stile zu reagieren? Was ist die Rolle des Geistes bei der Bildung? Die rasch wachsende Zahl der empirischen psychologischen Studien zur Musikempfindung und -wahrnehmung muss auch berücksichtigt werden, um ein umfassenderes Verständnis des Platzes der Musik in der Bildung zu erhalten.

Mein Ziel war es, weniger Lösungen anzubieten als zur Diskussion einzuladen. Wir sind nicht zu einer klaren oder einfachen Antwort auf die Frage „Müssen wir werden, was wir singen?“ gekommen. Wenn ich eine Antwort geben müsste, würde ich sagen: „Ja, wahrscheinlich mehr als uns bewusst ist, aber weniger als wir könnten.“ Wenn Musik in der Tat der mächtige prägende Einfluss auf den Glauben ist, der sie zu sein scheint, dann muss das Verstehen dieses Einflusses ein wichtiges Anliegen für alle sein, die den Gemeindegesang lieben und sich damit beschäftigen.

Müssen wir werden, was wir singen?**Die Rolle der Musik des Gemeindegesanges in der spirituellen Prägung der Gemeinde**

Zusammenfassung

In diesem Artikel geht Kenneth Hull auf die Rolle der Musik in der geistlichen Bildung religiöser Gemeinden ein. Seiner Meinung nach sollte die Rolle der Musik nicht unterschätzt werden. Der Charakter der Musik bestimmt, ob der Text eines Kirchenliedes klar spricht, und er beeinflusst, wie die Worte verstanden werden. Auf persönlichen Erfahrungen mit Gemeindeliedern basierend und im Rückgriff auf philosophische Erkenntnisse von Suzanne Langer und Naomi Cumming geht Hull der Frage nach, wie Musik ihre Sänger und Hörer bewegen und sogar verändern kann. Einer seiner Schlüsse ist, dass unterschiedliche Musikstile das Potential haben kennzeichnend zum Gottesdienst beizutragen. Sich dieser „Kraft der Musik“ bewusst zu sein, ermöglicht es, fundierte Entscheidungen zu treffen, welcher jeweilige Musikstil in welchem jeweiligen Gemeindegkontext für welchen jeweiligen Zweck richtig ist.

Hidden wisdom: Hymns in women's liturgies and lives

Introduction

This lecture will use the values associated with wisdom theology to examine hymn singing traditions using a frame based on Michel Foucault's idea of subjugated ways of knowing. It will draw on the following five vignettes of women in liturgical music in mainstream Christian history of Europe: 1) the first six hundred years when worship was in domestic spaces where women had authority; 2) the place of music in early Roman and orthodox traditions when Christianity took on the conventional practices of the cultures; 3) the nun-composers with particular reference to Hildegard of Bingen and the 16th century north Italian nuns; 4) women in the Protestant hymn writing traditions; 5) hymns in female worshipping groups today including the issue of inclusive language in hymnody.

The analysis will concentrate on such values as community-building, nurturing, musical processes comparing orality and literacy, embodiment, intuition, and public and private spaces. This will enable the development of a wisdom theology of hymnody linking it with women's liturgy and lives.

This paper will examine the dominant heteropatriarchal values of Christianity and what this has meant for women's creativity in the contexts of the Christian Church. It will use a methodology of crystallization using song, hymn and story as the basis of the analysis.

Crystallization combines multiple forms of analysis and multiple genres of representation into a coherent text or series of related texts, building a rich and openly partial account of a phenomenon that problematizes its own construction, highlights researchers' vulnerabilities and positionality, makes claims about socially constructed meanings, and reveals the indeterminacy of knowledge claims even as it makes them.¹

¹ L. ELLINGSON, *Engaging crystallization in qualitative research: An introduction*, London 2009, p. 4.

The thrust of this paper is that the realm of wisdom theology has been subjugated within hymnody.

The place of women in the church

The place of women in the musical traditions of the churches has been as complex as their route into ordination. This account from the Welsh non-conformist tradition in the 19th century demonstrates the problems in Wales and the relatively greater opportunities for women in the US:

CORWAS is a smallholding of about 14 acres in the parish of LLANEILIAN on Anglesey [...] In the middle of the 19th century, Griffith and Elizabeth [Betsan] Roberts and their nine children lived there. It was quite a talented family and often entertained the neighbours with their music making. Not only was Griffith [1822–1886] a self-taught skilled engineer working in the nearby Parys Mountain copper mines, but also a gifted singer. He led the singing at Nebo chapel for some years and was accompanied by his dog on the one and a half mile walk there. The chapel had no musical accompaniment and a pitchfork, made in the local smithy, was used. It was tuned to produce the key of C and he struck it on his knee or on the wooden pew to obtain the correct volume. As Griffith led the singing, the dog's tail was constantly moving and knocked against the underside of the pew in time with the hymn tune.

Betsan [1827–1901] was always young at heart and liked to join in with the activities of her 4 sons and 5 daughters. As well as being members of a four voice family choir, they had all learnt the basics of music through the College of Tonic Sol-fa which issued certificates at the Junior and Elementary levels. They also had a flute, a violin, a piano and small organ which were played by various members of the family.

Besides being members of the family choir, the daughters were also popular as soloists. Hannah [born in 1862] had an exceptional voice and later adopted the name Llinos Eilian [Llaneilian's linnet]. In 1864 Bosra chapel was completed and is much nearer to Corwas than Nebo chapel. It is very likely that the family had been instrumental in the building of the new chapel and immediately became involved in leading the hymn singing there. Pew number 34 was allocated to them and is still used by their descendants. Two of the sons, John [born 1854] and Owen [born 1864] eventually took over the singing from Griffith their father. Hannah, however, was not happy with the situation, but because she was a woman there was little hope for her to take over. She often started singing before one of her brothers had struck the pitchfork, but was never allowed to take the lead. Eventually in 1900, she decided to emigrate to America, as she could not show her talent fully at Bosra. She settled in Chicago and became a very popular soloist and it is claimed that an evening's performance could earn her up to £100. Some years ago, there was a poster locally indicating this. It is possible that [...] [her chosen repertoire was from] Welsh congregational hymn singing.²

² June BOYCE-TILLMAN, *In tune with heaven or not: Women in Christian liturgical music*, Oxford 2014, p. 212. The information has been derived from a book *Cofio'r blynyddoedd gynt* by G. Wynne GRIFFITH. The book was published in 1967. The rest of it was told by various relatives to John Roberts to whom I am indebted for this account.

This is but one of a number of stories that could be told about institutional violence within Church structures.³ It will come as no surprise to find that music, which has for so much of its history been central to worship, is caught up in this structural violence. Similar accounts from the US – such as this one from Marsie Silvestro – concentrate on the liberating power for women in the rise of the folk style song following Vatican Two in the Roman Catholic Church:

We grew up in a musical house. [...] Music was on all the time. My brother loved classical music. My father loved big band music [...] My mother just liked any kind; so music was always on more than TV in our house, so we grew up with an appreciation of different kinds of music. [...] When I was about sixteen years old, Peter, Paul and Mary were big, and I loved them. [...] For my sixteenth birthday, my friends pitched in and got me my first guitar, because they were sick of seeing me play the yardstick with Peter, Paul and Mary records, and during that time, which was about 1966. [...] the Church was starting to change [...] I went to an all-girls Catholic High School, so we started to do Folk Masses, and that's where I really got my start and interest in liturgical music. [...] I played at the first Folk Mass ever at Yale University. [...] So I started to play at liturgy, and [...] I just started to write my own liturgical music at that point, and they were pretty male centred at that point, you know [...] I began to realise that there was really no music that spoke of women's experience of the spiritual. [...] So from there, I really started to think about the women's experience in terms of the spiritual, and *The Blessing Song*, which is probably my most famous [was written]:

'Bless you, my Sister,
Bless you on your way [...]
You have roads to roam before you're home
And winds to speak your name'⁴

It's a very personal song. It's about woman blessing herself or us, blessing each other, and when I say the word 'bless' I always think about honouring the sacred in each other. [...] And the first time, 1983, my first album came out [...] I was the National Director of the Women's Ordination Conference, and [...] we were then 'being defiant' and doing liturgy all over the place. [...] I began to write feminist liturgical music. [...] [*The Blessing Song*] was sung during a healing service where Elisabeth Schussler Fiorenza [...] was going to talk to the Bishops; [...] and all the women automatically, tears rolling down their faces, raised their hands and blessed these women going up, and then they turned to each other - and I was very humbled by that moment, you know. "Who am I, Lord, to be the instrument [...] of this for these women?" [...] A lot of it came out of my own lived experience. [...] So [based on a friend's visit to Nicaragua] one of the verses says,

'If ever I should cry for the pain of injustice,
Let the tears I cry run down like a river and set us free,
And let the women be there.'

³ In the New Year 2006 the *Church Times* chose to collect similar stories to illustrate this. Paul HANDLEY, *Going to church? Wear your thickest skin*, in: *Church Times*, Dec 30th 2005, pp. 12-14.

⁴ Marsie SILVESTRO, *Circling free*, Moonsonng productions cassette, Gloucester, Mass. 1993.

So, I would say throughout all my music, I've woven the political, the spiritual and the personal transformation [together] [...] We are words; we are music. [...] I cannot tell you how many letters I have received from women around the world, telling me how they've been healed by my music. Whether it actually has been physical, mental or emotional [...] [There was] [...] a group of psychologists who get together weekly and pray together - women, who always used to sing *The Blessing Song*; one of them had a heart attack [...] She was in a coma. So all of the women went down, and they were going to do the Last Rites for her because they didn't think she was going to make it. [...] So they started to anoint her and they sang *The Blessing Song*. The woman woke up out of the coma, singing *The Blessing Song*, and she's fine. [...] Some of the scriptures I still find very rich. You know, the Gospels of Justice. [...] I can remember preaching when I was a campus chaplain about Mary really being the first priest, because she could say, "This is my body and this is my blood." We carry a story with us. [...] I think women's music has helped women to have a voice.⁵

The hymn and the dominant culture

So have women had a voice in hymnody? As an important way of building community the hymn has been at the heart of liturgy. But are we always to sing what we agree with or what the dominant culture thinks we should believe? Is the hymn a statement of universal agreement or a place for debate and challenge? Is it a form in which everyone can participate? But has the hymnody in the Church ever been truly inclusive? Has wisdom theology been fully expressed in hymnody? Elizabeth Stuart Phelps, wrote of her experience in 1869:

For it came to seem to me, as I pondered these things in my own heart, that even the best and kindest forms of our prevailing beliefs had nothing to say to an afflicted woman that could help her much. ... Listen to the hymn. It falls like icicles on snow. Or, if it happen to be one of the old genuine outcries of the church, sprung from real human anguish or hope, it maddens the listener, and she flees from it, too sore a thing to bear the touch of holy music.⁶

This experience reflected the situation described by Matilda Joslyn Gage in *Woman, church and state* in her remarkable analysis of the Church in 1893 when she saw the effect of Christianity on the cultures it met:

The difference in civilization between Christian Europe and pagan Malabar at the time of its discovery was indeed great. While Europe, with its new art of printing, was struggling against the church for permission to use type – its institutions of learning few; its opportunities for education meager; its terrible inquisition crushing free thought and sending thousands each year to a most painful death; the uncleanness of its cities and the country such as to bring frequent visits of plague; its armies, its navies, with but one exception, imperfect; its women forbidden the right of inheritance, religious, political or household authority; the feminine principle entirely eliminated from divinity; a purely masculine

⁵ BOYCE-TILLMAN 2014, pp. 214-218.

⁶ Elizabeth Stuart Phelps WARD, *Chapters from a life*, New York 1896, pp. 97-98.

God, the universal object of worship – all was directly opposite in Malabar. Cleanliness, peace, the arts, a just form of government, the recognition of the feminine – were found in Malabar [...] under the missionaries sent by England to introduce her own barbaric ideas of God and man, this beautiful matriarchal civilization soon retrograded and was lost.⁷

Some writers see similar matriarchal traditions obliterated in Europe in the advent of Christianity:

About 500BC [sic] there fell on these hopeful civilizations of our earth a kind of creeping blight. It did not come all at once, but slowly in a change here and a change there that may have seemed at first a great improvement in the organization of life or a correction of local abuse. [...] But the men, in taking over, did it crudely. [...] Women's authority in music waned at the same time that it weakened for emphasizing her special way of life. [...] Woman's fundamental assumption for symbolic thinking has always rested upon her faith in herself as a creative being, pre-eminently potent in the making of both children of the flesh and those of the imagination. [...] One of the direct results of the revolution, and one which profoundly affected women in relation to music, was the twilight of the goddess.⁸

Creativity became linked with male potency⁹ drawing on the predominantly male images of God that adorned churches and especially the ceiling of the Sistine Chapel:

Creation, which involves the mind, is reserved for male activity; procreation, which involves giving birth, is applied to women. [...] God is actualized as male and referred to as He, Lord, and King. This forms the basis of the connections between creator and male, divinity and creativity, and divinity and male. Created in God's image, man assumes the potential if not the actuality of these characteristics.¹⁰

The result of this is that a woman composer often feels isolated and without a past.¹¹ Virginia Woolf¹² sees a general problem for female creators who have to resort to such justifications of herself as being 'only a woman' or as being as 'good as a man' and thereby rejecting her female identity, sometimes very

⁷ Matilda Joslyn GAGE (ed. Sally Roesch Wagner), *Woman, church and state: A historical account of the status of woman through the Christian ages with reminiscences of the matriarchate*, Aberdeen, South Dakota 1893/1998, p. 7.

⁸ Sophie DRINKER, *Music and women: The story of women in their relation to music*, City University of New York 1948, reissued 1995, pp. 127-142.

⁹ On a visit to a European capital city conservatoire in 2000, I found that this had still been offered to potential women composers as a reason for their inevitable future failure.

¹⁰ Marcia J. CITRON, *Gender and the musical canon*, Cambridge 1993, pp. 45-46.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 68.

dramatically by using a male pseudonym.¹³ Male leadership in the Church saw their exclusion from liturgical leadership:

Christian worship has historically been deeply gendered, but [...] liturgical historiography has all but ignored this fundamental gender differentiation.¹⁴

These tropes run like a leitmotif through women composers' and hymn writers' accounts of their lives and works. This paper will examine what might be done to produce a patriarchal theology rebalanced by a relationship with a wisdom theology.

Values and hetero-patriarchy

I have written more fully about this elsewhere.¹⁵ In my earlier writing,¹⁶ based on the work of the philosopher Foucault¹⁷ and the work of anthropologists like Gooch (1972), I built a notion of subjugated ways of knowing. These are ways of knowing that are not validated by the dominant culture of the time. The trick of the controllers of a culture is to make these meanings/values seem fixed and given, even God-given, when, in fact, they are cultural constructs.¹⁸ Many writers have identified the role of myths in the maintenance of the apparent truth of the dominant values, which suggest a fixed version of a value system that transcends temporality. The role of mythologies is carefully explored by Barthes (1972) and Mary Midgley in *The Myths we live by*. They represent a sort of pattern or grid that gives meaning to a range of experiences.¹⁹ We lack what we actually need, as Clarke states: "in place of a transcendent myth, any emotionally satisfying narrative that speaks to our humanity, we have created a materialistic religion that leaves us, as people, empty of an emotionally satisfy-

¹³ Rebecca Clarke (1886–1979) had pieces rejected under her name that were accepted under her male pseudonym Anthony Trent. Some of Fanny Hensel Mendelssohn songs were published in the name of her brother, Felix.

¹⁴ Teresa BERGER, *Women's ways of worship: Gender analysis and liturgical history*, Collegeville, Minnesota 1999, p. 25.

¹⁵ June BOYCE-TILLMAN, *A rainbow to heaven*, London 2006; June BOYCE-TILLMAN, *Unconventional wisdom*, London 2007.

¹⁶ June BOYCE-TILLMAN, *Constructing musical healing: The wounds that sing*, London, 2000.

¹⁷ M. FOUCAULT & C. GORDON (eds.), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-77*, Hemel Hempstead 1980.

¹⁸ Kenneth J. GERGEN, *The social constructionist movement in modern psychology*, in: *American Psychologist*, March Vol 40 No.3 1985, pp. 266-275.

¹⁹ Sheldon I. POLLOCK, *The Divine King in the Indian epic*, in: *Journal of the American Oriental Society* 104, (2005), pp. 505-528.

ing, shared purpose.”²⁰ The absence of such a myth Clarke sees as the deep root of human stress and “may well be responsible for most fatal violence on others (murder) and in self (suicide), as well as for the much more frequent instances of lesser violence.”²¹ I tried to set this out in a song:

1. There stood in heaven a linden tree
 Whose leaves would heal the nations
 Of many colours, many shapes
 And each contained a story.
 CHORUS We’ll tell the stories that heal the earth (x3)
 And bring it to rebirth

2. Some stories fell as binding rope
 To keep the people tightly bound
 With laws and morals and beliefs.
 These stories had not hope
 CHORUS²²

The dominance of male myths supporting Christianity gained prominence after the first six hundred years. Early Christianity was situated primarily in the domestic sphere where women had authority. It became masculinist when it took on the public gender roles of Roman imperialism. There were a few contexts in which women contributed music to liturgy, such as in female religious communities with nun composers like Hildegard of Bingen and Cozzolani and sects like the Shakers with Mother Ann Lee and the early years of the Salvation Army. In the Anglican tradition there were women hymn writers, but using words rather than music and then came the assortment of women’s alternative worshipping groups that grew up in the late 20th century.

The following diagram shows some of the values that have become subjugated in western culture. They are on the left hand side of this diagram: Patriarchal theology subscribes to the values on the right. Wisdom theology values are on the left. Ideally these two approaches to theology have a constant flow between them. That flowing needs to be fluid and dynamic to maintain the paradoxes in relationship which is the essence of mystery.²³ A theology of music – including women’s experiences – would be based on a right relationship between dominant and subjugated values – the establishment of a creative flow between the value systems in this diagram.²⁴

²⁰ Chris CLARKE, *Living in connection: Theory and practice of the new world-view*, Warminster 2002, p. 233.

²¹ *Ibid.*, p. 306.

²² BOYCE-TILLMAN 2006.

²³ BOYCE-TILLMAN 2007.

²⁴ BOYCE-TILLMAN 2014, p. 25.

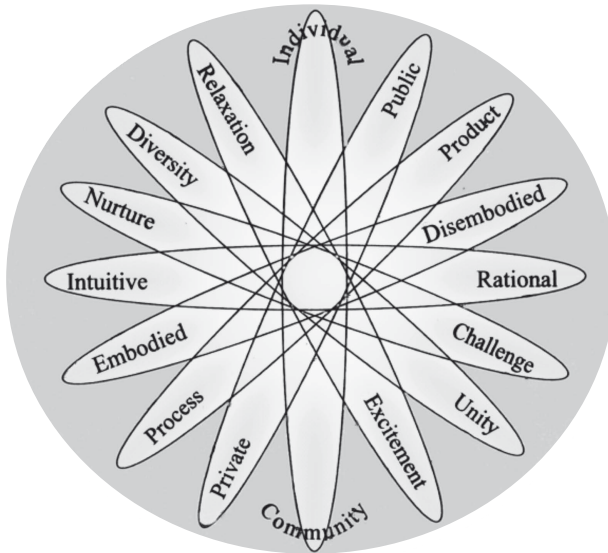


Figure 1: Value systems, June Boyce-Tillman (2014)

I tried to encompass this fluidity in a hymn for the millennium. Two of the verses show this fluidity:

God of dreams and intuition
 Inspiration from the night,
 Temper reason's rigid systems
 With the leap of faith's insight.
 God of passion, fill our knowing
 With Divine authority,
 And a sense of mystery leading
 To a right humility.

God of faith's heroic journey
 May Your Truth direct our way;
 Guide our footsteps, give us courage
 In the challenge of each day.
 God of Wisdom's spinning spiral,
 Soothe us with your gentle charms,
 Weave our lives into the pattern
 Of Christ's all-embracing arms.²⁵

²⁵ BOYCE-TILLMAN 2006.

The rest of the paper will examine how our hymnody or singing traditions can be rebalanced using this diagram showing the dominant and subjugated value systems:

“Dancing in the hours of wisdom” or “Waltzing in wisdom ways” [means] stepping and twirling – creating an interpretive, communal dance and breaking out of the rhythm of culturally ascribed steps. I visualize a diverse group of women dancing in a circular formation inside the pillars of an open-air house – their dance circle open, ready to accept the reader inside. The dance could be edifying to the mind, body and spirit of the reader.²⁶

Choral community and the values of the academy

It is difficult to dance and sing with a literate tradition. The academy, dominated by men, did not appreciate these dances; this was, at least partly, because these were, in general, orate, not literate and orate traditions were devalued. Women’s worshipping groups are, in general, orate musically because there is, in general, less command of notation. This story shows how the standards of the academy worked against older women’s participation in the parish church choir tradition:

Mr Annett’s [church choir conductor] patience snapped suddenly. He rattled his baton on the reading desk and flashed his eyes.

‘Please, please! I’m afraid we must begin without Mrs Pickett. Ready, Miss Read? One, two!’ We were off.

Behind me the voices rose and fell, Mrs Pringle’s concentrated lowing vying with Mrs Willet’s nasal soprano. Mrs Willet clings to her notes so cloyingly that she is usually half a bar behind the rest. Her voice has that penetrating and lugubrious quality found in female singers’ renderings of ‘Abide with Me’ outside public houses on Saturday nights. She has a tendency to over-emphasize the final consonants and draw out the vowels to such excruciating lengths, and all this executed with such devilish shrillness, that every nerve is set jangling.

This evening Mrs Willet’s time-lag was even worse than usual. Mr Annett called a halt. ‘This,’ he pleaded, ‘is a cheerfully lively piece of music. The valleys, we’re told, laugh and sing. Lightly, please let it trip, let it be merry! Miss Read, could you play it again?’²⁷

We can see, in this example, how Mr Annett, trained by the Academy, saw its values difficult to follow in the group with whom he was being asked to lead. The concentration on unity in every area of the Church’s life whether it be in the nature of the Godhead, the worshipping community or between different denominations has not served the wisdom cause well because it has confused unity with uniformity. It has supported exclusivity in the interest of unity, not only in

²⁶ Elisabeth Schussler FIORENZA, *Jesus and the politics of interpretation*, New York and London 2000.

²⁷ Miss READ, *Village school*, London 1955, pp. 47-48.

the area of priesthood, but also in other areas like music. This exclusive unity is tightly linked with conventional wisdom about standards in music, prizing order and perfection above variety and humanity, a situation that led Kevin Hackett²⁸ to say in his talk on congregational singing: “King’s College Cambridge has done for Church Music what Barbie has done for women.”²⁹

So whatever a local church’s resources (even if they are women) are, they tend still to aspire to a tradition in a Cambridge college based on large inflows of wealth and a great deal of exclusive privilege. The problem is essentially theological. In embracing the perfect order of a male divinity, the Church has failed to acknowledge the diversity necessary for the incarnation of divine wisdom into a variety of human situations – it has found it difficult to contextualize the divine. In this process the essential nature of the Trinitarian model of God has been denied. This paradoxical theology manages to contain sameness and difference within the Godhead; but the Church’s value systems have concentrated sameness.

The ‘standards’ movement in church music thus reflects a fracturing of humanity and divinity, placing most human beings in a state of continual failure that resembles musically ‘original sin’ at a cosmic level. It has often meant the imposition of the conventions of the world of Classical music-making on situations which might benefit from the values of orate community making.

A second aesthetic and community building

In the late 20th century, the UK saw the rise of a different value system alongside the classical tradition, namely the classical perspective on singing emphasizes performance, perfection and virtuosity – the standard or ‘taproot’ aesthetic that has been recognized in music education since its inception in the mid-1800s, and the second aesthetic for singing stresses community building, diversity, group collaboration and relationship.³⁰

One could see this second aesthetic as the fulfilling the Protestant dream of singing as reflecting the priesthood of all believers. For, although congregational singing formed a central plank of the Protestant reformers’ belief in the priesthood of all believers, it did not allow women to rise through the hierarchical musical structures of choir schools which launched their participants into leadership roles in liturgical music. Indeed legal systems often defined and

²⁸ Lecture at Episcopal Divinity School Cambridge, January 2003.

²⁹ BOYCE-TILLMAN 2014, p. 236.

³⁰ Louise PASCALE, *Dispelling the myth of the non-singer: Embracing two aesthetics for singing*, in: *Philosophy of Music Education Review*, Vol 13, no. 2, 2005, pp. 165-175.

still do define this exclusion.³¹ In the Victorian period in the UK, women found a way getting their voices heard in the Church through writing hymn texts in Protestant traditions including translations from Latin and other vernaculars. The Second Vatican Council asked Roman congregations to sing; this enabled women to come through the system as cantors and musical encouragers. Elizabeth Theobald in her thesis on music post-Vatican II sees that the necessary skill of the liturgical composer is to form musical community which includes:

- To successfully and musically integrate untrained singers and trained musicians
- To appreciate the strengths and weakness of such a combination
- To write music that engages all those assembled with scope for the assembly to make the music their own (for example, by adding harmonies)³²

The Salvation Army started with a strong vision of an all-inclusive musical community but the band room soon became male. However, it has shown itself willing to embrace more popular idioms in the interests of evangelism through the work of figures like Joy Webb. Their acceptance in the more evangelical traditions has meant that the combination of a very 'male' theology and the deeply gendered world of popular musics have not offered much scope for challenging gender representations in the tradition.

The contemporary alternative worshipping scene where women are in control has established more democratic ways of musical liturgy construction in the absence of women with confidence in their musical ability; the resulting liturgies have been closer to the experience of the participants and closer to their musical abilities. There has been an overt desire to include people, the natural world and experiences that the wider church has excluded. Simple repetitive music has played an important part in this in the use of chants from the Taizé community and the work of composers like Margaret Rizza. Feminist theory suggests that women might have been more concerned with creating a more collaborative community. Kathleen McGill links this with women's expressed preference for socially collaborative forms:

This social diversity and collaborative methodology refused to enact difference in oppositional terms; instead, difference became multiple, inclusive and highly adaptive.³³

³¹ Rachel A. J. BENNETT, *The English choral tradition: Lawful discrimination?* Paper submitted as part of BA (Hons) Law Part II, Trinity College, Cambridge 2001.

³² Elizabeth THEOBALD, *Some criteria for assessing modern liturgical music*, Paper given a research seminar, King Alfred's College of Higher Education, 18th March 1997, no pages cited.

³³ Kathleen MCGILL, *Women and performance: The development of improvisation by the*

To summarise, there needs to be a continual flow between the two polarities of individualism and community. In doing this we can create an ecclesiology based on more circular ‘democratic’ ideas of the Divine rather than systems based on hierarchies with power concentrated at the top. In this ecclesiology, there needs to be a place for individual women to take their place as leaders and soloists, not only in women-only groups but also in the ‘grand’ worshipping situations of the Churches; but there is also a case for the development of alternative situations in which musical democracy can be encouraged and in which all people can gain confidence in the musical God within – Sophia wisdom.

Unity and diversity

Over and over again the Church has mistaken uniformity for unity. A truly creative tradition is able to keep a flow going between diversity and unity.³⁴ There needs to be greater acceptance of diversity in various areas – whether it is a variety of genders, sexualities and so on, or the apparent chaos at times of change and transformation. The early Church clearly had a variety of traditions and the narrowing of the vision was a narrowing of acceptable musical styles and beliefs by means of identifying heresies. The establishment of alternative communities like The Shakers has usually meant the establishment of a new musical tradition. New traditions often created new singing styles which then served to define their identity.

But there are signs of change. The installation of Rowan Williams as Archbishop of Canterbury in the Anglican Communion with its dance, Welsh harp music, traditional hymns and modern anthem showed what diversity within a single service in a liturgical context might look like - one reflective of a world in which people of differing backgrounds often live side by side or even collide; and John Sentamu’s installation as Archbishop of York was similarly various.

Unity rather than uniformity includes the acceptability of a greater variety of images for God including the feminine. There now exists a body of hymns calling God ‘mother’, ‘sister’, ‘midwife’ and so on, but it is debatable whether they are finding a ready acceptance in the mainstream churches. Inclusive language has been central to the feminist agenda. Theorists like Lacan (1982) saw the maleness of the phenomenon of language itself. Nowhere has this been more true than in the language of hymnody, where the language has been assertively male:

sixteenth-century Commedia dell'Arte, in: *Theatre Journal* 43 (1991), pp. 68-69.

³⁴ June BOYCE-TILLMAN, *Music and the dignity of difference*, in: *Philosophy of Music Education Review*, Vol 20, no. 1, Spring 2012, pp. 25-44.

For all of my childhood and early adult years, I sang hymns and said prayers that made no reference to my own identity. The only reference to my gender was in the introduction to the children's address, which was to 'boys and girls' and the occasional hymn which used the non-gender-specific 'children'. Once again, pre-pubescent females were all right, but mature women were hidden, excluded by the language.³⁵

This not only affected the human but also the Divine. There is a need for a feminine divine as in Janet Wootton's hymn *Dear mother God* which includes many nurturing images:

1. Dear Mother God, your wings are warm around us,
We are enfolded in your love and care;
Safe in the dark, your heartbeat's pulse surrounds us,
You call on us, for you are always there.

2. You call to us, for we are in your image,
We wait on you, the nest is cold and bare –
High overhead your wing beats call us onward,
Filled with your power, we ride the empty air.

3. Let not our freedom scorn the needs of others –
We climb the clouds until the strong heart sings –
May we enfold our sisters and our brothers,
Till all are strong, till all have eagles' wings.³⁶

Janet describes how it has raised a storm when she has used it in some circles but how it is completely scriptural, based on the Eagle image from Deuteronomy. She comments on people's response to feminine images: "But there is something visceral in people's response, which even reference to scripture and tradition will not allay."³⁷

I tried to establish a charismatic female figure like Dylan's 'Mr Tambourine Man' in *The Tambourine Woman*, with its dancing Irish style tune and the chorus:

We'll follow the tambourine woman
And join in her tambourine song.
We're riding a rainbow to heaven
And dancing our journey along.³⁸

³⁵ Janet H. WOOTTON, *Introducing a practical feminist theology of worship*, Sheffield, 2000, p. 30.

³⁶ June BOYCE-TILLMAN and Janet WOOTTON (eds.), *Reflecting praise*, London 1993, p. 1.

³⁷ WOOTTON 2000, p. 134.

³⁸ BOYCE-TILLMAN & WOOTTON 1993, pp. 62-63.

Betty Wendelborn draws on a favourite image of the ancestry of the earth:

Grandmother earth,
Holy be your name.³⁹

The jazz composer Carolyn Wilkins does use both male and female images for God in her own writing:

Mother, give me strength to make it through this day. Give me the power to overcome my weaknesses. Mother, guide my feet along the upward way. Spirit, fill me with your love.⁴⁰

Martha Ann Kirk, a liturgical dancer, described a number of projects like her dance to the song *Bakerwoman God*, which was followed by *Washerwoman God*:

We call you ‘mighty God, leader of armies, King of Kings’,
But you are Washerwoman God,
We know you when the water is splashing, laughing free.
If you didn’t clean the mess, where would we be?⁴¹

Ultimately inclusive language is about inclusion and the Church is based on an idolatrous pursuit of an often too limited a range of images for God which I tried to encapsulate in a hymn:

Finding God (with apologies to Mrs Emily Huntington Miller)

1. A child once loved the story
Which angel voices tell
How once the King of Glory
Came down on earth to dwell.
2. Now, Father God, I miss you –
Your beard, your robes, your crown –
But you have served us badly
And let us humans down.
3. So easy to disprove you
And doubt your truthfulness;
For you were just an idol
That kept Your power suppressed.

³⁹ Ibid., p. 56.

⁴⁰ BOYCE-TILLMAN 2014, p. 250.

⁴¹ Ibid., p. 250.

4. For You are deep within us –
Revealed within our deeds,
Incarnate in our living
And not within our creeds.
5. No image cannot hold you;
And, if to one we hold,
We keep some from your loving
And leave them in the cold.
6. Excluded groups are legion –
Disabled, female, gay –
Old Father of the heavens,
Your picture moves away.
7. Life's processes reveal You –
In prison, death and war,
In people who are different,
In gatherings of the poor.
8. For Godding means encounter,
Gives dignity to all,
Has every shape and no shape –
In temple, tree and wall.
9. So we will go a-godding
And birth You in our world;
In sacrificial loving
We find Your strength unfurled.⁴²

It is his theme that has led to the popularity of my hymn *We shall go out* with its closing line: “Including all within the circles of our love.”⁴³

Inclusion also embraces times of chaos as a normal part of living – of God's acceptance of times in our life when chaos intrudes on our lives. All descriptions of creativity include a measure of chaos or darkness – a time when the whole appears to fragment before it re-establishes itself again in a different configuration. But uniformity has often done violence to times of chaos as in the popular hymn:

Thou whose Almighty Word
Chaos and Darkness heard
And took their flight.⁴⁴

⁴² June BOYCE-TILLMAN, unpublished, November 2012.

⁴³ BOYCE-TILLMAN 2006.

⁴⁴ John Marriott, Thomas Raffles.

Here we see the images of order, light and truth inextricably linked. Following in the steps of postmodern theorists they see such thinking as linked with all great colonial enterprises and yet these hymns are still regularly sung. Feminist and liberation theology has problematised such thinking, in books like Ward and Wild's *Guard the chaos: Finding meaning in change*.⁴⁵ We need hymns embracing darkness. Martha Ann Kirk loves the image of the darkness of the womb which she links with compassion. One of my hymns is entitled *The harvest of darkness* and the chorus of this rework of a well-known Easter hymn embraces Jesus's descent into hell along with the resurrection:

Christ, our companion, gloriously alive,
We can share your darkness, we can share your life.⁴⁶

One member of a congregation which sang this who had had a lifetime of caring for a disabled son remarked that it was the first time her suffering had found expression in liturgy. Mel Bringle's hymn for people with memory loss gives an excellent example of suffering as part of liturgy:

When memory fades and recognition falters,
When eyes we love grow dim, and minds, confused,
Speak to our souls of love, that never alters;
Speak to our hearts by pain and fear abused
O God of life and healing peace, empower us
With patient courage, by your grace infused.⁴⁷

To summarise, the pursuit of an exclusive uniformity has limited the embracing of diversity in the area of musical style, images for God and the embracing of suffering and chaos in themes for hymnody. This will be a true reflection of a God who embraces the chaos of human existence as much as the order, renaming it variety and creativity.

Public and private

The history of the musical liturgy of the Church has seen women in positions of authority when liturgy was in the private home but this was eroded when it became the established tradition of the Roman Empire. Women were pushed into semi-public spaces such as graveyards and finally into their homes. The

⁴⁵ Hannah WARD and Jennifer WILD, *Guard the chaos: Finding meaning in change*, London 1995b.

⁴⁶ BOYCE-TILLMAN 2006.

⁴⁷ Mary Louise BRINGLE, *Joy and wonder, love and longing: 75 hymn texts*, Chicago, 2002.

rediscovery of women composers from the past has produced Kassia's (ca. 810 – ca. 867) 50 hymns. About thirty of which are still used in the Eastern orthodox tradition.⁴⁸ She was a Byzantine abbess whose hymns continued the Orthodox tradition of giving biblical women voices. Most famous is her Song of Mary Magdalene:⁴⁹

Take my spring of tears
 You who draw water from the clouds,
 Bend to me, to the sighing of my heart.⁵⁰

The Church, in general, will support isolated women such as Hildegard or women clearly separated from the surrounding society like the Renaissance nuns. The conventual tradition made that a valid and freeing choice for women; in the private spaces afforded by the convents women's musical creativity has flourished in Europe; because of varied attitudes towards the *clausura*, these were sometimes quite accessible to the surrounding community.⁵¹ It is arguable that the loss of that tradition, first of all in Protestantism and then its decline within Roman Catholicism has deprived women of valuable creative semi-public spaces; marriage offered women a much more limited private space for their creativity, associated largely with children. When they found a way back in the Victorian period it was through writing words rather than in musical creativity. In terms of publicity in canonical history texts, these women's traditions have often been hidden in the private, secret domain, even for those women liturgical musicians who achieved a measure of public acclaim in their own time.

The contemporary church in Western culture today still often reflects the polarization: most public spaces = white men in control, the more private spaces = women in control. Not only has it been difficult to get women's material used in worship but also to play public roles in the most prestigious places of worship:⁵²

⁴⁸ Susan Ashbrook HARVEY, *Spoken words, voiced silence: Biblical women in Syriac tradition*, in: *Journal of Early Christian Studies*, 9:1 2001, pp. 105-31.

⁴⁹ This is recorded on *Women as composers and performers of mediaeval chant*, JARO 4210-2, 1998.

⁵⁰ BOYCE-TILLMAN 2014, p. 191.

⁵¹ Robert L. KENDRICK, *Celestial sirens: Nuns and their music in early modern Milan*, Oxford 1996; Colleen REARDON, *Holy concord within sacred walls: Nuns and music in Siena 1575–1700*, Oxford 2002.

⁵² Story Marilyn Harper, Co-ordinator of Academic Music, James Allen's Girls' School; Organist, Christ's Chapel, Dulwich, London. Email communication, June 2002.

In the privileged world of the male cathedral chorister and public schoolboy a system envied the world over has been created which makes full use of a boy's musicality and intelligence. From the age of 7 he can learn to sing, follow a part, and become aware of other parts. He becomes aware of them fitting together, reading the full score as well as his line. On maturity he can learn to sing another part and will have learned another instrument, including the organ. He is in a wonderful position to observe conducting, accompanying and get ahead by copying his masters. He is an apprentice at a young age when the mind is ready to absorb all these skills. Musically, it is a wonderful set up, one denied to girls until comparatively recently. Yet some old fashioned attitudes prevail and one article I read recently in a magazine devoted to cathedral music suggested that girls should never be allowed anywhere near a cathedral. The reason given was that the boys-only system perpetuates itself and provides the tenors and basses of the future.⁵³

The women's alternative liturgy movement gave women a platform for their creativity. Martha Ann Kirk's⁵⁴ doctorate which she did 1980-1986, was one of the first in the area of women in liturgy and she drew attention to the absence of women's work from the standard hymnals in the public domain. Like Marsie Silvestro, she was empowered by the movement for women's ordination in the Roman Catholic Church in 1975.⁵⁵ It is nonetheless a sadness that women have been denied access to such resources as well-trained choirs and large acoustic spaces; in public spaces notions of canonical musical texts have played as disempowering a role for women musically as the Bible has theologically.

If hymns by women are difficult to find, hymns *about* women are almost as difficult. The hymns of the Syrian Orthodox church also made women more visible. Distinctive voices were given to biblical women. Susan Ashbrook Harvey shows how in *Ephrem's Hymns of the nativity*, Mary the Mother of Jesus is given a distinctive voice.⁵⁶ She shows how these hymns are different from extracanonical texts in that they are set clearly in the liturgical context with probably a didactic function. In a character sketch of Mary in one hymn, God warns Gabriel:

Do not stand up to [Mary] or argue,
For she is stronger than you in argument;
Do not speak too many words to her,
For she is stronger than you in her replies. [...]

⁵³ BOYCE-TILLMAN 2014, pp. 209-210.

⁵⁴ Interview 8 August 2003 at the European Women's Synod in Barcelona. Martha Ann Kirk is a Roman Catholic Sister of the Order of the Sisters of Charity of the Incarnate Word of San Antonio, Texas, which she entered in 1962.

⁵⁵ BOYCE-TILLMAN 2014, p. 250.

⁵⁶ Susan Ashbrook HARVEY, *Women's service in ancient Syriac Christianity*. In: *Mother, nun, deaconess: Images of women according to Eastern canon law*, Kanon XVI, Yearbook of the Society for the Law of the Eastern Churches, Egling 2000, pp. 226-241.

If she starts to question you closely,
Disclose to her the mystery, and then be off.⁵⁷

In our hymnbooks, the stories of women such as Sarah, Miriam and Deborah have been overshadowed by the men in their stories and other figures like Hagar are hidden behind these women in hymnody as in the lectionary. Amongst contemporary writers, Elisabeth Cosnett commemorates the social reformer, Josephine Butler in:

1. For God's sake let us dare
To pray with Josephine [...]

3. She forced her age to face
What most it feared to see
The double standard at the base
Of its prosperity.⁵⁸

The advent of feminist theology gave women hymn writers another impetus to get their voices heard. At the same time, there was the foundation of a number of such groups as Women in theology and Catholic women's network which needed a new hymnody. It was my reason for embarking on the process of writing hymns. Collections including women's material started appearing in the late 1980s.⁵⁹ Publishers are now more interested in issuing collections by women writers. Books of alternative liturgies like *Human rites*⁶⁰ and Catholic women's network's *Making liturgy: Creating rituals for life*⁶¹ include some material by women but usually without music. *Reflecting praise*,⁶² a hymnbook celebrating the work of women past and present, as well as men who use 'softer', feminine or inclusive images for God, was the first collection concentrating on women's contribution to hymnody with both words and music. It was initiated by Women in theology as a vision of the two editors, Janet Wootton and June Boyce-Tillman. In the US, the collection *Voices found*⁶³ appeared – a

⁵⁷ Sebastian P. BROCK, *Bride of light: Hymns on Mary from the Syriac tradition*, Kerala 1994, pp. 135-140.

⁵⁸ BOYCE-TILLMAN & WOOTTON 1993, p. 42.

⁵⁹ Hannah WARD, Jennifer WILD and J. MORLEY, (eds.), *Celebrating women*, London 1986, 1995.

⁶⁰ Hannah WARD & Jennifer WILD (eds.), *Human rites*, London 1995.

⁶¹ Dorothea MCEWAN, Pat PINSENT, Ianthe PRATT & Veronica SEDDON, *Making liturgy: Creating rituals for life*, Norwich 2001.

⁶² BOYCE-TILLMAN & WOOTTON 1993.

⁶³ Lisa NEUFELD-THOMAS et al, *Voices found: Women in the church's song*, New York 2003.

collection of hymns with similar aims to *Reflecting praise*.

The inclusion of women's work in the established repertoire (as indeed it has music of classical women composers into the classical canon) has challenged the dominant culture of liturgical music. If the museum of liturgical music is already filled with works that offer congregations some escape from the struggles of the market place, there is no space even for other master- or mistress-pieces of the past and certainly little for the present. This was well illustrated in the Magnificat project that encouraged women to write settings of the canticles.⁶⁴

To summarise, music has huge potential for expressing private insight in public form. However, the exclusion of women from the public sphere of liturgy has muted their public voice. They found expression in the semi public conventual spaces. The work of women composers of the past were also hidden by canonical historical texts and hymnbooks contain fewer women than men's stories. The end of the 20th century has seen a revival of women's creativity but it has been difficult to get this material into more public liturgy. Women have been able to use the hymn form for this purpose but the limitation of public musical authority to men has done violence to women's ability to make themselves heard musically.

Product and process

The concentration on product is well established in Western society and is often identified with literacy; a literate culture that gives value to product ignoring and devaluing process. The establishment of the dominance of literacy over orality in the area of words is well described by Walter Ong⁶⁵ as part of the colonial enterprise. Characteristics of orate cultures are:

- The absence of a definitive form of any story or piece of music;
- A fluidity in formal structures which are free flowing rather than linear and analytical;
- Increased subjectivity;
- Transmission by face-face contact, not in a book;
- Open religion rather than a fixed revelation contained in a book.⁶⁶

The result of this imperialism is that orate traditions are regarded as inferior. This is as true of singing as verbal texts:

⁶⁴ BOYCE-TILLMAN 2014, pp. 237-238.

⁶⁵ Walter ONG, *Orality and literacy: The technologizing of the word*, London and New York 1982.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 25-29.

The worth and status of oral, improvised, informal or amateur music making can be eroded both explicitly [...] and in more subtle ways, by use of terminology such as high or low culture, amateur and professional musician, national, or local performer, and so on.⁶⁷

The establishment of the canonical texts of Christianity identified Christianity with literacy, leaving behind and subjugating the orate traditions of its founders. The first six hundred years saw the establishment of this canon theologically, although the musical traditions were oral. It was the work of Gregory the Great to standardise the musical traditions in a notational form that marked the move towards the primacy of literacy. From this moment on, the mainstream musical tradition has been as identified with notated scores in the same way as the theological tradition has been with the written text of the Bible; the oral has been despised and subjugated. This has progressively located power musically in the hands of those who had access to musical education. In Hildegard's day, this was a very limited number of people but ecstatic visionary, improvisatory song was still a possibility in a monophonic tradition. With the establishment of counterpoint and harmony as the dominant musical styles of Europe, the situation limited music to the aristocracy and educated males.

The rise of community choirs presents a challenge to the notated choral tradition embracing the second aesthetic described above and being concerned with process. The community choir has in many ways replaced the congregational singing as a process based community building exercise. They embraced orality. It could also be said that they embraced the four pillars of ecclesiology in a new musical philosophy.⁶⁸

1. Unity
2. Holiness
3. Catholicity
4. Apostolicity

Drawing on the work of Elisabeth Schussler Fiorenza and Robert Goss⁶⁹, Tiffany Steinwert critiqued the Church's interpretation of these in exclusive and hierarchical ways.⁷⁰ In my thinking unity is transformed from uniformity to solidarity with all groups of people, such as choirs for the homeless, the men-

⁶⁷ Sarah MORGAN, *Community choirs – A musical transformation*, Unpublished DProf Context Statement, University of Winchester, 2013, p. 29.

⁶⁸ June BOYCE-TILLMAN, *Experiencing music – restoring the spiritual*, Oxford 2015.

⁶⁹ Robert E. GOSS, *Queering Christ: Beyond Jesus acted up*, Chicago 2002.

⁷⁰ Tiffany STEINWERT, Paper given in Carter Heyward's class on Queer theology at the Episcopal Divinity School, Cambridge, Massachusetts, 28 April 2003.

tally ill, trafficked women, as some examples. Holiness, once associated with an individualized view of piety, becomes an intention to transform individuals and societal justice-seeking. Catholicity – traditionally worked out in the Church in a form close to Roman imperialism – is about radical inclusion or accepting difference. The policy has been of including everyone and trying to find the place where they fit. Apostolicity ceases to be about a male lineage but a working out of a commitment open to everyone to become a musician. There is an immense commitment in the world of community singing to well-being and a real drive to encourage leadership skills in as many people as possible.

In this movement there is a more of a sense of valuing the orate for itself and not simply as a stepping stone to the literate traditions. It is a changing tradition always being recontextualised; in it there is scope for creative re-interpretation of material on the part of performers. We see this process in the use of hymns in black singing traditions:

The oral tradition introduces itself again; the “standard” or well known, Euro-American hymns require no special instruction for Black rendition. The Black religious community instinctively knows how to sing them. The mode of singing is common to the Black religious experience and is passed from one generation to another via an oral tradition in Black sacred music. Rather than retaining the Euro-American structure, hymns were reshaped or improvised or “blackenized” as a means of contextualisation.⁷¹

So the orate traditions are much more fluid, ever changing and capable of being re-adapted and this is also what happened in women’s alternative liturgy groups.

Hard backed expensive hymnbooks have meant the loss of a genuinely contextualised tradition where material is continually reworked to be appropriate for particular situations. The result has often been bizarre, such as the location of J. C. Crum’s hymn *In meadow and field the cattle are good* with its references to English rabbits and primroses in an African context. An orate tradition would have thrown up material appropriate to that context, encouraging the people within the tradition to be creative rather than importing products from other cultures. Less experienced musicians have felt unconfident about leading or initiating music activities; as the liturgy came to need books for the congregation, there were requests for written music to be available for congregations as well. And yet these very texts may actually serve to destroy confidence further, as pitches are now fixed and cannot be moved in relation to the mood or general disposition of a congregation and texts may be outdated or inappropriate. The devaluing of the orality of musical processes has done women no favours. The

⁷¹ Melva Wilson COSTEN, *African American Christian worship*, Nashville, 1993, p. 43.

development of process thought has been developed by feminist theologians.⁷² Drawing on their work, I used God as a verb:

CHORUS: And we'll go a godding
To bring the world to birth.

1. New life is calling;
Help set it free.
And we'll all go a godding
With a song of liberty.
CHORUS

2. Hunger is calling,
Find food to share;
And we'll all go a godding
To reveal abundant care.
CHORUS

An overworked general practitioner [doctor] said that as she drives round to her patients, she finds this a very strengthening hymn, summarising her work. Western culture is now trapped in a product-based society which has infused our liturgical traditions. Musical orality is seen most clearly in improvisatory traditions.⁷³ The perfectionism built into this system has been disempowering for participatory music making, which is wisdom contextualised. The discovery of spontaneity balances the order of the notated traditions with the freedom of the Spirit; it can make worship a playing space freed from the constraints of a product based surrounding culture, where people can freely offer a representation of themselves musically.

Excitement and relaxation

Power in the Church has for some time been associated with a certain triumphalism; this has been expressed in musical terms by stronger louder sounds from either organ or rock group. Women have not had access to the powerful instruments and have therefore associated themselves with either gentler in-

⁷² Mary DALY, *Beyond God the Father; Towards a philosophy of women's liberation*, Boston 1973; Mary GREY, *Redeeming the dream: Feminism, redemption and the Christian tradition*, London 1989; Ruth MANTIN, *Theologies in process: the role of goddess-talk in feminist spirituality*, Unpublished PhD Thesis, Southampton University, 2002; Catherine KELLER & Anne DANIELL, *Process and difference: Between cosmological and poststructuralist postmodernisms*, New York 2002.

⁷³ Gerrit JORDAAN, *Improvisation in a spiritual context of a religious community*, Paper presented at Spirituality and Music education Conference, North West University, Potchefstroom, South Africa, 2015.

struments or no instruments. Many of the women singer/songwriters writing their own material often use guitar accompaniments, developing a distinctive feel which is gently powerful. The desire of women's worshipping groups to be distinctive has often resulted musically in an embracing of tunes with a more relaxing calming feel rather than what is perceived as the more militaristic, triumphalist, exciting sounds of large scale public worship. There is an attempt to use softer more gentle images of God with tunes of that character, like John Bell's *A touching place*.

To summarise, women's worshipping groups have often favoured softer gentler sounds. Now women do have greater access to musical education, it is possible to see that the power of instruments like the drum and the organ do not necessarily have to be associated with 'power over' but can be used for empowerment – to support struggles for justice and the telling of subjugated truths.

Challenge and nurture

The pursuit of excitement and the dominance of the archetypal myth of the heroic journey have led to a profoundly challenging society devaluing nurture. Grace Jantzen highlights how far the Anglo-American approach to the philosophy of religion is based on violence and death rather than birth and growth.⁷⁴ She bases her work on the philosopher Hannah Arendt, to critique the necrophilic models of theology⁷⁵ which have generated a culture valuing war and destruction and concentrating on the death and resurrection of Jesus rather than the birth. She suggests a theology based on natality rather than mortality.

A symbolic which will lovingly enable natal, women and men, to become subjects, and the earth on which we live to bloom, to be 'faithful to the process of the divine which passes through' us and through the earth itself.⁷⁶ This theology links with a well established tradition of music associated with Mary, the Mother of Jesus, such as Hildegard's *Hymn to the Virgin*, which calls her 'a greening branch'. The philosophy of the second aesthetic, described above, has opened up new horizons for the role of music in social and personal wellbeing:

[It may] involve learning new skills and expanding the meaning of concepts, often "un-learning" what was formerly believed to be true. Through performance, communities are finding new ways of seeking truth and also recognizing its multiple faces.⁷⁷

⁷⁴ Grace M. JANTZEN, *Becoming divine: Toward a feminist philosophy of religion*, Manchester 1998, p. 254.

⁷⁵ Hannah ARENDT, *The human condition*, Chicago 1958, p. 246.

⁷⁶ JANTZEN 1998, p. 254.

⁷⁷ Cynthia COHEN, *Music: A universal language?*, in: *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*, London 2008, p. 31.

The skills of the leader of a choir embracing the second aesthetic include nurture prominently. The task of the leader of inclusive singing communities involves also finding a pitch acceptable to a group and material within their capabilities. It is an intuitive process, demanding being in tune with the group rather than faithfulness to a printed score. The issue of tuning and perfection associated with the first aesthetic has sometimes led to a violent attitude on the part of professional church choir conductor who often bullied his choir to perfection by means of public humiliation:

We can't afford to let these coarse and ignorant people keep running our orchestras [choirs] and our music as if they were their private property. This is not what they are here for; this is not what they are engaged to do.⁷⁸

In this aesthetic we have lost the idea of hymnody as empowerment, although this appears in women's accounts of the role of hymnody:

A woman [...] had turned on the gas in her home heaters in order to commit suicide. [...] She had forgotten to turn off the radio in the kitchen. As the music continued she heard someone singing the familiar hymn:

What a friend we have in Jesus,
All our sins and griefs to bear!

The impact of that hymn changed that woman's mind and saved her life.⁷⁹

After the address came the hymn *All hail the power of Jesus' name*. During the singing of it I felt the power of God falling upon me. My sister felt it too, and said "Floie, you're going to walk". The Lord gave me faith then.⁸⁰

The Threshold choir (singing with the dying) links the processes of birth and dying with singing, which is often led by women and involves hymns of various traditions:

A mother's heartbeat is the first sound that each of us hears. It feels to me that women's bodies are the guardians of life entering this world and it feels right that we will be guardians of the gate out.⁸¹

⁷⁸ Louis YFFER, *Music is the victim*, Melbourne 1995, p. 16.

⁷⁹ Dale CARNEGIE, *How to stop worrying and start living*, New York 1944, pp. 154-156.

⁸⁰ RERC Accounts of Religious Experience, held at the Religious Experience Research Centre, Trinity/St David's University, Wales.

⁸¹ Threshold choirs <http://thresholdchoir.org/>, accessed 30 June 2014.

I met a nun who felt overwhelmed by her work in a community that concerned itself with violations of human rights. After the course in which she had sung some of her songs she said to me: ‘I know what I had forgotten; I had forgotten to sing. If I remember to sing I can survive the stories that our community is receiving and even transform them in some way.’ In a service in Gugulethu, South Africa, I was present at a service where people could come forward for healing. The pastor relayed their request to the congregation. The congregation then sang to support the healing. ‘But she’s crying’ I said to the women next to me. ‘When you are sad’ they said ‘You need strength not weakness. Some of the Victorian women hymn writers explored God’s nurturing. Dora Greenwell (1821-1882), one of the Victorian hymn writers referred to earlier in this chapter presents a deeply compassionate God (reflecting Hannah Arendt’s ideas above) in her wonderful hymn *And art thou come with us to dwell*:

4. Each heart’s deep instinct unconfessed;
 Each lowly wish, each daring claim,
 All, all that life has long repressed
 Unfolds undreading blight or blame.⁸²

Some hymns address violence against women directly like Shirley Erena Murray’s *God weeps*:

God weeps:
 At love withheld,
 At strength misused,
 At children’s innocence abused,
 God weeps

God bleeds
 At anger’s fist,
 At trust betrayed,
 At women battered and afraid
 God bleeds.⁸³

This is part of a raft of women’s hymnody challenging the injustices of patriarchal society. Another of Shirley Erena Murray’s hymn, *Here to the house of God we come*, calls for an inclusive community, including the refugee:

⁸² BOYCE-TILLMAN & WOOTTON 1993, p. 10.

⁸³ Shirley Erena MURRAY, *In every corner sing*, Hope Publishing, 1992, accessed on *Hymnquest*, September 2003.

Here to the house of God we come,
 Home of the people of the Way,
 Here to give thanks for all we have,
 Naming our needs for everyday,
 We who have roof and rent and bread,
 Sure of a place to rest our head.

There is a knocking at the door,
 Sound of the homeless of the world [...]⁸⁴

To summarise, the second aesthetic has favoured nurturing in leadership style and in a theology of the divine. Liturgical music has been remarkably resistant to challenge its own thinking, for the Church plays its part in supporting people in a dominant culture. There is a need to challenge this culture with the vision of a Christ who supported the marginalised. Some of this has come from radical women hymn writers.

Rational and intuitive

The Enlightenment saw the final establishment of the primacy of reason over intuition in western culture. Mother Ann mounted a final challenge to this with her community of Shakers. Current practitioners often have a very intuitive approach to composition, although see the role of rational crafting in the process and talk about a tension between the two that has to be worked out in the creative process. The Protestant hymn was in many ways a product of the Enlightenment with its stress on the rational; the hymn became a compressed sermon and became the main teaching medium for this theology. Hymns – such as *Hark the herald angels sing* – are often doctrinal statements.

However, my own experience of staying with native Canadians illustrated how songs were conceived as being ‘given’ by the Creator Spirit. This notion of receiving music in this way from a divine source would not have been remarkable for Hildegard of Bingen in medieval Europe. She saw herself as composing nothing herself but receiving everything directly from God. In medieval Europe intuitive ways of receiving material were more acceptable than in contemporary western culture although I still meet women who receive songs spontaneously from the divine.

The music of Christian traditions has often been in the hands of classically trained musicians who have been educated in a tradition that has valued the more rational construction elements over the more intuitive spiritual and expressive ones. Elements of construction have been very much part in evaluative

⁸⁴ Shirley Erena MURRAY, foreword to *New Zealand Hymnbook Trust*, 1992.

processes. ‘It matters not who writes it but whether it is good’ said the Cathedral organist of the panel deciding on settings of the Evening Canticles by women composers; ‘good’ is usually conceived of in structural terms.⁸⁵ Denominations like Black Pentecostals have used the more free-flowing structures - created spontaneously - in their hymnody reflecting subjugated ways of knowing more easily than the white-led churches of all denominations.

In a parallel way, in the construction of hymn texts, great stress has been laid on metre, rhyme and theological logic. Some women writers have moved away from hymns encapsulating abstract theological statements to hymns based on experience and action, sometimes using freer forms. Pastoral theology has found a clear expression in the hymns by women writers (although some male writers are in this area too). The one musical tradition where the woman’s voice was regularly heard in worship was the soloist in the Free Church traditions in UK, when the soloist (usually an older woman) was billed on the noticeboard next to the preacher. The songs were often of the Victorian bourgeois ballad school, with a strong emotional charge. These were often despised by the dominant culture as sentimental and emotional.⁸⁶ Unfortunately those practising it did not often have the confidence to level the charge of cold impersonality at the dominant hymn traditions. Women liturgical music theorists see it differently:

The emotional associations which the music has for members of the assembly adds to the liturgy.⁸⁷

Many of the more popular traditions on hymn singing have been characterized by more emotional approaches to the Gospel and the most rational member of a congregation is often secretly glad to have a chance to sing such pieces as *What a friend we have in Jesus* or *The old rugged cross*. Alternative liturgy groups have seen a greater inclusion of emotional elements within liturgy and offer ways on how this can be done with integrity and dignity – a real understanding of the nature of Sophia wisdom.

To summarize, Western rationalism has dominated the hymn traditions of the West since the Enlightenment both textually and musically. This has led to the subjugation of the more intuitive and its associated expressive and spiritual elements. This has led to the devaluing of some more intuitive forms of creativity – some of these associated with women.

⁸⁵ BOYCE-TILLMAN 2014, pp. 237-238.

⁸⁶ June BOYCE-TILLMAN, *Unpublished interview with Methodist women*, May 2004.

⁸⁷ THEOBALD 1997, no pages cited.

Embodied and disembodied

The history of Western culture has been one of a split between mind, body and soul, encouraged by the Church drawing on ancient Greek notions of the soul. Traditions privileging mind and soul over a licentious body are scattered through the history, and the woman's body has come in for particular censure, because of its apparently seductive nature for men, drawing on the myth of Genesis One. The Enlightenment added a third element that could be split off – the mind or intellect. Few other human societies have achieved such an effective split. Although music offers a great possibility for the uniting of body and soul but has often gotten trapped in this split in western culture. Martha Ann Kirk explores more bodily images for God, who washes feet, cleanses us, and teaches us to wash dirty nappies, the cleaning God.

We are the body of Christ, birthing, feeding, touching, weeping,
 We are the body of Christ, mending, healing, dancing.
 Glorify God in your bodies.
 Glorify God in your loves.⁸⁸

In singing, the body is the basic raw material of sound resonating with parts of the natural world, although Western musicology has not always seen it like this. In a work that I created (*PeaceSong*) there was a procession carrying candles in which the participants sang the word shalom on a single note. One of the participants reflected on her own experience of singing:

I have sung for many years but it always meant working out if the next note was a G sharp or G natural and a crotchet or a quaver. Because you only asked me to sing a single note I was aware of the breath entering and leaving my body and it became a meditative experience.

A holistic approach to singing sees it as a physical, mental and spiritual activity. Brendan Doyle describes the physical effects of singing the chants of Hildegard of Bingen. When they are sung, the control of the breath required to manage the long phrases is seen as a physical meditation associated with the Holy Spirit.⁸⁹

Although dance appears to have been present in early Christian traditions, it soon seems to have been associated with more pagan traditions.⁹⁰ As rational

⁸⁸ BOYCE-TILLMAN 2015, p. 251.

⁸⁹ Brendan DOYLE, *Introduction to the songs*, in: M. Fox (ed.), Hildegard of Bingen's Book of divine works, with letters and songs. Santa Fe 1987, p. 364.

⁹⁰ Johannes QUASTEN, *Music and worship in pagan and Christian antiquity*, translated by Boniface Ramsey, O.P., Guild of Pastoral Musicians, Washington DC 1973, 1983; Margaret Y.

elements started to dominate theology, the soul became associated with mind and the tradition became more intellectual. The body and its activities became viewed as evil – to be persecuted and controlled by the perfection of the soul. The alliance of music and dance is a clear example of the blend of body and soul; yet this has been a problem for Christianity.

The circle dance has become a popular way of cementing group cohesion in women's liturgies. However, when women have contributed dance pieces to acts of worship, I have heard people remark that 'the woman's writhing body' has no place in public worship. This is remarkable as certain bodily movements have been validated for men by long liturgical tradition. Women's alternative liturgy groups try to include dance if at all possible. They give some pointers to the way in which Christianity might address the very real problems of embodying wisdom.

To summarise, the Church has contributed to the Cartesian split of mind, body and spirit that now characterises western culture. Women's bodies have been particularly problematic and along with this has been the problematisation of dance which early in Christian history became associated with paganism. The rediscovery of the embodiment of the voice, where mind and soul infuse the body and work in harmony with it, and a moving body, where mind and soul inform the gestures and sounds, are a significant contribution to a discovery of a deeper embodied wisdom. The subjugated value systems associated with wisdom need to be associated with those of the dominant culture in a creative synthesis to produce a rounded theology. This lecture has suggested some ways in which this might happen in the context of liturgical music:

- An acknowledgement of circular cyclic forms of music in the formation of inclusive communities involving human beings with one another, the natural world and the spiritual (however this is conceived), reflecting the immanence of wisdom in her creation alongside the more separated linear transcendental view of patriarchal traditions;
- An embracing of diversity and novelty as positive and creative, alongside the stress on unity and conservation as a marker of excellence, reflecting the diverse forms that wisdom can take as well as the single source from which s/he/it emanates;
- An acknowledgment of the interface between public and private and the need for opening of both spaces for all, exploding canonical systems that limit freedom of access so that the hiddenness and the revealed nature of

wisdom is clear;

- A delighting in the making of ephemeral orate music for its own sake alongside the valuing of the beautiful product carefully rehearsed from notated sources and effectively performed reflecting wisdom's playfulness – contextuality as well as order and permanence;
- A validating of the strong and powerful sounds of triumphalism with their sense of optimism alongside the gentler sounds of vulnerability with their emotional charge, reflecting the power and weakness of the wisdom of emotion;
- A sense of music as a justice-making activity as well as a peace-making one, reflecting the prophetic as well as the nurturing roles of wisdom;
- A valuing of the intuitive visionary experience of musicking⁹¹ alongside the processes of reasoned crafting as a source of authority, reflecting the immediacy and the restraint of wisdom;
- The mutual agreement of mind, body and spirit in musicking, reflected in an alliance with movement and gesture, to complement the great works where dance and music are separated, reflecting the mystery of humanity and divinity entwined at the heart of wisdom.

Hildegard's antiphon to wisdom contains a fine vision of a three-winged figure that may lead us a new Trinitarian theology based on the resolution of these polarities. Two wings in it appear to express the polarities of heaven and earth but the third is flying everywhere. This third wing is what is needed in theology and musicology to reconcile the polarities and keep the flow between them that is needed for a society that is to be truly balance – one that will keep the marginalized in some relation to those in positions of power:

O the power of Wisdom,
 You, in circling, encircle all.
 You are embracing everything in such a way that is life-giving;
 For you have three wings.
 One of them reaches highest heaven and another is sweating in earth and the third is flying
 everywhere.

Therefore it is right to give you praise, O Sophia wisdom.⁹²

⁹¹ Christopher SMALL, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Middletown, Conn. 1998.

⁹² June BOYCE-TILLMAN, *The creative spirit – harmonious living with Hildegard of Bingen*, Norwich 2000. Translation by the author.

I hope that this paper has enabled understanding of how this figure can be worked out musically and where we can locate that ‘missing third wing’ in our polarized society by bringing the polarities into flow with one another. Then we shall have a theology in which God the creator and wisdom are continually dancing together as they have from the beginning of time and our music will reflect this theology. In the struggle lies the creativity.

Hidden wisdom: Hymns in women’s liturgies and lives

Abstract

This paper will use the values associated with wisdom theology to examine hymn singing traditions using a frame based on Michel Foucault’s idea of subjugated ways of knowing. It will draw on the following vignettes of women in liturgical music in mainstream Christian history of Europe:

- the first six hundred years when worship was in domestic spaces where women had authority;
- the place of music in early Roman and orthodox traditions when Christianity took on the conventional practices of the cultures;
- the nun composers with particular reference to Hildegard of Bingen and the 16th century north Italian nuns;
- women in the Protestant hymn writing traditions;
- Hymns in female worshipping groups today including the issue of inclusive language in hymnody.

This analysis will concentrate on such values as community building, nurturing, musical processes comparing orality and literacy, embodiment, intuition, and public and private spaces. This will enable the development of a wisdom theology of hymnody linking it with women’s liturgy and lives.

Verborgene Weisheit: Kirchenlieder in Frauenliturgien und im Frauenleben

Einführung

Dieser Vortrag wird die Werte, die der Weisheitstheologie zugeordnet werden, verwenden, um Traditionen des Kirchenliedgesangs zu untersuchen, einen Rahmen nutzend, der auf Michel Foucaults Idee der unterworfenen Arten des Wissens basiert. Er wird sich auf den folgenden fünf Vignetten von Frauen in der liturgischen Musik in der allgemeinen christlichen Geschichte Europas aufbauen: 1) die ersten 600 Jahre, wo Gottesdienst in Wohnräumen, in denen Frauen Autorität hatten, stattfand; 2) der Ort der Musik in frühen römischen und orthodoxen Traditionen, als das Christentum die üblichen Praktiken der Kulturen übernahm; 3) die Nonnen Komponistinnen mit besonderem Bezug auf Hildegard von Bingen und die norditalienischen Nonnen des 16. Jahrhunderts; 4) Frauen in der evangelischen Tradition des Kirchenliederschreibens; 5) Lieder in weiblichen Gottesdienstgruppen heute, einschließlich der Frage der inklusiven Sprache in der Hymnodie.

Diese Analyse wird sich auf Werte wie Gemeinschaftsbildung, Erziehung, musikalische Prozesse konzentrieren, und dabei Oralität und Literalität, Verkörperung/Verleiblichung [„embodiment“], Intuition sowie öffentliche und private Bereiche vergleichen. Dies ermöglicht die Entwicklung einer Weisheitstheologie der Hymnodie und verknüpft sie mit der Liturgie und dem Leben von Frauen.

Dieser Beitrag wird die dominanten heteropatriarchalen Werte des Christentums und was sie für die weibliche Kreativität im Kontext der christlichen Kirche bedeuteten, untersuchen. Er wird eine Methode der Kristallisation verwenden, mit Kirchenliedern, Songs und Geschichten als Grundlage der Analyse:

Kristallisation kombiniert mehrere Formen der Analyse und mehrere Gattungen der Darstellung in einem kohärenten Text oder einer Reihe von verwandten Texten, und errichtet eine reiche und offene partielle Beschreibung eines Phänomens, die ihre eigene Kon-

struktion problematisiert, die Schwachstellen und Positionalität der Forscher verdeutlicht, Behauptungen über sozial konstruierte Bedeutungen macht und die Unbestimmtheit wissenschaftlicher Behauptungen, sogar während sie diese selber macht, offenbart¹.

Der Tenor dieses Vortrags ist, dass das Gebiet der Weisheitstheologie innerhalb der Hymnodie unterjocht worden ist.

Der Platz von Frauen in der Kirche

Die Stellung der Frau in den musikalischen Traditionen der Kirche war so komplex wie ihr Weg zur Weihe. Dieser Bericht aus der walisischen nonkonformistischen Tradition im 19. Jahrhundert zeigt die Probleme in Wales und die vergleichsweise größeren Möglichkeiten für Frauen in den USA auf:

CORWAS ist ein Kleinbauernbetrieb von etwa 14 Morgen in der Gemeinde LLANELLIAN auf Anglesey [...] In der Mitte des 19. Jahrhunderts haben Griffith und Elizabeth [Betsan] Roberts und ihre neun Kinder dort gelebt. Es war eine talentierte Familie und oft unterhielten sie die Nachbarn mit ihrem Musizieren. Griffith [1822–1886] war nicht nur ein autodidaktischer Ingenieur in den nahe gelegenen Parys Mountain Kupferminen, sondern auch ein begnadeter Sänger. Er führte einige Jahre das Singen in der Nebo Kapelle an und wurde auf dem eineinhalb Meilen langen Fußmarsch dorthin von seinem Hund begleitet. Die Kapelle hatte kein musikalisches Begleitinstrument, es wurde eine Stimmgabel, hergestellt in der örtlichen Schmiede, verwendet. Sie war auf die Tonart C gestimmt, er schlug sie auf sein Knie oder auf die hölzerne Kirchenbank, um die richtige Lautstärke zu erhalten. Wenn Griffith das Singen anleitete, war der Schwanz des Hundes ständig in Bewegung und klopfte im Rhythmus der Melodie gegen die Unterseite der Kirchenbank.

Betsan [1827–1901] war im Herzen immer jung geblieben und machte gern bei den Aktivitäten ihrer 4 Söhne und 5 Töchter mit. Abgesehen davon, dass sie Mitglieder eines vierstimmigen Familienchors waren, hatten sie alle die Grundlagen der Musik durch das Tonic Sol fa College gelernt, das Zertifikate auf den Junior- und Grundebenen erteilte. Sie hatten auch eine Flöte, eine Violine, ein Klavier und eine kleine Orgel, die von verschiedenen Mitgliedern der Familie gespielt wurden.

Neben der Mitgliedschaft im Familienchor waren die Töchter auch als Solistinnen beliebt. Hannah [1862 geboren] hatte eine außergewöhnliche Stimme und nahm später den Namen Llinos Eilian [Llaneilians Hänfling] an. Im Jahr 1864 wurde die Bosra Kapelle fertiggestellt, und sie ist viel näher an Corwas gelegen als die Nebo Kapelle. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Familie am Bau der neuen Kapelle entscheidend beteiligt war und sofort an der Leitung des Kirchengesangs mitgewirkt hat. Kirchenbank Nummer 34 wurde ihnen zugeteilt und wird noch immer von ihren Nachkommen benutzt. Zwei der Söhne, John [geb. ca. 1854] und Owen [geb. ca. 1864] haben schließlich das Singen von Griffith, ihrem Vater, übernommen. Hannah war jedoch nicht glücklich mit der Situation, aber weil sie eine Frau war, gab es wenig Hoffnung, dass sie dies übernehmen könnte. Oft

¹ L. ELLINGSON, *Engaging crystallization in qualitative research: An introduction*, London 2009, S. 4.

sang sie, bevor einer ihrer Brüder die Stimmgabel angeschlagen hatte, aber ihr wurde nie erlaubt, die Führung des Gesangs zu übernehmen. Irgendwann im Jahr 1900 entschied sie sich, nach Amerika auszuwandern, da sie ihre Talente in Bosra nicht zur Gänze zeigen konnte. Sie ließ sich in Chicago nieder und wurde eine sehr beliebte Solistin, und es wird behauptet, dass sie bei einer Abendaufführung bis zu 100 £ verdienen konnte. Vor einigen Jahren gab es ein Plakat vor Ort, das dieses andeutete. Es ist möglich, dass [...] ihr gewähltes Repertoire aus] dem walisischen Gemeindegesang [stammte].²

Dies ist nur eine Geschichte einer Reihe von Geschichten über institutionalisierte Gewalt in kirchlichen Strukturen.³ Es wird nicht überraschen, dass Musik, der in ihrer Geschichte so lange eine zentrale Rolle im Gottesdienst zukam, in dieser strukturellen Gewalt gefangen ist. Ähnliche Berichte aus den USA – wie dieser von Marsie Silvestro – konzentrieren sich auf die für Frauen befreiende Kraft im Aufkommen von Songs im Stil der Populärmusik (folk style song) in der römisch-katholischen Kirche nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil:

Wir wuchsen in einem musikalischen Haushalt auf. [...] Musik spielte die ganze Zeit. Mein Bruder liebte klassische Musik. Mein Vater liebte Big Band Musik [...] Meiner Mutter gefiel jede Art; so war die Musik in unserem Haus immer aufgedreht, mehr als das TV, so dass wir mit einem Verständnis für verschiedene Arten von Musik aufwuchsen. [...] Als ich sechzehn Jahre alt war, waren „Peter, Paul und Mary“ groß, und ich liebte sie. [...] Zu meinem 16. Geburtstag legten meine Freunde zusammen und schenkten mir meine erste Gitarre, weil sie nicht mehr zusehen konnten, wie ich zu Schallplatten von „Peter, Paul und Mary“ auf dem Zollstock spielte, während dieser Zeit, etwa 1966. [...] begann sich die Kirche zu ändern [...] ich ging auf ein höhere katholische Mädchenschule, also haben wir begonnen, Messen im Folkstil abzuhalten, und hier war es, wo ich wirklich meinen Anstoß und Interesse an der liturgischen Musik bekam. [...] Ich spielte bei der allerersten Messe im Folkstil an der Yale University. [...] So fing ich an, in der Liturgie zu spielen, und [...] ich habe an diesem Punkt gerade angefangen, meine eigene liturgische Musik zu schreiben, sie war ziemlich männerzentriert zu diesem Zeitpunkt, wie Sie wissen [...] ich begann zu begreifen, dass es wirklich keine Musik gab, die vom weiblichen Erleben des Geistlichen sprach. [...] Also begann ich von da an, über die Frauenerfahrung in Bezug auf das Geistliche nachzudenken, und *The Blessing Song*, wahrscheinlich mein berühmtestes Lied [wurde geschrieben]:

Gott segne dich, meine Schwester,
Segne dich auf deinem Weg [...]
Du hast Straßen von durchstreifen, bevor du zu Hause bist

² June BOYCE-TILLMAN, *In tune with heaven or not: Women in Christian liturgical music*, Oxford 2014, S. 212. Die Information ist dem 1967 erschienenen Buch *Cofio'r blynyddoedd gynt* von G. Wynne GRIFFITH entnommen. Das Übrige wurde John Roberts von verschiedenen Verwandten erzählt, dem ich für diesen Bericht verpflichtet bin.

³ An Neujahr 2006 entschied sich *Church Times* ähnliche Geschichten zu sammeln, um dies zu illustrieren. Paul HANDLEY, *Going to church? Wear your thickest skin*, in: *Church Times*, 30. Dezember 2005, S. 12-14.

Und Winde um deinen Namen zu sprechen.⁴

Es ist ein sehr persönliches Lied. Es geht um Frauen, die sich selbst oder uns segnen, einander segnen, und wenn ich das Wort ‚segnen‘ sage, denke ich immer daran, das Heilige aneinander zu ehren. [...] Und mein erstes Album erschien 1983 das erste Mal [...] Ich war die Nationaldirektorin der Frauenordinationskonferenz und [...] wir waren damals ‚aufsässig‘ und feierten überall Liturgien. [...] Ich fing an, feministische liturgische Musik zu schreiben. [...] [The Blessing Song] wurde während eines Heilungsgottesdienst gesungen, wo Elisabeth Schüssler Fiorenza [...] begann, mit den Bischöfen sprechen; [...] und all die Frauen hoben automatisch, während Tränen über ihr Gesicht rannen, ihre Hände und segneten diese Frauen, die hinaufgingen, und dann drehten sie sich zueinander – und dieser Moment ließ mich sehr bescheiden werden, wissen Sie. „Wer bin ich, o Herr, um das Instrument hierfür für diese Frauen zu sein?“ [...] Viel davon kam aus meiner eigenen Lebenserfahrung. [...] So [basierend auf dem Besuch einer Freundin [im Original: a friend’s] in Nicaragua] sagt einer dieser Verse,

Wenn ich je über den Schmerz der Ungerechtigkeit schreien sollte,
Lass die Tränen, die ich weine, hinunterfließen wie einen Fluss und befreie uns,
Und lass die Frauen dort sein.

Also würde ich sagen, dass ich in meiner ganzen Musik die politische, die geistige und die persönliche Veränderung [miteinander] verwoben habe [...] Wir sind Worte; wir sind Musik. [...] Ich kann Ihnen nicht sagen, wie viele Briefe ich von Frauen auf der ganzen Welt erhalten habe, die mir erzählten, wie sie durch meine Musik geheilt wurden. Ob es tatsächlich nun körperlich, geistig oder emotional war [...] [Es gab] [...] eine Gruppe von Psychologinnen, die wöchentlich zusammenkommen und gemeinsam beten – Frauen, die immer *The Blessing Song* sangen; eine von ihnen hatte einen Herzinfarkt [...] Sie war im Koma. Also gingen alle Frauen hinunter, und sie wollten sie mit den Sterbesakramenten versehen, weil sie nicht glaubten, dass sie es schaffen würde. [...] Also begannen sie, sie zu salben und sie sangen *The Blessing Song*. Die Frau erwachte aus dem Koma, *The Blessing Song* singend, und ihr geht es gut. [...] Einiges aus der Heiligen Schrift finde ich immer noch sehr reich. Wissen Sie, das Evangelium von der Gerechtigkeit. [...] Ich kann mich daran erinnern, dass ich als Campusseelsorgerin darüber predigte, dass Maria wirklich der erste Priester war, denn sie konnte wirklich sagen: „Das ist mein Leib und das ist mein Blut“. Wir tragen eine Geschichte mit uns. [...] Ich denke, dass Musik von Frauen Frauen geholfen hat, eine Stimme zu haben.⁵

Das Kirchenlied und die dominante Kultur

Haben also Frauen eine Stimme in der Hymnodie gehabt? Als ein wichtiges Mittel, Gemeinschaft zu bilden, waren Kirchenlieder immer im Herzen der Liturgie. Aber müssen wir immer das singen, dem wir zustimmen oder was die dominante Kultur uns vorgibt zu glauben? Ist Kirchenlied eine Erklärung all-

⁴ Marsie SILVESTRO, *Circling free*, Moonsong productions cassette, Gloucester, Mass. 1993.

⁵ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 214-218.

gemeiner Übereinstimmung oder ein Ort für Diskussion und Herausforderung? Ist es eine Form, an der jeder teilnehmen kann? Aber war die Hymnodie in der Kirche jemals wirklich inklusiv? Wurde die Weisheitstheologie vollständig in der Hymnodie ausgedrückt? Elizabeth Stuart Phelps schrieb über ihre Erfahrungen im Jahr 1869:

Denn es begann, als ich diese Dinge in meinem Herzen erwogen habe, in mir den Anschein zu erwecken, dass auch die besten und nettesten Formen unseres vorherrschenden Glaubens einer gequälten Frau nichts zu sagen hatten, das ihr helfen könnte. [...] Hört auf das Kirchenlied. Es fällt wie Eiszapfen auf Schnee. Oder, wenn es gerade einer der alten echten Aufschreie der Kirche ist, aus echter menschlicher Angst oder Hoffnung entsprungen, macht das die Hörerin verrückt, und sie läuft vor ihm davon, auch eine schmerzhaft Sache, die Berührung der heiligen Musik zu tragen.⁶

Diese Erfahrung reflektiert die Situation, beschrieben von Matilda Joslyn Gage in *Woman, Church and State*, in ihrer bemerkenswerten Analyse der Kirche von 1893, als sie die Wirkung des Christentums auf die Kulturen, die es getroffen hatte, sah:

Der Unterschied in der Zivilisation zwischen dem christlichen Europa und dem heidnischen Malabar zu der Zeit seiner Entdeckung war in der Tat groß. Während Europa mit seiner neuen Buchdruckerkunst gegen die Kirche um deren Erlaubnis kämpfte, Drucktypen verwenden zu dürfen – seine Institutionen des Lernens wenige; seine Bildungschancen mager; seine schreckliche Inquisition, die freies Denken brach und jedes Jahr Tausende in einen höchst schmerzhaften Tod schickte; die Unreinheit der Städte und des Landes, die häufige Heimsuchungen von Seuchen verursachte; seine Armeen und Flotten – mit einer einzigen Ausnahme – unvollkommenen; seinen Frauen das Erbrecht und religiöse, politische oder den Haushalt betreffende Autorität verbietend; das weibliche Prinzip vollständig aus dem Göttlichen eliminiert; eine rein männlicher Gott als universelles Objekt der Anbetung – das war in Malabar alles genau umgekehrt: Sauberkeit, Ruhe, Kunst, eine gerechte Form der Regierung, die Anerkennung des Weiblichen [...] wurden in Malabar gefunden [...] unter den von England geschickten Missionaren, die dessen eigenen barbarischen Vorstellungen von Gott und Mensch einzuführen sollten, wurde diese schöne matriachale Zivilisation bald rückläufig und ging verloren.⁷

Einige Autoren sehen ähnliche, durch das Aufkommen des Christentums ausgelöschte, matriachale Traditionen in Europa:

⁶ Elizabeth Stuart Phelps WARD, *Chapters from a life*, New York 1896, S. 97-98.

⁷ Matilda Joslyn GAGE (hg. von Sally Roesch Wagner), *Woman, church and state: A historical account of the status of woman through the Christian ages with reminiscences of the matriachate*, Aberdeen, South Dakota 1893/1998, S. 7.

Ca. 500 v.Chr. fiel auf diese hoffnungsvollen Kulturen unserer Erde eine Art von kriechender Zerstörung. Sie kam nicht auf einmal, aber langsam durch eine Veränderung hier und eine Veränderung dort, die zunächst wie eine große Verbesserung in der Organisation des Lebens oder eine Korrektur des lokalen Missbrauchs ausgesehen haben mag. [...] aber die Männer taten es grob bei der Übernahme. [...] Frauenautorität in der Musik verschwand zur gleichen Zeit als sie für die Betonung ihrer besonderen Lebensweise schwächer wurde [...] Die grundlegende weibliche Voraussetzung für das symbolische Denken ruhte schon immer auf ihrem Glauben an sich selbst als schöpferisches Wesen, überragend potent in der Herstellung von Kindern des Fleisches und der Imagination. [...] Eine der direkten Folgen der Revolution und eine, die Frauen abgrundtief in Bezug auf Musik betraf, war die Göttinnendämmerung.⁸

Kreativität wurde mit männlicher Potenz verbunden,⁹ sich stützend auf das überwiegend männliche Gottesbild, das die Kirchen und vor allem die Decke der Sixtinischen Kapelle schmückt:

Schöpfung, die den Geist involviert, ist männlicher Tätigkeit vorbehalten; Zeugung, die Gebären einschließt, wird auf Frauen angewendet. [...] Gott wird als männlich aktualisiert und als Er, Herr und König angesprochen. Dies bildet die Basis der Verbindungen zwischen Schöpfer und männlich, Gottheit und Kreativität und Göttlichkeit und Männlichkeit. Nach dem Bilde Gottes erschaffen, übernimmt Mann das Potenzial, wenn nicht gar die Gegebenheit dieser Merkmale.¹⁰

Das Ergebnis davon ist, dass sich eine Komponistin oft isoliert und ohne Vergangenheit fühlt.¹¹ Virginia Woolf¹² sieht ein generelles Problem für weibliche schöpferische Personen, dass sie in Rechtfertigungen wie „nur eine Frau“ oder so „gut wie ein Mann“ ihre Zuflucht suchen müssen und dadurch ihre weibliche Identität ablehnen, manchmal sehr dramatisch mit Hilfe eines männlichen Pseudonyms.¹³ Männliche Leitung in der Kirche verstandigte sich auf den Ausschluss von Frauen aus der liturgischen Leitung:

⁸ Sophie DRINKER, *Music and women: The story of women in their relation to music*, City University of New York 1948, reissued 1995, S. 127-142.

⁹ Beim Besuch eines Konservatoriums in einer europäischen Hauptstadt im Jahr 2000 fand ich, dass dies potenziellen Komponistinnen immer noch als Ursache für ihr unausweichliches zukünftiges Scheitern offeriert wurde.

¹⁰ Marcia J. CITRON, *Gender and the musical canon*, Cambridge 1993, S. 45-46.

¹¹ Ebd., S. 66.

¹² Ebd., S. 68.

¹³ Rebecca Clarke (1886–1979) wurden unter ihrem Namen Stücke abgelehnt, die unter ihrem männlichen Pseudonym Anthony Trent angenommen wurden. Einige von Fanny Hensels Liedern wurden unter dem Namen ihres Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy veröffentlicht.

Christlicher Gottesdienst ist historisch gesehen tief gegendert, aber [...] die liturgische Geschichtsschreibung hat diese grundlegende Geschlechterdifferenzierung so gut wie ignoriert.¹⁴

Diese Wendungen ziehen sich wie ein Leitmotiv durch Berichte von Komponistinnen und Liederdichterinnen über ihr Leben und Werk. Dieser Vortrag wird prüfen, was getan werden könnte, um eine patriarchale Theologie zu erzeugen, die durch eine Beziehung mit einer Weisheitstheologie neu ausbalanciert wird.

Werte und das Hetero-Patriarchat

Ich habe darüber an anderer Stelle ausführlicher geschrieben.¹⁵ In meiner früheren Schrift,¹⁶ basierend auf dem Werk des Philosophen Foucault¹⁷ und der Arbeit von Anthropologen wie Stan Gooch (*Total Man. An Evolutionary Theory of Personality*, 1972) baute ich eine Vorstellung der unterworfenen Arten des Wissens auf. Dies sind Arten des Wissens, die von der dominanten Kultur der Zeit nicht für gültig erklärt werden. Der Trick der Aufseher einer Kultur ist, diese Bedeutungen / Werte als fix und gegeben scheinen zu lassen – auch von Gott gegeben –, auch wenn sie in Wirklichkeit kulturelle Konstrukte sind.¹⁸ Viele Autoren haben die Rolle der Mythen in der Aufrechterhaltung der scheinbaren Wahrheit der herrschenden Werte identifiziert, die eine festgelegte Version von einem Wertesystem suggerieren, das über die Zeithaftigkeit hinausgeht. Die Rolle der Mythologien wurde sorgfältig von Roland Barthes (*Mythologies*, 1972) und Mary Midgley in *The Myths we live by* (2003) untersucht. Sie repräsentieren eine Art von Muster oder Gitter, das einer Reihe von Erfahrungen einen Sinn gibt.¹⁹ Uns fehlt, was wir brauchen.

Anstelle eines transzendenten Mythos, irgendeiner emotional befriedigenden Erzählung, die zu unserer Menschlichkeit spricht, haben wir eine materialistische Religion geschaf-

¹⁴ Teresa BERGER, *Women's ways of worship: Gender analysis and liturgical history*, Collegetown, Minnesota 1999, S. 25.

¹⁵ June BOYCE-TILLMAN, *A rainbow to heaven*, London 2006; June BOYCE-TILLMAN, *Unconventional wisdom*, London 2007.

¹⁶ June BOYCE-TILLMAN, *Constructing musical healing: The wounds that sing*, London, 2000.

¹⁷ M. FOUCAULT, C. GORDON (Hg.), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-77*, Hemel Hempstead 1980.

¹⁸ Kenneth J. GERGEN, *The social constructionist movement in modern psychology*, in: *American Psychologist*, Bd. 40 (1985) Nr. 3, S. 266-275.

¹⁹ Sheldon I. POLLOCK, *The Divine King in the Indian epic*, in: *Journal of the American Oriental Society* 104, (2005), S. 505-528.

fen, die uns als Menschen leer lässt von einem emotional befriedigenden gemeinsamen Zweck.²⁰

Das Fehlen eines solchen Mythos sieht Clarke als tiefe Wurzel des menschlichen Stress‘, es „kann auch verantwortlich für die meiste tödliche Gewalt anderen (Mord) und sich selbst (Selbstmord) gegenüber sein, aber auch für die viel häufigeren Fälle von geringerer Gewalt.“²¹ Ich habe versucht, dies in einem Lied darzulegen:

Da stand im Himmel ein Lindenbaum
 Dessen Blätter würden die Nationen heilen
 Von vielen Farben, vielen Formen
 Und jede enthält eine Geschichte.
 Refrain: Wir werden die Geschichten, die die Erde heilen, erzählen (3x)
 Und sie zur Wiedergeburt bringen

Einige Geschichten fielen als fesselndes Seil
 Um die Menschen fest gebunden zu halten
 Mit Gesetzen und Sitten und Überzeugungen.
 Diese Geschichten hatten keine Hoffnung.
 Refrain: ...²²

Die Dominanz der männlichen Mythen, die das Christentum unterstützen, hat nach den ersten 600 Jahren an Bedeutung gewonnen. Das frühe Christentum war in erster Linie in der häuslichen Sphäre angesiedelt, in der die Autorität bei den Frauen lag. Es erfuhr eine Maskulinisierung, als es die öffentlichen Geschlechterrollen des römischen Imperialismus übernahm. Es gab ein paar Kontexte, in denen Frauen zur Musik der Liturgie beitrugen, wie in weiblichen religiösen Gemeinschaften mit Nonnen Komponistinnen wie Hildegard von Bingen, Chiara Maria Cozzolani, in Sekten wie den Shakers mit Mutter Ann Lee und in den frühen Jahren der Heilsarmee. In der anglikanischen Tradition gab es weibliche Kirchenliederverfasserinnen, aber sie nutzten mehr Worte als Musik, und dann kam die Auswahl an alternativen weiblichen Gottesdienstgruppen, die im späten zwanzigsten Jahrhundert aufgekommen sind.

Das folgende Diagramm zeigt einige der Werte, die in der westlichen Kultur unterjocht wurden. Sie sind auf der linken Seite dieses Bildes: Patriarchale Theologie bekennt sich zu den Werten auf der rechten Seite. Weisheitstheologische Werte sind auf der linken Seite. Idealerweise haben diese beiden Zugänge

²⁰ Chris CLARKE, *Living in connection: Theory and practice of the new world-view*, Warminster 2002, S. 233.

²¹ Ebd., S. 306.

²² BOYCE-TILLMAN 2006.

zur Theologie einen konstanten Fluss untereinander. Dieses Strömen muss fließend und dynamisch sein, um die Paradoxien in der Beziehung aufrechtzuerhalten, die das Wesen des Mysteriums ausmachen.²³ Eine Theologie der Musik – die weibliche Erfahrungen einschließt – würde auf einer rechten Beziehung zwischen dominanten und unterworfenen Werten beruhen – die Schaffung eines kreativen Flusses zwischen den Wertesystemen in diesem Diagramm.²⁴

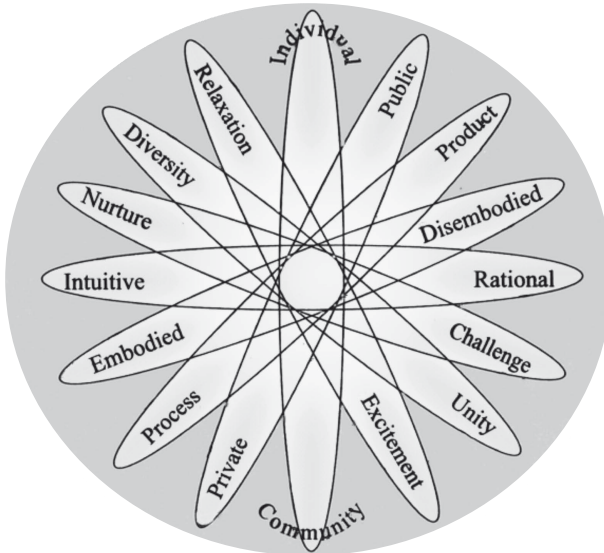


Abb. 1: Wertesysteme, June Boyce-Tillman (2014)

Ich habe versucht, diese Fluidität in einem Lied für die Jahrtausendwende zu erfassen. Zwei der Verse zeigen diesen Fluss:

Gott der Träume und Intuition
 Inspiration aus der Nacht,
 Mäßige der Vernunft starres System
 Mit dem Sprung von des Glaubens Einsicht.
 Gott der Leidenschaft, fülle unser Wissen
 Mit göttlicher Autorität,

²³ BOYCE-TILLMAN 2007.

²⁴ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 25. Die Begriffe im Uhrzeigersinn gelesen lauten: individuell, öffentlich, Produkt, entkörperlicht, rational, Herausforderung (auch: Bedrohung), Einheit, Aufregung, Gemeinschaft, privat, Prozess, verkörpert, intuitiv, Pflege/Fürsorge, Verschiedenheit, Entspannung.

Und ein Gefühl des Geheimnisvollen führe
Zu einer rechten Demut.

Gott der heldenhaften Reise des Glaubens
Möge deine Wahrheit unsern Weg dirigieren;
Führe unsere Schritte, gib uns Mut
In der Herausforderung eines jeden Tages.
Gott der spinnenden Spirale der Weisheit,
Beruhige uns mit deinem sanften Charme,
Webe unser Leben in das Muster
Der allumfassenden Arme Christi.²⁵

Der Rest dieses Vortrags wird prüfen, wie unsere Hymnodie oder die Gesangstraditionen wieder ausbalanciert werden können, anhand des oben gezeigten Diagramms, das die dominanten und unterworfenen Wertesysteme zeigt:

„In den Stunden der Weisheit zu tanzen“ oder „Auf Weisheitswegen Walzer tanzen“ [bedeutet] schreiten und wirbeln – einen interpretativen Gemeinschaftstanz zu schaffen und aus dem Rhythmus der kulturell zugeschriebenen Schritte auszubrechen. Ich stelle mir eine vielfältige Gruppe von tanzenden Frauen in einer kreisförmigen Formation innerhalb der Säulen eines Open Air Hauses vor, – ihr Tanzkreis ist offen und bereit, den Leser in sich aufzunehmen. Der Tanz könnte aufbauend für Verstand, Körper und Geist des Lesers sein.²⁶

Chorgemeinschaft und die Werte der Musikakademie

Es ist schwierig, zu tanzen und zu singen mit einer gebildeten Tradition. Die Musikakademie, von Männern dominiert, wusste diese Tänze nicht zu schätzen; das kam, zumindest teilweise, daher, dass diese in der Regel mündlich und nicht schriftlich waren, und mündliche Traditionen wurden abgewertet. Weibliche Gottesdienstgruppen verständigen sich musikalisch in der Regel mündlich, denn es gibt in der Regel weniger Herrschaft der Notation. Diese Geschichte zeigt, wie die Standards der Akademie gegen die Teilnahme älterer Frauen an der gemeindlichen Kirchenchortradition arbeiteten:

Mr. Annett [Kirchenchorleiter] riss plötzlich der Geduldsfäden. Er klopfte mit seinem Taktstock auf das Lesepult und blitzte mit den Augen.

„Bitte, bitte! Ich fürchte, wir müssen ohne Mrs. Picket beginnen. Bereit, Miss Read? Eins, zwei!“ Wir legten los.

Hinter mir hoben und senkten sich die Stimmen, Mrs. Pringles konzentriertes Brüllen wetteiferte mit Frau Willets nasalem Sopran. Mrs. Willet klammert sich so widerlich an ihre Noten, dass sie in der Regel einen halben Takt hinter dem Rest ist. Ihre Stimme hat die durchdringende und schwermütige Qualität, welche man am Samstagabend bei

²⁵ BOYCE-TILLMAN 2006.

²⁶ Elisabeth Schüssler FIORENZA, *Jesus and the politics of interpretation*, New York, London 2000.

Sängerinnen findet, die vor Gaststätten ihre Version von Abide With Me singen. Sie hat eine Tendenz, die letzten Konsonanten überzubetonen und die Vokale zu solch quälenden Längen zu ziehen, und das alles mit so teuflischer Schrilheit ausgeführt, dass jeder Nerv aufgerieben wird.

An diesem Abend war die Zeitverzögerung von Mrs. Willet noch schlimmer als gewöhnlich. Mr. Annett unterbrach.

„Dies“, wandte er ein, „ist ein fröhliches lebendiges Musikstück. Die Taler, so wird uns gesagt, lachen und singen. Leicht, bitte lassen Sie es tropfen, lassen Sie es lustig sein! Miss Read, könnten Sie es noch einmal spielen?“²⁷

Wir können an diesem Beispiel sehen, wie Mr. Annet, von der Akademie ausgebildet, merkte, wie schwierig es ist, deren Werten mit einer Gruppe, die zu leiten er bestellt war, zu folgen. Die Konzentration auf die Einheit in jedem Bereich des Lebens der Kirche, ob es in der Natur der Gottheit, der Gottesdienstgemeinschaft oder zwischen verschiedenen Konfessionen sei, hat den Angelegenheiten der Weisheit nicht gut getan, weil sie die Einheit mit Einheitlichkeit verwechselt hat. Sie hat Exklusivität im Interesse der Einheit unterstützt, nicht nur im Bereich der Priesterschaft, sondern auch in anderen Bereichen wie in der Musik. Diese exklusive Einheit ist eng mit konventioneller Weisheit über musikalische Standards verbunden, welche Ordnung und Perfektion über Vielfalt und Menschlichkeit stellt. Diese Situation hat Kevin Hackett²⁸ dazu geführt, in seinem Vortrag über Gemeindegesang zu sagen: „Das Kings College Cambridge hat für die Kirchenmusik das getan, was Barbie für die Frauen gemacht hat.“²⁹

Also, was auch immer die Ressourcen einer lokalen Kirche (auch wenn es Frauen sind) sind, sie neigen noch immer dazu, nach einer Tradition in einem Cambridge College zu streben, basierend auf hohen Zuflüssen von Reichtum und auf einem großen Anteil exklusiver Privilegien. Das Problem ist im Wesentlichen theologisch. Indem sie die perfekte Ordnung einer männlichen Gottheit annahm, hat die Kirche es versäumt, die für die Verkörperung der göttlichen Weisheit in einer Vielzahl von menschlichen Situationen notwendige Vielfalt anzuerkennen – sie fand es schwierig, das Göttliche zu kontextualisieren. Bei diesem Prozess wurde das Wesen des Modells eines dreifaltigen Gottes verleugnet. Dieser paradoxen Theologie gelingt es, dass die Gottheit Gleichheit und Differenz enthält; aber die Wertesysteme der Kirche haben sich auf Gleichheit konzentriert.

Die „Standards“ Bewegung (‘standards’ movement) in der Kirchenmusik spiegelt somit ein Auseinanderbrechen von Menschheit und Gottheit wieder, indem sie die meisten Menschen in einen Zustand des ständigen Versagens

²⁷ Miss READ, *Village school*, London 1955, S. 47-48.

²⁸ Vortrag an der Episcopal Divinity School Cambridge, Januar 2003.

²⁹ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 236.

platziert, was musikalisch der „Erbsünde“ auf kosmischer Ebene ähnelt. Es bedeutete oft die Auferlegung von Konventionen aus der Welt des klassischen Musizierens auf Situationen, die von den Werten der mündlichen Gemeindebildung profitieren könnten.

Eine zweite Ästhetik und Gemeindebildung

Im späten 20. Jahrhundert erlebte das Vereinigte Königreich den Aufstieg eines anderen Wertesystems neben der klassischen Tradition und zwar der klassischen Sicht auf den Gesang, die Leistung, Perfektion und Virtuosität unterstreicht, die Standard- oder „Pfahlwurzel“- („taproot“) Ästhetik, die seit ihren Anfängen in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Musikerziehung anerkannt worden ist; die zweite Ästhetik für Gesang betont Gemeindebildung, Vielfältigkeit, Gruppenzusammenarbeit und Beziehungen.³⁰

Man könnte diese zweite Ästhetik als eine Erfüllung des protestantischen Traums vom Singen als Widerspiegelung des Priestertums aller Gläubigen sehen. Denn obwohl Gemeindegesang einen zentralen Bestandteil des Glaubens der protestantischen Reformer an das Priestertum aller Gläubigen bildete, ermöglichte dies Frauen nicht, in den hierarchischen musikalischen Strukturen der Chorschulen aufzusteigen, welche ihre Schüler in Führungsrollen liturgischer Musik brachten. Tatsächlich haben Rechtsordnungen häufig diese Ausgrenzung definiert und tun es immer noch.³¹ In der viktorianischen Zeit fanden Frauen in Großbritannien durch das Schreiben von Liedtexten in protestantischen Traditionen und auch mit Übersetzungen aus dem Lateinischen und aus anderen Volkssprachen eine Möglichkeit, dass ihre Stimmen in der Kirche Gehör fanden. Das Zweite Vatikanische Konzil forderte römisch katholische Gemeinden auf zu singen; dies ermöglichte Frauen als Kantorinnen und musikalische Animateurinnen („musical encouragers“) durch das System zu kommen. Elizabeth Theobald erkennt in ihrer Arbeit über Musik nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil, dass die notwendige Fähigkeit eines liturgischen Komponisten die ist, musikalische Gemeinschaft zu bilden, was Folgendes beinhaltet:

- Erfolgreich und musikalisch ungeübte Sänger und ausgebildete Musiker zu integrieren,
- die Stärken und Schwächen einer solchen Kombination einzuschätzen,
- Musik zu schreiben, die alle Versammelten beteiligt mit dem Anwendungsziel, dass die Gemeinde diese Musik zu ihrer eigenen macht (zum Beispiel

³⁰ Louise PASCALE, *Dispelling the myth of the non-singer: Embracing two aesthetics for singing*, in: *Philosophy of Music Education Review*, Bd. 13, Nr. 2 (2005), S. 165-175.

³¹ Rachel A. J. BENNETT, *The English choral tradition: Lawful discrimination?* Vorgelegt als Teil des BA (Hons) Law Part II, Trinity College, Cambridge 2001.

durch Zugabe von Harmonien).³²

Die Heilsarmee begann mit einer starken Vision von einer musikalisch inklusiven Gemeinschaft, aber der Raum für die Band wurde bald männlich. Aber sie hat sich bereit gezeigt, populärere Idiome im Interesse der Evangelisation durch die Arbeit von Personen wie Joy Webb anzunehmen. Deren Akzeptanz in der evangelikaleren Tradition hat bedeutet, dass die Kombination aus einer sehr „männlichen“ Theologie und der tief gegenderten Welt der populären Musik keinen Raum für die Herausforderung von Geschlechterrepräsentationen in der Tradition bot.

Die gegenwärtige alternative Gottesdienstszene, in der Frauen verantwortlich sind, hat demokratischere Formen der musikalischen Liturgiekonstruktion bei Abwesenheit von Frauen mit Vertrauen in ihre musikalischen Fähigkeiten etabliert; die resultierenden Liturgien waren näher an den Erfahrungen der Teilnehmer und näher an ihren musikalischen Fähigkeiten. Es gab einen offenkundigen Wunsch, die Menschen einzubeziehen, auch die natürliche Welt und die Erfahrungen, welche die breitere Kirche ausgeschlossen hat. Einfache, sich wiederholende Musik, also Verwendung von Gesängen aus Taizé, und die Arbeit von Komponistinnen wie Margaret Rizza haben eine wichtige Rolle dabei gespielt. Die feministische Theorie besagt, dass Frauen vielleicht mehr darauf bedacht waren, eine sich gegenseitig helfende Gemeinschaft zu erschaffen. McGill verbindet dies mit der von Frauen zum Ausdruck gebrachten Vorliebe für sozial kooperative Formen:

Diese soziale Verschiedenheit und die kooperative Methodik weigerten sich, Unterschiede in gegensätzlichen Begriffen zu statuieren; stattdessen wurde die Differenz vielfältig, inklusiv und sehr anpassungsfähig.³³

Um es zusammenzufassen: Es muss einen kontinuierlichen Fluss zwischen den beiden Polaritäten des Individualismus und der Gemeinschaft geben. Wenn wir das tun, können wir eine Ekklesiologie auf der Grundlage von kreisförmigeren „demokratischen“ Ideen des Göttlichen schaffen, statt Systeme, die auf Hierarchien mit konzentrierter Macht an der Spitze basieren. In dieser Ekklesiologie muss es einen Ort für einzelne Frauen geben, um ihren Platz als Leiterinnen und Solistinnen, nicht nur in reinen Frauengruppen, sondern auch in den „großen“ gottesdienstlichen Situationen der Kirchen, einzunehmen; aber es muss auch einen Platz für die Entwicklung alternativer Situationen geben, in denen musikali-

³² Elizabeth THEOBALD, *Some criteria for assessing modern liturgical music*, Vortrag bei einem Forschungsseminar, King Alfred's College of Higher Education, 18. März 1997, ohne Seitenangabe.

³³ Kathleen MCGILL, *Women and performance: The development of improvisation by the sixteenth-century Commedia dell'Arte*, in: *Theatre Journal* 43 (1991), S. 68-69.

sche Demokratie gefördert werden kann und in der alle Menschen das Vertrauen in den musikalischen Gott darin gewinnen – Sophia Weisheit.

Einheit und Vielfalt

Immer und immer wieder hat die Kirche Einheitlichkeit mit Einheit verwechselt. Eine wirklich kreative Tradition ist in der Lage, einen Fluss zwischen Vielfalt und Einheit aufrecht zu halten.³⁴ Es muss eine größere Akzeptanz von Vielfalt in verschiedenen Bereichen geben – ob es sich um eine Vielzahl von Geschlechtern, Sexualität und so weiter handelt, oder das scheinbare Chaos in Zeiten der Veränderung und Transformation. Die Alte Kirche hatte offensichtlich eine Vielzahl von Traditionen und die Verengung der Vision war eine Verengung der akzeptablen Musikrichtungen und Überzeugungen durch das Mittel der Identifizierung von Häresien. Die Etablierung alternativer Gemeinschaften wie die der Shakers hat in der Regel die Etablierung einer neuen Musiktradition bedeutet. Neue Traditionen schaffen oft neue Gesangsstile, die dann dazu dienen, ihre Identität zu definieren.

Es gibt aber Anzeichen für einen Wandel. Die Amtseinführung von Rowan Williams als Erzbischof von Canterbury in der anglikanischen Gemeinschaft mit ihrem Tanz, ihrer walisischen Harfenmusik, den traditionellen Kirchenliedern und modernen Anthems zeigte, wie die Vielfalt innerhalb eines einzelnen Gottesdienstes in einem liturgischen Kontext aussehen könnte – eine die Welt reflektierende Vielfalt, in der Menschen unterschiedlicher Herkunft oft nebeneinander leben oder sogar miteinander kollidieren; die Einführung von John Sentamu als Erzbischof von York war ähnlich vielfältig gestaltet.

Einheit beinhaltet eher als Einheitlichkeit die Akzeptanz einer größeren Vielfalt von Bildern für Gott einschließlich des weiblichen. Es gibt nun einen Korpus von Kirchenliedern, die Gott „Mutter“, „Schwester“, „Hebamme“ und so weiter nennen, aber es ist fraglich, ob diese auf eine bereitwillige Akzeptanz in der Mainstream Kirche stoßen werden. Inklusive Sprache war von zentraler Bedeutung für die feministische Agenda. Theoretiker wie Lacan (*Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, 1982) sahen die Männlichkeit als Phänomen der Sprache selbst. Nirgends war dies wahrer als in der Sprache der Hymnodie, wo die Sprache ausdrücklich männlich gewesen ist:

Während meiner ganzen Kindheits- und frühen Erwachsenenjahre sang ich Kirchenlieder und sprach Gebete, die keinen Bezug zu meiner eigenen Identität hatten. Der einzige Hinweis auf mein Geschlecht war in der Einleitung die Anrede der Kinder, welche „Buben und Mädchen“ war, und gelegentlich Lieder, die die nicht geschlechtsspezifische

³⁴ June BOYCE-TILLMAN, *Music and the dignity of difference*, in: *Philosophy of Music Education Review*, Bd. 20,1 (2012), S. 25-44.

Bezeichnung „Kinder“ verwendeten. Wieder einmal waren vorpubertäre weibliche Wesen in Ordnung, aber reife Frauen wurden versteckt, durch die Sprache ausgeschlossen.³⁵

Dies beeinträchtigte nicht nur das Menschliche, sondern auch das Göttliche. Es besteht ein Bedarf an einem femininen Göttlichen, wie in Janet Woottons Lied *Dear Mother God*, das viele nährenden Bilder enthält:

Liebe Mutter Gott, deine Flügel sind warm um uns herum,
Wir sind in deiner Liebe und Sorgfalt eingehüllt;
Sicher in der Dunkelheit, umgibt uns deines Herzschlags Puls,
Du suchst uns auf, denn du bist immer da.

Du wendest dich an uns, denn wir sind in deinem Bild,
Wir warten auf dich, das Nest ist kalt und kahl –
Hoch oben rufen uns deine Flügelschläge weiter,
Gefüllt mit deiner Macht, reiten wir auf der leeren Luft.

Lass unsere Freiheit nicht die Bedürfnisse anderer verachten –
Wir besteigen die Wolken, bis das starke Herz singt –
Dürfen wir unsere Schwestern und Brüder umhüllen,
Bis alle stark sind, bis alle Adlerflügel haben.³⁶

Janet beschreibt, wie es einen Sturm auslöste, wenn sie das Lied in manchen Kreisen verwendet hat, aber wie es völlig schriftkonform ist, basierend auf dem Adlerbild aus dem Buch Deuteronomium. Sie kommentiert die Reaktion der Menschen auf feminine Bilder: „Aber es gibt etwas aus dem Bauch heraus in der Reaktion der Menschen, das auch ein Verweis auf Schrift und Tradition nicht zu zerstreuen vermag“.³⁷

Ich habe versucht, eine charismatische Frauenfigur wie Dylans „Mr. Tambourine Man“ in *The Tambourine Woman* zu kreieren, mit seiner tanzenden Melodie im irischen Stil und dem Refrain:

Wir werden der Tamburin-Frau folgen
Und in ihr Tamburin-Lied einstimmen.
Wir reiten auf einem Regenbogen in den Himmel
Und tanzen unsere Reise entlang.³⁸

³⁵ Janet H. WOOTTON, *Introducing a practical feminist theology of worship*, Sheffield, 2000, S. 30.

³⁶ June BOYCE-TILLMAN, Janet WOOTTON (Hg.), *Reflecting praise*, London 1993, S. 1.

³⁷ WOOTTON 2000, S. 134.

³⁸ BOYCE-TILLMAN, WOOTTON 1993, S. 62-63.

Betty Wendelborn stützt sich auf ein beliebtes Bild von der Abstammung von der Erde:

Großmutter Erde,
Heilig sei dein Name.³⁹

Die Jazzkomponistin Carolyn Wilkins verwendet sowohl männliche als auch weibliche Bilder für Gott in ihrem eigenen Schreiben:

Mutter, gib mir Kraft, um es durch diesen Tag zu schaffen. Gib mir die Kraft, meine Schwächen zu überwinden. Mutter, führe meine Füße auf dem Weg nach oben. Geist, erfülle mich mit deiner Liebe.⁴⁰

Martha Ann Kirk, eine liturgische Tänzerin, beschrieb eine Reihe von Projekten, wie ihren Tanz zu Bäckerin-Gott („Bakerwoman God“), welchem Waschfrau-Gott („Washerwoman God“) folgte:

Wir nennen dich starker Gott, Führer von Armeen, König der Könige,
Aber du bist ein Gott der Wäscherinnen,
Wir kennen dich, wenn das Wasser spritzt, frei lachend.
Wenn du nicht das Chaos reinigen würdest, wo würden wir sein?⁴¹

Letztlich geht es inklusiver Sprache um Einschluss, und die Kirche ist auf einem götzendienerischen Streben nach einer oft zu begrenzten Reihe von Gottesbildern aufgestellt, was ich versuchte, in einem Lied einzukapseln:

Gott finden (mit einer Entschuldigung an Mrs. Emily Huntington Miller)

1. Ein Kind einst liebte die Geschichte
Die Engelsstimmen erzählen
Wie einst der König der Herrlichkeit
Kam auf die Erde, um zu verweilen.
2. Nun, Vater Gott, ich vermiss dich –
Deinen Bart, deine Kleider, deine Krone –
Aber du hast uns schlecht gedient
Und hast uns Menschen enttäuscht.

³⁹ Ebd., p. 56.

⁴⁰ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 250.

⁴¹ Ebd., p. 250.

3. So einfach dich zu widerlegen
Und deine Wahrhaftigkeit anzuzweifeln;
Denn du warst nur ein Idol
Das Deine Macht unterdrückt hielt.
4. Denn Du bist tief in uns –
Innerhalb unserer Taten offenbart,
Inkarniert in unser Leben
Und nicht innerhalb unserer Glaubensbekenntnisse.
5. Kein Bild kann dich nicht halten;
Und, wenn wir eines halten,
Halten wir einige von deiner Liebe fern
Und lassen sie in der Kälte.
6. Ausgegrenzte Gruppen sind zahlreich –
behindert, weiblich, schwul –
Alter Vater der Himmel,
Dein Bild bewegt sich weg.
7. Lebensprozesse offenbaren dich –
In Gefängnis, Tod und Krieg,
In Menschen, die anders sind,
In Versammlungen der Armen.
8. Denn Göttigung [vgl. unten] bedeutet Begegnung,
Verleiht allen Würde,
Hat jede Form und keine Form –
Im Tempel, Baum und Wand.
9. So werden wir göttigen [vgl. unten] gehen
Und Dich in unserer Welt gebären;
In opfernder Liebe
Finden wir Deine Kraft entfaltet.⁴²

Es ist dieses Thema, das zur Popularität meines Liedes *We shall go out* geführt hat, mit seiner Schlusszeile „Einschließend alle in den Kreisen unserer Liebe“.⁴³

Inklusion umfasst auch Zeiten des Chaos als einen normalen Teil des Lebens – Gottes Annahme der Zeiten in unserem Leben, wenn Chaos in unser Leben dringt. Alle Beschreibungen der Kreativität enthalten ein Maß von Chaos und Dunkelheit – eine Zeit, in der das Ganze sich zu fragmentieren scheint, bevor es wieder in einer anderen Konfiguration erscheint. Aber Uniformität hat

⁴² June BOYCE-TILLMAN, unveröffentlicht, November 2012.

⁴³ BOYCE-TILLMAN 2006.

den Zeiten des Chaos oft Gewalt angetan, wie im beliebten Kirchenlied:

Du, dessen allmächtiges Wort
Chaos und Finsternis gehört
Und ihre Flucht genommen haben.⁴⁴

Hier sehen wir Bilder von Ordnung, Licht und Wahrheit untrennbar miteinander verbunden. Folgt man den Spuren der postmodernen Theoretiker sehen diese solches Denken mit allen großen kolonialen Unternehmen verbunden und doch werden diese Lieder immer noch regelmäßig gesungen. Feministische und Befreiungstheologie haben solches Denken problematisiert, in Büchern wie *Guard the chaos: Finding meaning in change* von Ward und Wild.⁴⁵ Wir benötigen Lieder, die die Dunkelheit einbeziehen. Martha Ann Kirk liebt das Bild der Finsternis im Mutterleib, den sie mit Mitgefühl verbindet. Eines meiner Lieder heißt *Ernte der Dunkelheit* und der Refrain dieser Neufassung eines bekannten Osterlieds umfasst den Abstieg Jesu in die Hölle mit der Auferstehung:

Christus, unser Begleiter, prachtvoll am Leben,
Wir können deine Dunkelheit teilen, wir können dein Leben teilen.⁴⁶

Ein Mitglied einer Gemeinde, dessen Leben von der Pflege eines behinderten Sohns bestimmt war, sang dieses Lied und bemerkte, dass es das erste Mal war, dass ihr Leiden Ausdruck in der Liturgie gefunden habe. Mel Bringles Lied für Menschen mit Gedächtnisverlust gibt ein hervorragendes Beispiel für das Leiden als Teil der Liturgie:

Wenn Erinnerung verblasst und Wiedererkennung ins Stocken gerät,
Wenn Augen, die wir lieben, verblassen und der Verstand verwirrt ist,
Sprich zu unseren Seelen von Liebe, die sich nie ändert;
Sprich zu unseren Herzen von Schmerz und Angst missbraucht
O Gott des Lebens und heilender Ruhe, befähige uns
Mit geduldigem Mut, von deiner Gnade durchdrungen.⁴⁷

Zusammengefasst: Das Streben nach einer exklusiven Einheitlichkeit hat das Einbeziehen der Vielfalt im Bereich des musikalischen Stils, der Gottesbilder

⁴⁴ John Marriott, Thomas Raffles.

⁴⁵ Hannah WARD, Jennifer WILD, *Guard the chaos: Finding meaning in change*, London 1995b.

⁴⁶ BOYCE-TILLMAN 2006.

⁴⁷ Mary Louise BRINGLE, *Joy and wonder, love and longing: 75 hymn texts*, Chicago, 2002.

und des Einbeziehen des Leidens und des Chaos in Themen der Hymnodie eingeschränkt. Dies wird ein getreues Spiegelbild eines Gottes sein, der das Chaos der menschlichen Existenz genauso umfasst wie die Ordnung, und dies in Vielfalt und Kreativität umbenent.

Öffentlich und privat

Die Geschichte der musikalischen Liturgie der Kirche hat Frauen in Positionen der Autorität gesehen, als Liturgie in Privathäusern stattfand, aber das erodierte, als sie zur etablierten Tradition des Römischen Reiches wurde. Frauen wurden in halböffentliche Räume wie Friedhöfe und schließlich in ihre Häuser geschoben. Die Wiederentdeckung der Komponistinnen aus der Vergangenheit hat zu 50 Liedern der Kassia (ca. 810 – ca. 867) geführt, von denen etwa dreißig noch in der östlichen orthodoxen Tradition verwendet werden.⁴⁸ Sie war eine byzantinische Äbtissin, deren Hymnen die orthodoxe Tradition, biblischen Frauen eine Stimme zu geben, fortsetzte. Am berühmtesten ist ihr Lied der Maria Magdalena.⁴⁹

Nimm meine Quelle der Tränen
Du, der du Wasser aus den Wolken ziehst,
Beuge dich zu mir, zum Seufzen meines Herzens.⁵⁰

Die Kirche unterstützt in der Regel isolierte Frauen wie Hildegard oder deutlich von der umgebenden Gesellschaft getrennte, wie die Nonnen der Renaissance. Die Klostertradition ließ das zu einer wirksamen und befreiende Wahl für Frauen werden; in den privaten Räumen, die Klöster gewährten, erblühte die weibliche musikalische Kreativität in Europa; wegen unterschiedlicher Auffassungen über der Klausur, waren diese manchmal für die umliegenden Gemeinschaften recht zugänglich.⁵¹ Es ist diskutabel, dass der Verlust dieser Tradition, vor allem im Protestantismus und dann ihr Niedergang im römischen Katholizismus, Frauen wertvoller kreativer halböffentlicher Räume beraubt hat; die Ehe bot Frauen einen sehr viel begrenzteren privaten Raum für ihre Kreativität, weitgehend mit Kindern verbunden. Als sie in der viktorianischen Zeit einen Weg

⁴⁸ Susan Ashbrook HARVEY, *Spoken words, voiced silence: Biblical women in Syriac tradition*, in: *Journal of Early Christian Studies*, 9,1 (2001), S. 105-31.

⁴⁹ Davon gibt es eine Aufnahme auf *Women as composers and performers of mediaeval chant*, JARO 4210-2, 1998.

⁵⁰ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 191.

⁵¹ Robert L. KENDRICK, *Celestial sirens: Nuns and their music in early modern Milan*, Oxford 1996; Colleen REARDON, *Holy concord within sacred walls: Nuns and music in Siena 1575–1700*, Oxford 2002.

zurückfanden, war es eher durch das Schreiben von Worten als durch musikalische Kreativität. Was allgemeine Bekanntheit in kanonischen Geschichtstexten angeht: Diese Frauentraditionen wurden oft in privaten geheimen Domänen versteckt, auch jene von Kirchenmusikerinnen, die ein Maß an öffentlicher Anerkennung in ihrer eigenen Zeit erlangten.

Die zeitgenössische Kirche in der westlichen Kultur spiegelt auch heute noch oft diese Polarisierung wider: die meisten öffentlichen Räume sind unter der Kontrolle weißer Männer, die mehr privaten Räume haben Frauen unter Kontrolle. Es war nicht nur schwierig, im Gottesdienst Frauenmaterial verwendet zu bekommen, sondern auch schwierig, eine öffentliche Rolle in den renommiertesten Orten des Gottesdienstes zu spielen.⁵²

Mit der privilegierten Welt des männlichen Kathedralsängerknaben und Gymnasiasten wurde ein von der ganzen Welt beneidetes System geschaffen, welches die Musikalität und Intelligenz eines Bubens zur Gänze ausnützt. Ab dem Alter von 7 kann er lernen zu singen, einer Stimme (= Notenmaterial; Anm. des Übersetzers) zu folgen und Kenntnis von anderen Stimmen zu haben. Er wird sich durch das Lesen der Partitur und auch seiner eigenen Zeilen der Zusammenhänge bewusst. Mit der Reife kann er lernen, auch andere Stimmen zu singen und er wird auch ein anderes Instrument gelernt haben, einschließlich der Orgel. Er ist in einer wunderschönen Lage, das Dirigieren, die Begleitung zu beobachten und weiterzukommen, indem er seine Meister kopiert. Er ist ein Lehrling in einem jungen Alter, wenn der Geist bereit ist, alle diese Fähigkeiten zu absorbieren. Musikalisch ist es eine wunderbare Einrichtung, die bis vor vergleichsweise kurzem Mädchen verweigert wurde. Einige altmodische Haltungen herrschen sogar noch, und in einem Artikel, den ich kürzlich in einem der Kathedralmusik gewidmeten Magazin gelesen habe, wird suggeriert, dass Mädchen nie auch nur in der Nähe einer Kathedrale erlaubt werden sollten. Als Grund wurde angegeben, dass sich das Nur Knaben System selbst perpetuiert und damit die Tenöre und Bässe der Zukunft bereit stellt.⁵³

Die Bewegung für alternative Frauenliturgie gab Frauen eine Plattform für ihre Kreativität. Martha Ann Kirks⁵⁴ Doktorarbeit, die sie 1980-1986 verfasste, war eine der ersten im Bereich von Frauen in der Liturgie, und sie wies auf die Abwesenheit von Werken von Frauen in den Standardgesangbüchern im öffentlichen Bereich hin. Wie auch Marsie Silvestro, wurde sie von der Bewegung für die Frauenordination in der römisch katholischen Kirche im Jahr 1975 be-

⁵² Erzählung von Marilyn Harper, Koordinatorin der Academic Music der James Allen's Girls' School, Organistin der Christ's Chapel, Dulwich, London. Email-Kommunikation, Juni 2002.

⁵³ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 209-210.

⁵⁴ Interview am 8. August 2003 bei der Europäischen Frauensynode in Barcelona. Martha Ann Kirk ist eine römisch-katholische Schwester des Ordens der Sisters of Charity of the Incarnate Word of San Antonio, Texas, dem sie 1962 beirat.

stärkt.⁵⁵ Dennoch ist es traurig, dass Frauen der Zugang zu Ressourcen wie zu den gut ausgebildeten Chören und großen akustischen Räumen verweigert wurde; in den öffentlichen Räumen haben die Vorstellungen von musikalischen kanonischen Texten gleich entmachtend auf die musikalische Rolle von Frauen gewirkt, wie die Bibel dies theologisch getan hat.

Wenn es schwierig ist, Kirchenlieder von Frauen zu finden, ist dies für Kirchenlieder über Frauen fast gleich schwer. Die Hymnen der syrisch orthodoxen Kirche machten Frauen auch besser sichtbar. Den biblischen Frauen wurden markante Stimmen gegeben. Susan Ashbrook Harvey zeigt, wie in Ephrems Hymnen zur Geburt Christi, Maria, der Mutter Jesu, eine markante Stimme gegeben wird.⁵⁶ Sie zeigt, dass diese Hymnen von außerkanonischen Texten verschieden sind, indem sie eindeutig in einen liturgischen Kontext gesetzt sind, mit einer wahrscheinlich didaktischen Funktion. In einer Charakterskizze von Maria in einem Hymnus warnt Gott Gabriel:

Widerspruch nicht [Maria] oder streite,
 Da sie stärker ist als du im Streit;
 Sprich nicht zu viele Worte zu ihr,
 Denn sie ist stärker als du in ihren Antworten [...]
 Wenn sie beginnt, dich genau zu fragen,
 Offenbare ihr das Geheimnis, und dann gehe.⁵⁷

In unseren Gesangbüchern wurden die Geschichten von Frauen wie Sarah, Miriam und Deborah von den Männern in ihren Geschichten überschattet und andere Persönlichkeiten wie Hagar werden in der Hymnodie wie im Lektionar hinter diesen Frauen versteckt. Unter zeitgenössischen Schriftstellern erinnert Elisabeth Cosnett an die Sozialreformerin Josephine Butler:

1. Um Gottes willen, lasst uns wagen
 Mit Josephine zu beten [...]

3. Sie zwang, ihre Zeit dem ins Gesicht zu sehen,
 Was es am meisten fürchtete, zu sehen,
 Die Doppelmoral an der Basis
 Ihres Wohlstandes.⁵⁸

⁵⁵ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 250.

⁵⁶ Susan Ashbrook HARVEY, *Women's service in ancient Syriac Christianity*. In: Mother, nun, deaconess: Images of women according to Eastern canon law, Kanon XVI, Yearbook of the Society for the Law of the Eastern Churches, Egling 2000, S. 226-241.

⁵⁷ Sebastian P. BROCK, *Bride of light: Hymns on Mary from the Syriac tradition*, Kerala 1994, S. 135-140.

⁵⁸ In: BOYCE-TILLMAN, WOOTTON 1993, S. 42.

Das Aufkommen der feministischen Theologie gab weiblichen Kirchenliederdichterinnen einen anderen Impuls, sich Gehör zu verschaffen. Zur gleichen Zeit gab es die Gründung einer Reihe von Gruppen wie „Frauen in Theologie“ und „Katholisches Frauennetzwerk“, die eine neue Hymnodie benötigten. Dies war für mich der Grund, mich auf den Prozess des Schreibens von Kirchenliedern einzulassen. Sammlungen, welche Frauenmaterial einschlossen, begannen in den späten 1980er Jahren (Ward Wild und Morley 1995) zu erscheinen.⁵⁹ Verlage sind jetzt interessierter daran, Sammlungen von Schriftstellerinnen zu publizieren. Bücher alternativer Liturgien wie *Human Rites*⁶⁰ und *Making Liturgy: Creating Rituals for Life* des Katholischen Frauennetzwerks⁶¹ enthalten etwas Material von Frauen, aber in der Regel ohne Musik. *Reflecting Praise*⁶², ein Gesangbuch, das die Arbeit von Frauen in Vergangenheit und Gegenwart feiert, sowie von Männern, die „weichere“, femininere oder inklusivere Bilder für Gott verwenden, war die erste Kollektion, die sich auf den Beitrag der Frauen zur Hymnodie sowohl in Wort als auch Musik konzentriert. Es wurde von Frauen in der Theologie als eine Vision der beiden Herausgeberinnen, Janet Wootton und June Boyce Tillman, initiiert. In den USA erschien die Sammlung *Voices Found*⁶³ – eine Sammlung von Liedern mit ähnlichen Zielen wie *Reflecting Praise*.

Die Einbeziehung der Arbeiten von Frauen in das etablierte Repertoire (wie es tatsächlich auch Musik von klassischen Komponistinnen im Kanon der Klassik gibt) hat die vorherrschende Kultur der liturgischen Musik in Frage gestellt. Wenn das Museum der liturgischen Musik bereits mit Arbeiten gefüllt ist, die den Gemeinden eine Flucht vor den Kämpfen des Markts anbieten, gibt es auch keinen Platz selbst für andere Meister- oder Meisterinnenstücke aus der Vergangenheit und mit Sicherheit nur wenig für die Gegenwart. Dies wurde durch das Magnificat Projekt, das Frauen aufforderte, Vertonungen der Cantica zu schreiben, gut illustriert.⁶⁴

Zusammenfassend hat die Musik ein großes Potenzial für den Ausdruck von privaten Einsichten in öffentlicher Form. Allerdings hat der Ausschluss von Frauen aus der öffentlichen Sphäre der Liturgie deren öffentliche Stimme

⁵⁹ Hannah WARD, Jennifer WILD, J. MORLEY, (Hg.), *Celebrating women*, London 1986, 1995.

⁶⁰ Hannah WARD, Jennifer WILD (Hg.), *Human rites*, London 1995.

⁶¹ Dorothea MCEWAN, Pat PINSENT, Ianthe PRATT, Veronica SEDDON, *Making liturgy: Creating rituals for life*, Norwich 2001.

⁶² BOYCE-TILLMAN, WOOTTON 1993.

⁶³ Lisa NEUFELD-THOMAS u.a., *Voices found: Women in the church's song*, New York 2003.

⁶⁴ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 237-238.

stummgeschaltet. Sie fanden Ausdruck in den halböffentlichen Konzenträumen. Die Arbeiten der Komponistinnen der Vergangenheit wurden auch von kanonisch historischen Texten versteckt und Gesangbücher enthalten weniger Frauen- als Männergeschichten. Das Ende des 20. Jahrhunderts hat eine Wiederbelebung der weiblichen Kreativität gesehen, aber es war schwierig, dieses Material in öffentlichere Liturgie zu bekommen. Frauen waren in der Lage, Lieder für diesen Zweck zu nutzen, aber die Begrenzung von öffentlich musikalischer Autorität auf Männer hat der weiblichen Fähigkeit, sich musikalisch Gehör zu verschaffen, Gewalt angetan.

Produkt und Prozess

Die Konzentration auf das Produkt ist in der westlichen Gesellschaft gut etabliert und wird oft mit Schriftlichkeit identifiziert; eine belesene Kultur, die Wert auf das Produkt legt und den Prozess ignoriert und abwertet. Das Aufkommen der Dominanz der Schriftlichkeit über Mündlichkeit im Bereich des Wortes wird von Walter Ong⁶⁵ trefflich als Teil des kolonialen Unternehmens beschrieben. Eigenschaften der mündlichen Kulturen sind:

- Das Fehlen einer definitiven Form jeder Geschichte oder eines Musikstücks
- Ein Fließvermögen in formalen Strukturen, die eher freifließend sind als linear und analytisch
- Erhöhte Subjektivität
- Übertragung durch Kontakt von Gesicht zu Gesicht und nicht durch ein Buch
- Offene Religion anstatt einer in einem Buch fixierten festen Offenbarung.⁶⁶

Das Ergebnis dieses Imperialismus ist, dass orale Traditionen als minderwertig angesehen werden. Das trifft sowohl auf gesungene als auch gesprochene Texte zu:

Der Wert und Status des mündlichen, improvisierten, informellen oder amateurhaften Musizierens kann sowohl explizit [...] als auch in subtiler Weise untergraben werden durch die Verwendung einer Terminologie wie hohe oder niedrige Kultur, Amateur- und Profi-Musiker, nationaler oder lokaler Ausführender und so weiter.⁶⁷

⁶⁵ Walter ONG, *Orality and literacy: The technologizing of the word*, London, New York 1982.

⁶⁶ Ebd., S. 25-29.

⁶⁷ Sarah MORGAN, *Community choirs – A musical transformation*, Unpublizierte schriftl. Arbeit im Rahmen eines Professional Doctorates (“DProf Context Statement”), University of Winchester, 2013, S. 29.

Die Etablierung der kanonischen Texte des Christentums identifiziert das Christentum mit Schriftlichkeit und lässt damit die oralen Traditionen seiner Gründer hinter sich, bzw. unterdrückt sie. Die ersten 600 Jahre sahen die Einrichtung dieses Kanons theologisch, obwohl die Musiktraditionen mündlich waren. Es war das Werk von Gregor dem Großen, die musikalischen Traditionen in einer notierten Form zu standardisieren, was die Bewegung in Richtung des Vorrangs der Schriftlichkeit markierte. Von diesem Moment an wurde die Mainstream Musiktradition in gleicher Weise mit notierten Partituren identifiziert wie die theologische Tradition mit dem schriftlichen Text der Bibel; das Orale wurde verachtet und unterworfen. Dies hat schrittweise die musikalische Macht in die Hände derer gelegt, die Zugang zu musikalischer Ausbildung hatten. In Hildegards Tagen war dies eine sehr begrenzte Anzahl von Menschen, aber ekstatisches visionäres improvisatorisches Singen war noch immer eine Möglichkeit in einer monophonen Tradition. Mit der Etablierung von Kontrapunkt und Harmonie als die dominierenden musikalischen Stile in Europa beschränkte diese Situation die Musik auf die Aristokratie und gebildete Männer.

Der Aufstieg der Gemeindechöre stellt eine Herausforderung für die notierte Chortradition dar, indem sie die oben beschriebene zweite Ästhetik einbezieht und sich um das Prozesshafte sorgt. Der Kirchenchor hat in vielerlei Hinsicht den Gemeindegesang ersetzt als eine auf Prozessen beruhende Übung zur Gemeinschaftsbildung. Die Chöre bezogen die Mündlichkeit ein. Es könnte auch gesagt werden, dass sie die vier Säulen der Ekklesiologie in einer neuen musikalischen Philosophie einbezogen:⁶⁸

1. Einheit
2. Heiligkeit
3. Katholizität
4. Apostolizität

Aufbauend auf den Arbeiten von Elisabeth Schüssler Fiorenza und Robert Goss⁶⁹ kritisierte Tiffany Steinwert deren Interpretation durch die Kirche in exklusiver und hierarchischer Weise.⁷⁰ In meinem Denken wird Einheit von der Einförmigkeit zur Solidarität mit allen Gruppen von Menschen transformiert (wie Chöre für die Obdachlosen, die psychisch Kranken, Frauen als Handelsobjekte, um nur einige Beispiele zu nennen). Heiligkeit, die einmal einer individu-

⁶⁸ June BOYCE-TILLMAN, *Experiencing music – restoring the spiritual*, Oxford 2015.

⁶⁹ Robert E. GOSS, *Queering Christ: Beyond Jesus acted up*, Chicago 2002.

⁷⁰ Tiffany STEINWERT, Vortrag in Carter Heyward's Klasse über "Queer Theology" (schwule Theologie) in der Episcopal Divinity School, Cambridge, Massachusetts, 28. April 2003.

alisierten Ansicht von Frömmigkeit zugeordnet war, wird zur Absicht, Einzelne und die gesellschaftliche Gerechtigkeitssuche zu transformieren. Katholizität – traditionell in der Kirche in einer Form ähnlich dem römischen Imperialismus ausgeprägt – bedeutet radikale Inklusion oder das Akzeptieren von Unterschieden. Die Strategie ist gewesen, alle einzugliedern und zu versuchen, den Ort zu finden, wo sie hinpassen. Apostolizität hört auf, eine männliche Erbfolge zu sein, sondern Musiker zu werden wird als eine für alle offene Aufgabe herausgearbeitet. Es gibt ein immenses Engagement in der Welt des Gemeindegesangs für das Wohlbefinden und einen echten Tatendrang, Führungsfähigkeiten in so vielen Menschen wie möglich zu fördern.

In dieser Bewegung gibt es eher ein Gefühl der Wertschätzung des Oralen an sich selbst und nicht nur als Sprungbrett zur schriftlichen Tradition. Es ist eine wechselnde Tradition, die immer wieder rekontextualisiert wird; darin gibt es Spielraum für kreative Neuinterpretation des Materials auf Seiten der Ausführenden. Wir sehen dieses Verfahren bei der Verwendung von Liedern in der afroamerikanischen Gesangs Traditionen:

Die mündliche Überlieferung stellt sich wieder vor; die „Standard-“ oder bekannten euro amerikanischen Kirchenlieder erfordern keine Spezialanweisung für eine afroamerikanische Interpretation. Die afroamerikanische Religionsgemeinschaft weiß instinktiv, wie man sie zu singen hat. Der Modus des Singens ist allgemein üblich in der afroamerikanischen religiösen Erfahrung und wird durch die mündliche Überlieferungstradition der afroamerikanischen Kirchenmusik von einer Generation zur anderen weitergegeben. Anstatt die euro amerikanische Struktur beizubehalten, wurden Lieder als Mittel der Kontextualisierung umgestaltet, improvisiert oder „blackenized“ (auf „schwarz“ hin getrimmt).⁷¹

So sind die oralen Traditionen viel fließender, ständig wechselnd und in der Lage, sich neu anzupassen, und dies ist genau das, was in weiblichen alternativen Liturgiegruppen geschehen ist.

Gebundene teure Gesangsbücher haben den Verlust einer genuin kontextualisierten Tradition bedeutet, wo Material kontinuierlich überarbeitet wird, um für bestimmte Situationen geeignet zu sein. Das Ergebnis ist oft bizarr gewesen, wie die Lokalisierung des Lieds von J.C. Crum *In meadow and field the cattle are good* mit seinen Verweisen auf englische Kaninchen und Primeln in einen afrikanischen Kontext. Eine orale Tradition hätte ein diesem Kontext angepasstes Material hervorgebracht, die Menschen ermutigend, innerhalb der eigenen Tradition kreativ zu sein, anstatt die Erzeugnisse aus anderen Kulturen zu importieren. Weniger erfahrene Musiker fühlten sich unsicher musikalische

⁷¹ Melva Wilson COSTEN, *African American Christian worship*, Nashville, 1993, S. 43.

Aktivitäten zu führen oder zu initiieren; als die Liturgie dahin kam, Bücher für die Gemeinde zu benötigen, gab es auch Anträge für eine der Gemeinde zur Verfügung stehende schriftliche Musik. Und doch können genau diese Texte dazu dienen, das Selbstvertrauen weiter zu zerstören, Tonarten sind jetzt festgelegt und können nicht mehr in Bezug auf die Stimmung oder allgemeine Disposition einer Gemeinde verändert werden und Texte sind möglicherweise nicht mehr aktuell oder unangemessen. Die Abwertung der Mündlichkeit musikalischer Prozesse hat Frauen keinen Gefallen getan. Die Entfaltung des Prozessgedankens wurde von feministischen Theologinnen entwickelt.⁷² Gestützt auf ihre Arbeit, habe ich Gott als Zeitwort verwendet:

Refrain: Und wir werden göttigen (a godding) gehen
 Um die Welt zur Geburt zu bringen

1. Neues Leben ruft;
 Hilf es freizusetzen.
 Und wir werden alle göttigen gehen
 Mit einem Lied der Freiheit.
 Refrain

2. Hunger ruft,
 Finde Nahrung zu teilen;
 Und wir werden alle göttigen gehen
 Um überfließende Versorgung zu offenbaren.
 Refrain

Eine überarbeitete Ärztin sagte, dass sie, wenn sie zu ihren Patienten herumfährt, dieses Lied sehr stärkend findet, weil es ihre Arbeit zusammenfasst. Die westliche Kultur ist jetzt in der Falle einer produktbasierten Gesellschaft, die unsere liturgischen Traditionen durchdrungen hat. Musikalische Oralität ist am deutlichsten in improvisatorischen Traditionen zu sehen.⁷³ Der Perfektionismus, der in dieses System eingebaut ist, führte zu einer Entmachtung des partizipativen Musizierens, in dem die Weisheit kontextualisiert wird. Die Entdeckung der Spontaneität balanciert die Ordnung der notierten Traditionen mit

⁷² Mary DALY, *Beyond God the Father; Towards a philosophy of women's liberation*, Boston 1973; Mary GREY, *Redeeming the dream: Feminism, redemption and the Christian tradition*, London 1989; Ruth MANTIN, *Theologies in process: the role of goddess-talk in feminist spirituality*, Unveröffentlichte Dissertation, Southampton University, 2002; Catherine KELLER & Anne DANIELL, *Process and difference: Between cosmological and poststructuralist postmodernisms*, New York 2002.

⁷³ Gerrit JORDAAN, *Improvisation in a spiritual context of a religious community*, Vortrag, gehalten bei der Konferenz Spiritualität und Musikerziehung, North West University, Potchefstroom, South Africa, 2015.

der Freiheit des Geistes aus; sie kann dem Gottesdienst einen von den Zwängen einer produktbasierten Umgebungskultur befreiten Spielraum geben, in dem die Menschen frei eine musikalische Repräsentation ihrer selbst bieten können.

Aufregung und Entspannung

Macht wurde in der Kirche schon seit einiger Zeit mit einem gewissen Triumphalismus in Verbindung gebracht; dieser wurde musikalisch durch stärkere lautere Klänge entweder von der Orgel oder durch Rock Gruppen ausgedrückt. Frauen haben keinen Zugang zu den leistungsfähigen Instrumenten gehabt und haben sich deshalb entweder mit sanfteren Instrumenten oder überhaupt mit keinen Instrumenten verbunden. Viele der weiblichen Sängerinnen/Liedermacherinnen, die ihr eigenes Material verwenden, schreiben oft Gitarrenbegleitungen, die eine charakteristische Atmosphäre erzeugen, die auf sanfte Art und Weise mächtig ist. Der Wunsch der weiblichen Gottesdienstgruppen, unverkennbar zu sein, ist musikalisch oft mit einer Einbeziehung von Melodien mit einem mehr entspannenden beruhigenden Gefühl, statt den als mehr militaristisch, triumphalistisch, aufregend wahrgenommenen Klänge der großen öffentlichen Gottesdienste einhergegangen. Es gibt einen Versuch, weichere sanftere Gottesbilder mit Melodien dieses Charakters zu verwenden, wie John Bells *A Touching Place*.

Zusammenfassend haben weibliche Gottesdienstgruppen oft weichere sanftere Töne bevorzugt. Jetzt, da Frauen besseren Zugang zu musikalischer Ausbildung haben, ist es möglich zu sehen, dass die Macht der Instrumente wie Trommel oder Orgel nicht unbedingt mit „Macht über“ assoziiert werden müssen, aber zur Ermächtigung verwendet werden können – zur Unterstützung der Kämpfe um Gerechtigkeit und des Erzählens von unterdrückten Wahrheiten.

Herausforderung und Pflege

Das Streben nach Aufregung und die Dominanz des archetypischen Mythos der heldenhaften Reise haben zu einer zutiefst herausfordernden Gesellschaft geführt, die die Förderung abwertet. Grace Jantzen (1998) zeigt auf, wie weit der anglo amerikanische Zugang zur Religionsphilosophie auf Gewalt und Tod statt auf Geburt und Wachstum beruht.⁷⁴ Sie stützt ihre Arbeit auf die Philosophin Hannah Arendt, um die nekrophilen Modelle einer Theologie⁷⁵ zu kritisieren, die eine Kultur der Wertschätzung von Krieg und Zerstörung und die Konzentration auf den Tod und die Auferstehung Jesu und nicht seine Geburt generiert

⁷⁴ Grace M. JANTZEN, *Becoming divine: Toward a feminist philosophy of religion*, Manchester 1998, S. 254.

⁷⁵ Hannah ARENDT, *The human condition*, Chicago 1958, S. 246.

hat. Sie schlägt eine Theologie auf Grundlage von Geburtlichkeit anstatt von Sterblichkeit vor:

Eine Symbolik, die Geborenen, Frauen und Männern, liebevoll die Möglichkeit gibt, Subjekte zu werden und die Erde auf der wir leben, zum Blühen bringt und „vertrauensvoll gegenüber dem Prozess des Göttlichen, der [uns und die Erde selbst] durchläuft“, zu sein.⁷⁶

Diese Theologie verbindet sich mit einer gut etablierten Tradition von Musik, verbunden mit Maria, der Mutter Jesu, wie Hildegards *Hymne an die Jungfrau*, die diese „einen grünenden Zweig“ nennt. Die Philosophie der oben beschriebenen zweiten Ästhetik hat neue Horizonte für die Rolle der Musik im sozialen und persönlichen Wohlbefinden eröffnet:

[Sie kann] das Erlernen neuer Fähigkeiten und die Erweiterung der Bedeutung von Begriffen beinhalten, oft auch etwas zu „verlernen“, von dem früher geglaubt wurde, dass es wahr sei. Durch praktisches [musikalisches] Gestalten – [„Performance“] finden Gemeinden neue Wege der Suche nach Wahrheit und auch die Anerkennung ihrer vielfältigen Gesichter.⁷⁷

Zu den Fähigkeiten eines Chorleiters, der die zweite Ästhetik wahrnimmt, gehört Förderung an vorderster Stelle dazu. Die Aufgaben des Anführers inklusiv singender Gemeinden beinhalten auch die Suche nach einer für die Gruppe akzeptablen Tonart und nach Material im Rahmen ihrer Möglichkeiten. Es ist ein intuitiver Prozess, der ein Leben im Einklang mit der Gruppe und nicht die Treue zu einer gedruckten Partitur beansprucht. Die Frage der Stimmung und Perfektion, der ersten Ästhetik zugeordnet, hat manchmal zu einer gewalttätigen Attitüde seitens eines professionellen Kirchenchorleiters geführt, der seinen Chor oft durch öffentliche Demütigung zur Perfektion „gemobbt“ hat:

Wir können es uns nicht leisten, dass diese groben und ignoranten Leute unsere Orchester [Chöre] und unsere Musik am Laufen halten, als ob sie ihr Privateigentum wäre. Das ist nicht das, wofür sie da sind, nicht das, wofür sie angestellt sind.⁷⁸

In dieser Ästhetik haben wir die Idee der Hymnodie als Bestärkung verloren, auch wenn dies in weiblichen Beobachtungen zur Rolle der Hymnodie erscheint:

Eine Frau [...] drehte das Gas in ihren häuslichen Öfen auf, um Selbstmord zu begehen.

⁷⁶ JANTZEN 1998, S. 254.

⁷⁷ Cynthia COHEN, *Music: A universal language?*, in: *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*, London 2008, S. 31.

⁷⁸ Louis YFFER, *Music is the victim*, Melbourne 1995, S. 16.

[...] Sie hatte vergessen, das Radio in der Küche auszuschalten. Als die Musik sich fortsetzte, hörte sie jemand das bekannte Kirchenlied singen, *What a friend we have in Jesus* [bekannt in der deutschen Übersetzung von Ernst Gebhardt *Welch ein Freund ist unser Jesus*]. Die Auswirkungen dieses Lieds änderten die Absichten dieser Frau und retteten ihr Leben.⁷⁹

Nach der Begrüßung kam das Lied „Alle begrüßen die Macht des Namens Jesu“. Während ich es sang, fühlte ich die Kraft Gottes auf mich fallen. Meine Schwester spürte es auch und sagte: „Floie, du wirst gehen“. Der Herr gab mir damals den Glauben.⁸⁰

Der Threshold Choir (singen mit den Sterbenden) verbindet die Prozesse der Geburt und des Sterbens mit Gesang, der oft von Frauen geführt wird und Lieder aus verschiedenen Traditionen beinhaltet:

Der Herzschlag einer Mutter ist das erste Geräusch, das jeder von uns hört. Es fühlt sich für mich so an, als ob der weibliche Körper der Hüter des in die Welt eintretenden Lebens ist und es fühlt sich richtig an, dass wir auch die Hüter des Tores hinaus sind.⁸¹

Ich traf eine Nonne, die sich durch ihre Arbeit in einer Gemeinschaft, die sich mit Menschenrechtsverletzungen auseinandersetzte, überwältigt fühlte. Nach dem Kurs, in dem sie einige ihrer Lieder gesungen hat, sagte sie zu mir:

Ich weiß, was ich vergessen hatte; ich hatte vergessen, zu singen. Wenn ich daran denke zu singen, kann ich die Geschichten, die unsere Gemeinschaft erreichen, überleben und sogar in irgendeiner Weise transformieren.

Während eines Einsatzes in Gugulethu, Südafrika war ich bei einer Liturgie, wo die Menschen nach vorne zur Heilung kommen konnten. Der Pastor hat ihr Anliegen an die Gemeinde weitergegeben. Die Gemeinde sang dann, um die Heilung zu unterstützen. „Aber sie weint“ sagte ich zu den Frauen neben mir. „Wenn du traurig bist“, sagten sie, „brauchst du Stärke, nicht Schwäche.“ Einige der viktorianischen Kirchenlieddichterinnen erkundeten Gottes Fürsorge. Dora Greenwell (1821–1882), eine der früher in diesem Kapitel angeführten viktorianischen Kirchenlieddichterinnen, präsentiert einen tief mitfühlenden Gott (Hannah Arendts obige Ideen reflektierend) in ihrem wunderbaren Lied *And art thou come with us to dwell*:

⁷⁹ Dale CARNEGIE, *How to stop worrying and start living*, New York 1944, S. 154-156.

⁸⁰ RERC Accounts of Religious Experience (Berichte von religiöser Erfahrung), archiviert beim Religious Experience Research Centre, Trinity/St David's University, Wales.

⁸¹ Threshold choirs <http://thresholdchoir.org/>, aufgerufen am 30. Juni 2014.

4. Jedes Herzens tiefer Instinkt, uneingestanden;
 Jeder leise Wunsch, jeder kühne Anspruch,
 Alles, alles, was das Leben lang unterdrückte
 Entfaltet sich, nicht fürchtend Vernichtung oder Tadel.⁸²

Einige Kirchenlieder sprechen Gewalt gegen Frauen direkt an wie Shirley Erena Murrays *God weeps*:

Gott weint:
 Über Liebe vorenthalten,
 Über Kraft missbraucht,
 Über kindliche Unschuld missbraucht,
 Gott weint

Gott blutet
 Über die Faust der Wut,
 Über Vertrauen verraten,
 Über Frauen geschlagen und verängstigt
 Gott blutet.⁸³

Dies ist Teil einer Reihe von weiblicher Hymnodie, welche die Ungerechtigkeiten der patriarchalischen Gesellschaft herausfordert. Ein weiteres Lied von Shirley Erena Murray, *Here to the house of God we come*, fordert eine inklusive Gemeinschaft einschließlich der Flüchtlinge:

Hier zum Haus Gottes kommen wir,
 Heimat der Menschen des Weges,
 Hier um zu danken für alles, was wir haben,
 Ansprechend unsere Bedürfnisse für das Tägliche,
 Wir, die wir Dach, Miete und Brot haben,
 Sicher eines Platzes, um unseren Kopf zu stützen.

Es gibt ein Klopfen an der Tür,
 Geräusch der Obdachlosen in der Welt [...] ⁸⁴

Zusammenfassend hat die zweite Ästhetik Fürsorge im Führungsstil und in einer Theologie des Göttlichen begünstigt. Liturgische Musik ist bemerkenswert

⁸² BOYCE-TILLMAN, WOOTTON 1993, S. 10.

⁸³ Shirley Erena MURRAY, *In every corner sing*, Hope Publishing, 1992, aufgerufen auf <http://hymnquest.com/> September 2003

⁸⁴ Shirley Erena MURRAY, Vorwort zu *New Zealand Hymnbook Trust*, 1992.

resistent dagegen gewesen, ihr eigenes Denken herauszufordern, denn die Kirche leistet ihren Beitrag zur Unterstützung von Menschen in einer dominanten Kultur. Es besteht die Notwendigkeit, diese Kultur mit der Vision von einem Christus, der Ausgegrenzte unterstützte, herauszufordern. Ein Teil davon kam von radikalen Kirchenlieddichterinnen.

Rational und Intuitiv

Die Aufklärung sah die endgültige Etablierung des Primats der Vernunft über die Intuition in der westlichen Kultur. Mutter Ann initiierte eine letzte Herausforderung dessen mit ihrer Gemeinde der Shakers. Aktuelle Praktiker haben oft eine sehr intuitive Herangehensweise an Komposition, obwohl sie die Rolle des rationalen Arbeitens in dem Prozess sehen und von einer Spannung zwischen den beiden sprechen, die im kreativen Prozess ausgearbeitet werden muss. Das protestantische Kirchenlied war in vielerlei Hinsicht ein Produkt der Aufklärung mit seiner Betonung des Rationalen; die Lieder wurden eine komprimierte Predigt und wurden zum wichtigsten Medium für die Lehre dieser Theologie. Lieder sind – wie *Hark The Herald Angels Sing* – oft Lehraussagen.

Aber meine eigene Erfahrung mit einem Aufenthalt bei kanadischen Ureinwohnern hat illustriert, wie Lieder als vom Schöpfer Geist „gegeben“ empfangen wurden. Dieser Begriff des Empfangens von Musik von einer göttlichen Quelle wäre für Hildegard von Bingen im mittelalterlichen Europa nicht bemerkenswert gewesen. Sie sah sich selbst als nichts selbst komponierend, sondern alles direkt von Gott empfangend. Im mittelalterlichen Europa waren intuitive Möglichkeiten des Empfangens von Material eher akzeptabel als in der zeitgenössischen westlichen Kultur, obwohl ich immer noch Frauen treffe, die Lieder spontan aus dem Göttlichen empfangen.

Die Musik der christlichen Tradition wurde oft in die Hände der klassisch ausgebildeten Musiker gelegt, die in einer Tradition erzogen wurden, welche die rationalen Bauelemente mehr schätzte als die intuitiven spirituellen und ausdrucksvollen. Elemente der Konstruktion waren wesentlicher Bestandteil bewertender Prozesse. „Es spielt keine Rolle, wer sie schreibt, aber, ob sie gut sind“, sagte der Domorganist im Ausschuss, der über Vertonungen von Abendcantica durch Komponistinnen entschied; und „gut“ wird in der Regel in strukturellen Kriterien begriffen.⁸⁵ Konfessionen wie die „Schwarzen Pfingstler“ haben die frei fließenderen – spontan kreierte – Strukturen in ihrer Hymnodie benutzt, die die unterjochte Weise des Wissens leichter als die von Weißen geführten Kirchen aller Konfessionen reflektiert.

In einer parallelen Art und Weise wurde bei der Erstellung von Liedtexten

⁸⁵ BOYCE-TILLMAN 2014, S. 237-238.

großer Wert auf Metrik, Reim und theologische Logik gelegt. Einige Schriftstellerinnen haben sich von der Einkapselung abstrakter theologischer Aussagen in Kirchenliedern hin zu Liedern auf Grundlage von Erfahrung und Handeln bewegt, manchmal freiere Formen verwendend. Die Pastorale Theologie hat einen klaren Ausdruck in den Kirchenliedern von weiblichen Schriftstellerinnen gefunden (obwohl einige männliche Autoren auch in diesem Bereich tätig sind).

Die einzige musikalische Tradition, in der die Stimme der Frau regelmäßig im Gottesdienst gehört wurde, war die Solistin in den freikirchlichen Traditionen in Großbritannien, wenn die Solistin (in der Regel eine ältere Frau) neben dem Prediger auf der Anschlagtafel aufgeführt wurde. Die Lieder waren oft aus der viktorianischen bürgerlichen Balladenschule, mit einer starken emotionalen Ladung. Diese wurden oft von der dominanten Kultur als sentimental und emotional verachtet.⁸⁶ Leider hatten diejenigen, die das praktizierten, oft nicht das Selbstvertrauen, die Ladung kalter Unpersönlichkeit bei den herrschenden Kirchenliedtraditionen zu nivellieren. Weibliche liturgische Musiktheoretiker sehen das differenzierter:

Die emotionalen Assoziationen, die die Musik für die Mitglieder der Versammlung hat, ergänzen die Liturgie.⁸⁷

Viele der beliebtesten Traditionen des Kirchenliedsingens wurden durch emotionalere Annäherungen an das Evangelium charakterisiert, und das rationalste Mitglied einer Gemeinde war oft heimlich froh, die Chance zu bekommen, Stücke wie *What a friend we have in Jesus (Welch ein Freund ist unser Jesus)* oder *The Old Rugged Cross (Das alte raue Kreuz)* zu singen. Alternative liturgische Gruppen haben eine größere Einbeziehung der emotionalen Elemente in die Liturgie gesehen und zeigen Möglichkeiten auf, wie dies mit Integrität und Würde erfolgen kann – ein echtes Verständnis der Natur von Sophia Weisheit.

Zusammenfassend hat der westliche Rationalismus die Kirchenliedtraditionen des Westens seit der Aufklärung sowohl textlich als auch musikalisch dominiert. Dies hat zur Unterwerfung des Intuitiveren und der damit verbundenen expressiven und spirituellen Elemente geführt. Dies hat zu der Entwertung einiger intuitiver Formen der Kreativität geführt – einige davon mit Frauen verbunden.

⁸⁶ June BOYCE-TILLMAN, Unveröffentlichtes Interview mit methodistischen Frauen, Mai 2004.

⁸⁷ THEOBALD 1997, ohne Seitenangabe.

Körperlich und körperlos

Die Geschichte der westlichen Kultur ist die einer Spaltung zwischen Körper, Geist und Seele, gefördert vom Rückbezug der Kirche auf die antiken griechischen Vorstellungen von der Seele. Traditionen, die Geist und Seele über einen zügellosen Körper privilegieren, sind durch die Geschichte verstreut, und der Körper der Frau wurde einer besonderen Kritik unterzogen, wegen seiner scheinbar verführerische Natur für Männer, auf den Mythos von Genesis 1 bezogen. Die Aufklärung hat ein drittes Element, das abgespalten werden könnte, hinzugefügt – den Geist oder Intellekt. Nur wenige andere menschliche Gesellschaften haben so eine effektive Spaltung erreicht. Obwohl Musik eine großartige Möglichkeit für die Vereinigung von Körper und Seele bietet, ist sie in der westlichen Kultur oft in dieser Spaltung gefangen worden.

Martha Ann Kirk erforscht körperbezogener Bilder für Gott, der Füße wäscht, uns reinigt, uns lehrt, schmutzige Windeln zu waschen, der putzende Gott.

Wir sind der Leib Christi, gebärend, fütternd, berührend, weinend,
Wir sind der Leib Christi, ausbessernd, heilend, tanzend.
Preist Gott in eurem Körper.
Preist Gott in eurem Lieben.⁸⁸

Beim Singen ist der Körper der wichtigste Rohstoff des Tons, der mit Teilen der natürlichen Welt resoniert, obwohl die westliche Musikwissenschaft es nicht immer so gesehen hat. In einem Werk, das ich geschaffen habe (*PeaceSong*), gab es eine Prozession mit Kerzen, in der die Teilnehmer das Wort *shalom* auf einer einzigen Note sangen. Eine der Teilnehmerinnen reflektierte ihre eigene Erfahrung des Singens:

Ich habe seit vielen Jahren gesungen, aber es bedeutete immer vorzuschauen, ob die nächste Note ein *gis* oder *g* oder eine Viertelnote oder ein Achtel ist. Weil du mich gebeten hast, nur eine einzige Note zu singen, konnte ich mich auf den Atem, der meinen Körper betrat und verließ, konzentrieren, und es ist eine meditative Erfahrung gewesen.

Ein ganzheitlicher Ansatz sieht Singen als eine physische, psychische und geistige Aktivität. Brendan Doyle beschreibt die physischen Auswirkungen, die das Singen der Gesänge der Hildegard von Bingen hat. Wenn sie gesungen werden, ist die erforderliche Kontrolle des Atems, um die langen Phrasen zu singen, wie

⁸⁸ BOYCE-TILLMAN 2015, S. 251.

eine physische Meditation verbunden mit dem Heiligen Geist.⁸⁹

Obwohl Tanz in den frühen christlichen Traditionen anwesend gewesen zu sein scheint, scheint er bald mit heidnischen Traditionen assoziiert worden zu sein.⁹⁰ Als die rationalen Elemente begannen, die Theologie zu beherrschen, wurde die Seele mit dem Geist verbunden und die Tradition wurde immer intellektueller. Der Körper und seine Aktivitäten wurden als Übel betrachtet – sie sollten durch die Vervollkommnung der Seele verfolgt und gesteuert werden. Die Allianz von Musik und Tanz ist ein klares Beispiel für die Mischung aus Körper und Seele; doch dies war ein Problem für das Christentum.

Der Kreistanz wurde zu einem beliebten Weg, den Zusammenhalt der Gruppe in Frauenliturgien zu zementieren. Allerdings, wenn Frauen Tanzstücke zu gottesdienstlichen Handlungen beigetragen haben, habe ich gehört, wie Leute bemerkten, dass „der sich windende weibliche Körper“ nichts im öffentlichen Gottesdienst zu suchen hat. Dies ist bemerkenswert, da bestimmte Körperbewegungen für Männer durch lange liturgische Tradition validiert wurden. Alternative weibliche Liturgiegruppen versuchen, wenn überhaupt möglich, Tanz zu integrieren. Sie geben einige Hinweise auf die Art, in der das Christentum vielleicht die sehr realen Probleme der verkörperten Weisheit ansprechen könnte.

Zusammenfassend hat die Kirche zur cartesianischen Spaltung von Verstand, Körper und Geist beigetragen, die jetzt die westliche Kultur charakterisiert. Die Körper der Frauen sind besonders problematisch gewesen und zusammen damit gab es die Problematisierung des Tanzes, der früh in der Geschichte des Christentums mit dem Heidentum assoziiert wurde. Die Wiederentdeckung der Verkörperung/Verleiblichung der Stimme [„embodiment of the voice“], bei der Geist und Seele den Körper durchdringen und in Harmonie mit ihm arbeiten, und eines sich bewegenden Körpers, wo Geist und Seele die Gesten und Klänge durchdringen, sind ein wichtiger Beitrag zu einer Entdeckung einer tieferen verkörperten Weisheit. Die mit Weisheit verbundenen unterworfenen Wertesysteme müssen mit denen der dominanten Kultur in einer kreativen Synthese verbunden werden, um eine abgerundete Theologie zu schaffen. Dieser Vortrag hat einige Möglichkeiten, mit denen dies im Rahmen der liturgischen Musik geschehen kann, vorgeschlagen:

⁸⁹ Brendan DOYLE, *Introduction to the songs*, in: M. Fox (Hg.), *Hildegard of Bingen's Book of divine works, with letters and songs*, Santa Fe 1987, S. 364.

⁹⁰ Johannes QUASTEN, *Music and worship in pagan and Christian antiquity*, übersetzt von Boniface Ramsey, O.P., Guild of Pastoral Musicians, Washington DC 1973, 1983 (Originaltitel: *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*. 2., erw. Aufl. Unveränd. fotomechan. Nachdr. d. 1930 erschienenen Aufl. Münster 1973); Margaret Y. MACDONALD, *Early Christian women and pagan opinion: The power of hysterical women*, Cambridge 1996.

- eine Bestätigung der runden zyklischen Formen der Musik bei der Bildung von integrativen Gemeinschaften, die Menschen untereinander in Beziehung setzen, der natürlichen Welt und der geistigen (wie immer dies entworfen wird), welche die Immanenz der Weisheit in ihrer Schöpfung neben der mehr getrennten linear transzendentalen Ansicht patriarchaler Traditionen reflektieren;
- eine Einbeziehung von Vielfalt und Neuartigkeit als positiv und kreativ, neben dem Fokus auf Einheit und Erhaltung als Kennzeichen der Exzellenz; die verschiedensten Formen, die Weisheit annehmen kann, reflektierend genauso wie die einzige Quelle, aus der er/sie/es ausgeht;
- eine Anerkennung der Schnittstelle zwischen öffentlich und privat und die Notwendigkeit einer Öffnung beider Bereiche für alle, Sprengung kanonischer Systeme, die freien Zugang beschränken, so dass die Verborgenheit und die offenbarte Natur der Weisheit klar ist;
- eine Freude an der Herstellung von kurzlebiger oraler Musik um ihrer selbst willen neben der Wertschätzung des schönen Produkts, das sorgfältig aus notierten Quellen geprobt und effektiv durchgeführt die Verspieltheit der Weisheit reflektiert – Kontextualität genauso wie Ordnung und Beständigkeit;
- eine Anerkennung der starken und mächtigen Klänge des Triumphalismus mit ihrem Optimismus neben den sanfteren Klängen der Verletzlichkeit mit ihrer emotionalen Ladung, was die Kraft und Schwäche der Weisheit der Emotion reflektiert;
- ein Gefühl für Musik als gerechtigkeitsbringende sowie friedensschaffende Aktivität, was die prophetische sowie die fürsorgende Rolle der Weisheit reflektiert;
- eine Wertschätzung der intuitiven visionären Erfahrung des „Musicking“⁹¹ neben den Prozessen des rational begründeten handwerklichen Arbeitens als Quelle der Autorität, was die Unmittelbarkeit und die Zurückhaltung der Weisheit reflektiert;
- das gegenseitige Einvernehmen von Verstand, Körper und Geist im musicking, gespiegelt in einer Allianz mit Bewegung und Geste, um die großen Werke, in denen Tanz und Musik getrennt sind, zu ergänzen; es reflektiert das Geheimnis der im Herzen der Weisheit verflochtenen Menschheit und Gottheit.

Hildegards Antiphon zur Weisheit enthält eine feine Vision einer dreiflügeligen Gestalt, die uns zu einer neuen Trinitätstheologie, basierend auf der Auflösung

⁹¹ Christopher SMALL, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Middletown, Conn. 1998.

dieser Polaritäten, führen könnte. Zwei Flügel in ihr scheinen die Polaritäten von Himmel und Erde zum Ausdruck bringen, aber der dritte fliegt überall. Dieser dritte Flügel ist, was in der Theologie und Musikwissenschaft notwendig wäre, um die Polaritäten in Einklang zu bringen und den Strom zwischen ihnen aufrechtzuerhalten, der für eine Gesellschaft erforderlich wäre, die wirklich im Gleichgewicht ist – eine, welche die Ausgegrenzten in einem gewissen Verhältnis zu denen in Machtpositionen hält:

O the power of Wisdom,
 You, in circling, encircle all.
 You are embracing everything in such a way that is life giving;
 For you have three wings.
 One of them reaches highest heaven and another is sweating in earth and the third is flying
 everywhere.

Therefore it is right to give you praise, O Sophia wisdom.⁹²

O Kraft der Weisheit,
 Du, kreisend, umkreise alle.
 Du umarmst alles in einer Weise, die Leben spendend ist;
 Denn du hast drei Flügel.
 Einer von ihnen erreicht den höchsten Himmel und ein anderer schwitzt in der Erde
 Und der dritte fliegt überall.
 Daher ist es richtig, dich zu preisen, O Sophia Weisheit.

Ich hoffe, dass dieser Vortrag geholfen hat zu sehen, wie diese Figur musikalisch ausgearbeitet werden kann und wo wir den „fehlenden dritten Flügel“ in unserer polarisierten Gesellschaft lokalisieren können, indem wir die Polaritäten miteinander in Fluss bringen. Dann werden wir eine Theologie haben, in der Gott, der Schöpfer und die Weisheit ständig zusammen tanzen, wie sie dies vom Anfang der Zeit an getan haben, und unsere Musik wird diese Theologie reflektieren. In der Anstrengung liegt die Kreativität.

Übersetzung: Severin Praßl / Elisabeth Fillmann

⁹² June BOYCE-TILLMAN, *The creative spirit – harmonious living with Hildegard of Bingen*, Norwich 2000. Übersetzung ins Englische durch die Autorin.

Verborgene Weisheit: Kirchenlieder in Frauenliturgien und im Frauenleben

Zusammenfassung

In diesem Artikel wird das Kirchenliedersingen anhand der mit der Weisheitstheologie assoziierten Werte untersucht, gestützt auf ein Gedankengerüst, das auf Michel Foucaults Vorstellung der unterworfenen Wege des Wissens basiert. Der Fokus richtet sich auf folgende Aspekte der Betrachtung von Frauen in der liturgischen Musik in den Hauptströmungen der christlichen Geschichte Europas:

- die ersten 600 Jahre, als Gottesdienst in häuslichen Räumen stattfand, in denen Frauen Autorität hatten;
- den Ort der Musik in frühen römischen und orthodoxen Traditionen, als das Christentum die konventionellen Praktiken der Kulturen annahm;
- die komponierenden Nonnen, mit besonderem Bezug auf Hildegard von Bingen und die norditalienischen Nonnen des 16. Jahrhunderts;
- Frauen in den protestantischen Traditionen des Kirchenliedschreibens;
- Kirchenlieder in weiblichen gottesdienstlichen Gruppen heute, einschließlich der Frage der inklusiven Sprache in der Hymnodie.

Diese Analyse konzentriert sich auf Werte wie Gemeinschaftsbildung und Fürsorge (Pflege), auf musikalische Prozesse – Mündlichkeit und Schriftlichkeit vergleichend –, Embodiment, Intuition, sowie auf öffentliche und private Räume. Die Analyse ermöglicht die Entwicklung einer Weisheitstheologie der Hymnodie, die sie mit der Liturgie und dem Leben von Frauen verbindet.

Singing theology: The contribution of hymns in the liturgy

Introduction

Thomas Troeger has described hymns as “theology in ecstasy.” They enable people to participate in the liturgical language and provide their expression of theology. No one hymn can say everything but it can say something and no one here needs persuading that what it says matters. Think back to the first centuries when Arians and Christians took hymnic pot-shots at each other across the city walls and we realise the power of hymns, for theological good or ill.

Behind this paper lies the question, “What theology do we sing in worship?” To answer that question, we need to know what we are singing and look at hymns not only in isolation, interesting as that can be, but taken together in the context of worship. I am limiting my exploration to texts, leaving the theological contribution of hymn tunes to the liturgy for someone better qualified than I am.

Liturgy engages all our senses and includes words, music, movement, symbols and other people. Some words are spoken – some familiar through repetition, others for that service only – other words are sung. If I asked what spoken words you remember from childhood worship, I suspect that most people would struggle to answer, but if I ask what hymns you remember then we’d have some answers. The author Alan Bennett, who does not consider himself a practising Christian, once described his own experience of hymns in a Radio 4 programme,

Up the words come, unbidden. Known but never learned. Some of that weightless baggage carried down the years not from piety or belief, and more credentials than creed; a testimonial that I am one of those boys state educated in the 40s and 50s who came by the words of Ancient and Modern through singing them day in and day out at school every morning in assembly. It’s a dwindling band, old fashioned and of a certain age. You can pick us out at funerals and memorial services because we can sing the hymns without the books. ‘Alleluia, alleluia, hearts to heaven and voices raise, Sing to God a hymn of triumph, sing to God a hymn of praise.’ [...] I have never found it easy to belong. So much repels. Hymns help, they blur. And here among the tombs and tablets and vases of dead flowers and lists of the

fallen, it is at least less hard to feel tacked on to church and country.¹

Bennett reminds us that hymns can become lodged not only in the memory but in the psyche. Hymns express the church's theological convictions, what Christians will live for and, if necessary die for. Early Christians facing opposition sang to keep their faith vibrant in the face of difficulty or persecution. Hymns teach us the faith, express commitment, challenge and comfort us. They have a formative effect on us, as I explored in a Grove booklet a few years ago.²

To grasp the theological teaching and formative power of hymns, we have only to look to Mrs Alexander's hymns for children that explained the creed. Ask British Christians why Jesus died and many will quote, *There is a green hill far away*³. In doing so, they are placing their theology of atonement in the context of the medieval feudal system with its concepts of debt and unsatisfied honour: 'there was no other good enough to pay the price of sin, he only could unlock the gate of heaven and let us in.' When I was living in the US and chose this hymn one Good Friday, I quickly discovered that many Americans don't know it even though it is in the *Episcopal Hymnal*. So maybe the Americans here are not so hard-wired to Anselm's theology of atonement as Mrs Alexander's hymn has ensured we British are.

So what hymns are we singing in the liturgy? There are surveys of which hymns appear most frequently in hymnals and of people's favourite hymns, but neither address the question of whether they are actually sung. In 2000 when I was training people for ordination, the students asked me about the theology of worship songs. Newly back from a few years in the US, I thought I had better find out what churches here were actually singing before trying to answer the students' question. So, with their help and that of people who responded to a questionnaire, I asked churches to tell me what they sung over a four week period of Ordinary Time in summer 2000. I do not claim any statistical or academic rigour for this survey; it is simply a snapshot of 235 churches, mostly Anglican but some Methodist and United Reformed Church, and mostly in the south of England. It is not a survey I have seen done anywhere else. Between them, the 235 churches reported the singing of 6,500 hymns or worship songs at 1347 services. I adopted the phrase 'a singing' for each time something was sung, thus avoiding confusion with the actual hymn which might be sung in different services on several occasions.

The most notable finding was the breadth of what was sung. At the 1,347

¹ 'Hymn', BBC Radio 4, 22nd December 2001.

² See Rosalind BROWN, *How hymns shape our lives*, Nottingham 2001.

³ Cecil Francis ALEXANDER, *Hymns for Little Children*, 1848.

services for which I had information, 1,345 different texts were reported and the most popular text was sung only 65 times – just 1% of the 6,500 singings. The range of books used was similarly large (this was in the days of overheads, not powerpoint) all of which suggests that there is no common body of hymnody in the churches today and local churches may not share the same theological formation through sung worship as their neighbours.

Here are the top 20 texts from my survey with the number of singings. These 20 texts were sung 989 times thus accounting for 15% of the singings. The most popular was *Be still for the presence of the Lord, the Holy One, is here but Thy hand, O God, hath guided* was the frontrunner until almost the end of the analysis which surprised me. I know it is popular, but was not expecting it to be that popular. Only 5 of the top 20 were written in the 20th century.

65	<i>Be still, for the presence of the Lord</i>
60	<i>Praise, my soul, the king of heaven</i>
57	<i>Be thou my vision</i>
57	<i>Praise to the Lord, the Almighty, the king of creation</i>
54	<i>Love divine</i>
54	<i>Thy hand, O God, hath guided</i>
53	<i>Dear Lord and Father of mankind</i>
53	<i>Lead us, heavenly Father, lead us</i>
53	<i>O for a thousand tongues</i>
52	<i>Make me a channel of your peace</i>
51	<i>O Jesus, I have promised</i>
46	<i>Lord of all hopefulness</i>
44	<i>Glorious things of thee are spoken</i>
43	<i>From heaven you came, helpless babe</i>
43	<i>To God be the glory</i>
42	<i>Take my life and let it be</i>
41	<i>Father, hear the prayer we offer</i>
41	<i>I, the Lord of sea and sky</i>
40	<i>Crown him with many crowns</i>
40	<i>Now thank we all our God</i>

The next 42, which do not contain any great surprises, include six 20th century texts. They were

39	<i>Eternal father, strong to sav</i>
39	<i>Tell out, my soul, the greatness of the Lord</i>
38	<i>At the name of Jesus</i>
38	<i>For the beauty of the earth</i>
37	<i>Immortal, invisible</i>
36	<i>Lord Jesus Christ, you have come to us</i>
36	<i>The church's one foundation</i>
35	<i>Give thanks with a grateful heart</i>
35	<i>I heard the voice of Jesus say</i>

- 34 *All my hope on God is founded*
 34 *Guide me, O thou great Jehovah*
 33 *The king of love my shepherd is*
 32 *Lord enthroned in heavenly splendour*
 32 *Lord, for the years your love has kept and guided*
 32 *We plough the fields and scatter*
 31 *Jesus is Lord, creation's voice proclaims it*
 31 *My Jesus, my Saviour*
 30 *All things bright and beautiful*
 30 *Amazing grace*
 30 *King of glory, king of peace*
 30 *New every morning is the love*
 30 *Stand up, stand up for Jesus*

Because the churches reported relatively few worship songs and it was their theology the students wanted me to explore, I had to look elsewhere and I obtained information on the most popular hymns and worship songs as reported on the annual returns by churches and schools with a Christian Copyright Licence (CCL) during a similar period to my survey. This information only includes texts still in copyright by authors registered with CCL, but does give a snapshot of the use of contemporary texts – many of them worship songs. The churches in my survey reported that they sang some of these songs alongside hymns, but this CCL information also covered churches which rely almost entirely on contemporary songs, as well as schools.

The results here are quite different, beyond the fact that *Be still for the presence of the Lord* was also the most popular. From heaven you came also appeared in both top twenty lists, but thereafter there was no overlap except that *My Jesus, my Saviour* was in the top 40 hymns. The top 20 reported to CCL were

- Be still for the presence of the Lord*
My Jesus, my Saviour
Lord, the light of your love is shining
Lord, I lift your name on high
All I once held dear
All heaven declares the glory of the risen Lord
From heaven you came, helpless babe
We want to see Jesus lifted high
There is a redeemer
As the deer pants for the water
Give thanks with a grateful heart
Father God, I wonder how I managed to exist
Come on and celebrate
Purify my heart
Jesus Christ, I think upon your sacrifice
I will offer up my life

*Majesty, worship his majesty
 You laid aside your majesty
 Jesus is the name we honour
 To be in your presence*

The following summer I repeated my survey in 51 church schools in the Diocese of Salisbury, all but 2 for children aged 4-13. They used a limited range of hymn books so had a narrower choice of texts. The top 20, with the number of times each was sung, were

22	<i>One more step along the world I go</i>
22	<i>Colours of day</i>
20	<i>He's got the whole world in his hands</i>
19	<i>Give me oil in my lamp</i>
19	<i>Thank you Lord for this new/fine day</i>
17	<i>You've got to move when the spirit says move</i>
16	<i>Who put the colours in the rainbow</i>
14	<i>How did Moses cross the Red Sea?</i>
13	<i>All things bright and beautiful</i>
12	<i>Think of a world without any flowers</i>
12	<i>Peace perfect peace</i>
12	<i>Lord the light of your love is shining</i>
11	<i>The journey of life</i>
10	<i>Spirit of God as strong as the wind</i>
9	<i>Jubilate everybody</i>
9	<i>Morning has broken</i>
9	<i>I danced in the morning</i>
9	<i>When I needed a neighbour</i>
8	<i>You shall go out with joy</i>
8	<i>Water of life</i>
8	<i>Peace is flowing like a river</i>

Only *All things bright and beautiful* appears in either previous list. This identifies a gap between what children and adults are singing and in turn raises questions about how we help children integrate into church worship, because they sing very different things at school worship than they do in church.

So I had three separate sets of data about what was being sung at the turn of the millennium. As we explore the theology, people from other countries can bring your own examples.

Singing theology

With that background, let's turn to the theology of what we sing. I do so with words of Raymond Brown writing about the hymn in Colossians 1 and quoted by Thomas Troeger, in mind. He highlights the power of poetry and thus hymn-

nody to hold things in creative tension and invite us to inhabit that theological space.

To worship in a community that sings a hymn marked by the confluence of splendour and blood is to be given a vision of reality that spans from the brutality of human violence to the sublimity of the One who has created us. Only by a vision this expansive can we face the truth of our human condition as it actually is.⁴

What expansive vision do hymns open up for worshippers? In worship, what we sing is in an iterative relationship with the particular context and content of the rest of the worship. The majority of the services included in my survey of churches were Eucharistic services but there were also several and varied Services of the Word. The schools' survey related entirely to school assemblies and information is not available about the context in which the CCL results were gathered. We can assume for all these services some reading from the bible, prayers and perhaps a sermon or talk. The important thing is that the singing was not in total isolation and so the content of the hymn or song made a contribution to something bigger that was directed towards God and in the company of other Christians who had gathered with the intention of worshipping.

Comparison of the results from the three surveys reveals that the theology of the texts in the three lists is at times quite different and thus raises questions about the theology that different congregations express and absorb through singing. In order to make this manageable, the discussion that follows is based on the 20 most popular texts in the church and CCLI surveys and the 12 most popular texts in schools.

To whom do we sing? How do we address God?

Who is the God of whom we sing? Here I'm mindful of Brian Wren's analysis of the 1983 Methodist Hymnal (*Hymns and Psalms*)⁵. He found that of the 290 names for God the first Person of the Trinity the most popular were Father and Lord, with King following some way behind. Overall 76% were masculine and 81% of the masculine had to do with wielding power over others. Wren found that the Second Person of the Trinity was overwhelmingly addressed as Lord, followed by king and saviour. Again, 62% were images of power with few of the suffering, humility and servanthood of Jesus.

Following a similar approach, I counted the total number of times each way

4 Raymond BROWN, *An Introduction to the New Testament*, Doubleday 1997, p. 605 in Thomas TROEGER, *Wonder Reborn*, Oxford 2010, p. 39.

5 Brian WREN, *What language shall I borrow? – God-Talk in Worship: A Male Response to Feminist Theology*, New York 1989.

of speaking of God occurs. The results reveal some differences between the three surveys. We need to bear in mind that, whereas hymns are sung through once, worship songs are normally repeated which doubles, if not trebles, the number of times each ascription of God is used. With that caveat, here are the three most popular ascriptions of God in each survey, with the number of times they appear in the other two.

	HYMNS	CCL	SCHOOLS
LORD	67	32	57
SPIRIT	3	6	33
KING	15	26	9
JESUS	11	21	8
CHRIST	2	3	15
GOD	14	1	4

Most frequently we sing of God as 'Lord', but thereafter things differ. I was surprised that children address the Second Person of the Trinity as Christ (rather than Jesus, the human name of God and thus potentially perhaps more accessible to children), whereas the other surveys show a strong preference for 'Jesus'. Given that we worship a God who is revealed as trinity, we are remarkably reticent about singing to or of the Holy Spirit, or naming God as Trinity. There were only three mentions of the Holy Spirit in the top twenty hymns and only six in the CCL texts (three times each in two songs), whereas the top twelve children's songs did so slightly more frequently, particularly in one popular text which does skew the figures.

Beyond these direct names, the texts address or describe God in many ways, but the contemporary songs' names or descriptors are almost exclusively focused on Jesus, whereas the church hymns place a stronger, but not exclusive, emphasis on God the first Person of the Trinity using many different names. The school texts come closest to indicating a Trinitarian understanding of God but even this is relatively weak if one text is taken out of the results. It appears, then, that what we sing needs to be balanced in the rest of the liturgy by greater emphasis on the Holy Spirit. I will come back to that when we look at how we understand the Christian life and what we ask of God.

Asking how we address God is important, but the person addressed is not necessarily the subject of the text that follows. This is seen most starkly in Ian Smale's text,

Father God, I wonder how I managed to exist
Without the knowledge of your parenthood and your loving care.
But now I am your son, I am adopted in your family,
And I can never be alone
'cause Father God you're there beside me.
I will sing your praises ...
For ever more.

Contrast that with a hymn like *O Jesus, I have promised* which in some way covers similar ground – commitment in response to what God has done for us – but has a much less self-centred overall feel to it. In general, the worship songs focus on Jesus or me, the church texts on God / the Lord and then on Jesus, while in schools the focus is on us or the church – it is the children's texts that have the greatest sense of the church as community. The dominance of 'I' texts in contemporary writing raises the well-known questions about the underlying theology of the church and of worship, and also of the ability of these texts to be inclusive particularly where they focus on the singer's feelings rather than the church's faith.⁶ However, in the context of the liturgy as a whole, in which singing is a significant way for everyone to participate, some use of the first person singular rather than plural is not out of place. I become concerned when it starts to dominate, as I do if hymns never use the first person singular.

We speak of ourselves in relation to God in different ways in the three groups of texts. The hymns range widely: positively, we are blessed, healed, ransomed, washed in the redeemer's blood, a new creation, negatively we are sinners, distressed, feeble, surrounded by foes, tempted and weak. The worship songs position us very firmly in an attitude of worship, but we also celebrate, sing, should and praise. We express hardly any negative characteristics in ourselves except that we owe a debt to God and cannot exist without him. So that begs the theological question whether there is any sense of our sin expressed in the liturgy as a whole: are we honest before God? More dynamically, the children are travellers with God, in God's hands, loved, given peace, serving and praising God.

On what do we predicate our worship and thanksgiving?

When we gather in church we gather to worship, to turn our attention to God. The psalmists, for example classically in Psalm 96, exhort us to sing a new song to the Lord, but at root it is an old song with new expressions. So how do the hymns and songs express salvation history and what it means for us to inhabit that today?

⁶ See BROWN 2001, pp. 9-10.

The hymns remember God's faithfulness in the past in wide-ranging yet quite specific ways. They refer to God's grace to our fathers in distress and to God,

Who from our mother's arms
Hath blessed us on our way
With countless gifts of love
And still is ours today.

They also ask,

Hast thou not seen
All that is needful has been
Granted in what he ordaineth?

They sing implicitly of the loving sovereignty of God who has guided his flock from age to age and they rehearse some examples in considerable detail. Others put us back by the Sea of Galilee, remind us of Jesus working as a carpenter, welcoming people, causing the deaf to hear, the dumb to speak and the blind to see; they remind us of the stability of the Rock of Ages, of the fire and cloud leading the people in the wilderness, of God blessing us from our mother's arms. In other words, they immerse us in salvation history and ask us how that shapes our living. Our response is worship, dependence on God, living in God's world as pilgrims, working for God, proclaiming the gospel, facing difficulties of many kinds faithfully, being tempted but helped by God, picking ourselves up when we fail, following the example of our predecessors in the faith.

In contrast to this recounting of past history, I could find only two worship songs which are not almost entirely in the present tense, just occasionally the future tense. When used, the past tense in the worship songs was very limited in content. The fullest reference to God's work from eternity is in Graham Kendrick's *From heaven you came* with its references to Jesus's birth, life, suffering and death and, significantly for its theology, the powerful poetic image in verse 3 which does exactly what Raymond Brown was talking about in terms of the confluence of splendour and blood. It gives us a vision of reality that spans from the brutality to human existence to the sublimity of the One who has created us, but stops short of facing the truth of our human condition as it actually is.

Come see his hands and his feet,
The scars that speak of sacrifice;
Hands that flung stars into space
To cruel nails surrendered. (Graham Kendrick)

That aside, the other references to what God has done in past ages are limited to one or two line references to Jesus's death for our salvation rather than the whole biblical story. For example,

I will proclaim
The glory of the risen Lord
Who once was slain (Noel and Tricia Richards)

And the marginally fuller,

You came from heaven to earth
To show the way,
From the earth to the cross,
My debt to pay,
From the cross to the grave,
From the grave to the sky,
Lord, I lift your name on high. (Rick Founds)

Discipleship in these songs means worshipping, enthroning and adoring God, offering our lives, having our hearts set on fire and being purified, taking unspecified enemy strongholds by prayer, being ready to do God's will. It is expressed more as an attitude of heart than as active engagement – there's no mention of the world out there. Again, Graham Kendrick comes nearest to this with his final verse,

So let us learn how to serve
And in our lives enthrone him;
Each other's needs to prefer,
For it is Christ we're serving.

Overall in these songs salvation history is absent, so there is no sense of rootedness in God's past faithfulness to sustain us in the present. Arthur Jones, in his book *Wade in the Water* wrote of the Spirituals that came out of slavery, 'Stories of the Hebrew children became their stories' and then quoted one of the elders in his church, "Now I can look at you, Mr Loomis, and see a man who done forgot his song. Forgot how to sing it. A fellow forget that and he forget who he is. Forget how he's supposed to mark down life."⁷ He also makes an interesting observation, "In contrast to the spirituals, gospel songs are largely other-worldly

⁷ Arthur C JONES, *Wade in the Water: the wisdom of the spirituals*, Maryknoll NY 1993, p. 37.

in focus, sometimes in way that supports the development of inner faith to the exclusion of support for direct action in confronting the structures of oppression in the world outside of the church.”⁸ It seems to me that worship songs continue in that trajectory.

In contrast, in schools, discipleship has an historical component, albeit not as strong as in the hymns, and means travelling through the world with God, facing tough situations with God’s help, following Christ, being led by the Holy Spirit, serving others and telling them of God’s love, enjoying God’s good creation, being channels of God’s peace. Children are engaged with the world, enjoying life but sometimes finding it tough.

How do we describe the world out there? What is the prophetic edge, the call to action?

The children revel in God’s creation which they describe in some detail, whereas adults are strangely reticent on the subject. Thus whilst children ask ‘who put the colours in the rainbow?’ and, in words reminiscent of Job’s whirlwind tour behind the scenes of creation, paint vivid word pictures of the wonder of God’s world, adults content themselves with describing God as ‘the king of creation’ or see the details of creation as ephemeral, ‘frail as summer’s flowers we perish, blows the wind and it is gone’. The hymns also referred to places mentioned in the bible, thus rooting us in the story of God’s long engagement with this world. The worship songs do not describe God’s physical world at all, thereby omitting from worship a vast area of biblical theology about God’s creation. The churches sang of God’s presence in daily life and help in our work (for example, *Lord of all hopefulness*), God’s presence with us in trouble and guidance through troubled times – a popular theme as we remind ourselves of what God has done for us in the past – and God’s help and deliverance.

What is missing from all the most popular texts is a prophetic edge that challenges injustice and holds out a vision of the kingdom of God. Sadly that is too often understated in our liturgies as well. Well-chosen hymns could help here. A few years ago, a TV programme on the protest movement included an interview with three social activist siblings upon whom “liberal politics, pacifism, and Methodist hymns have left an indelible mark”.⁹ The siblings described how the cumulative effect of singing Methodist missionary hymns, reinforced by their parents’ example of social awareness and action, created a feeling of being a small band of pilgrims marching onwards to a better world. One said of these hymns, “It does root into you.”

⁸ Ibid p. 92.

⁹ *The rise and sprawl of the middle classes*, BBC, 2nd March 2001.

A further breakdown of the church survey results shows that the hymns sung in the Methodist and United Reformed Churches were more specific in their references to work, political and cultural issues and world problems than the Anglican hymns. Having said that, on the whole, all the churches lack good prophetic hymns today; some authors are beginning to fill this gap but maybe we are missing something? Think of the impact of secular songs like the confident *We shall overcome* and we glimpse the potential power of hymns about God's kingdom coming on earth as it is in heaven. Liturgies are also frequently weak on this subject unless the prayers of the people are well-crafted.

If the hymns set us in the world, it is notable how many of the top twenty suggest that the world is overwhelmingly a difficult place and that life is a struggle which requires disciplined commitment to God, rather than holding out a vision of the world's transformation. Think of hymns like *Thy hand, O God, has guided*, with its lines

Through many a day of darkness,
Through many a scene of strife,
The faithful few fought bravely
To guard the nation's life.¹⁰

And then its laudable determined commitment:

And we, shall we be faithless?
Shall hearts fail, hands hang down?
Shall we evade the conflict,
And cast away our crown?
Not so ...

Another example is *Lead us, heavenly Father, lead us o'er the world's tempestuous sea* and

Father, hear the prayer we offer
not for ease that prayer shall be,
but for strength that we may ever
live our lives courageously⁷

which appears not to have taken Psalm 23 to heart, because

¹⁰ Note that it is the nation's life rather than the churches' life!

Not for ever in green pastures
Do we ask our way to be.

All these hymns express the praiseworthy doggedness that wants to be faithful whatever the circumstances, and acknowledge our dependence upon God's strength. But one senses the Christian life is essentially hard work. Several of the top twenty are hymns of dedication through thick and thin. But, to go back to the lack of references to the Holy Spirit who is sent as Comforter and empowerer in mission, interestingly, in these hymns of faithful perseverance the Holy Spirit is not invoked to give strength and succour. Dare I suggest a latent Pelagianism lives on in Britain today?

These hymns engage with the struggles of life, acknowledge that all will not be easy, and commit to fidelity. The focus is not entirely on our commitment, these hymns recognise that it is God's world and that we are blessed by God as we live and serve in it but a congregation raised on these hymns alone may be very faithful but reticent when called on to celebrate joyfully.

In contrast, the worship songs make no reference to anything specific in the world or our engagement with it. Instead, expressing a different theology that is closer to the Johannine writings, we serve Christ and march through the world as though it were under Satan's power, claiming its strongholds and raising our banners for Jesus. Only in *From heaven you came, helpless babe* do we come close to recognising the call to offer our lives in service. Overall in these worship songs our service is strangely disincarnate, expressed in adoration and worship rather than routine daily living. That raises the question of whether we park our daily life at the door as we enter church rather than tussle with it in prayer and worship? Congregations singing only these songs may be slow to bring their own and other people's pain and suffering to worship and resulting action unless the rest of the liturgy addresses this.

For the children, who also sing of the world as a place of pilgrimage with God that can be a tough place of hunger and need, the world is primarily to be explored and learned about; it is God's world, bright and beautiful; it has cities, streets and parks; it is in God's hands and it is both the place where Christ lived and died and the place where God's light shines. Pray God we never deprive children of that vision of the world as a place in which to encounter and rejoice in God.

In the light of this, what do we say to or ask of God?

Overwhelmingly we offer praise and thanksgiving. Petitions can be grouped under certain themes, the hymns ask for God to be with us in many ways, to deliver us from sin and ills, to guard and restore us, to feed and guide us. We ask to be given strength in this life and a taste of heaven's joys, to follow faithfully

and to hear God's voice. In contrast to the petitions in the hymns about life in this world, the worship songs are more concerned with our relationship with God expressed in worship and knowing God in our affective experience. There are also petitions for cleansing from sin and holiness of life. The children make fewer requests of God in their singing. They are too busy enjoying being with God in the world.

Changes over the years

Briefly, how has all this changed from previous years? Is our theological formation through singing different from that of past generations? There are some sources of information about what previous generations sang although none directly comparable to my survey.

In 1885, a clergyman named James King¹¹ surveyed 52 hymnals used in Anglican churches that were published between 1863 and 1885. He identified the 325 "standard hymns of the highest merit according to the whole Anglican church". His sole criterion appears to be how many hymnals included them and here are the top 20 listed by the number of hymnals in which they appear.

- 51 *All praise to thee, my God, this night*
- 51 *Hark! the herald angels sing*
- 51 *Lo! He comes with clouds descending*
- 51 *Rock of Ages, cleft for me*
- 49 *Abide with me, fast falls the eventide*
- 49 *Awake, my soul, and with the sun*
- 49 *Jerusalem the golden*
- 49 *Jesu, lover of my soul*
- 49 *Sun of my soul, thou Saviour dear*
- 49 *When I survey the wondrous cross*
- 48 *Holy! Holy! Holy! Lord God almighty.*
- 47 *Jesus Christ is risen today*
- 47 *Nearer, my God, to thee*
- 46 *Hark! The glad sound, the Saviour comes*
- 46 *How sweet the name of Jesus sounds*
- 46 *Jerusalem, my happy home*
- 45 *From Greenland's icy mountains*
- 45 *Great God, what do I see and hear*
- 45 *O God, our help in ages past*
- 45 *Saviour, when in dust to thee*

Several of these are the product of the need for new texts to satisfy the Victorian hymnal boom but one striking feature of this list is how many of these hymns are still popular today. Looking at the words and thus the theology of these

¹¹ James KING, *Anglican Hymnology*, 1885.

hymns, there are similarities with the 2000 church findings rather than with the CCL lists. God is holy and reigning in heaven but also very present and active in the world, in the past and now, and in my life. Our response to the saving work of God in Christ is personal commitment along with confident petition for God's presence and strength in times of trouble, and an emphasis on holy living in the world.

Finally, for comparison with my schools' findings, a 1961 survey¹² by J. T. Slater of 20 hymn books used in 150 schools led him to identify the most popular hymns on the basis of inclusion in hymn books. Here is his list of top hymns; the percentages refer to the percentage of the 20 hymn books each text appears in:

100%

*All people that on earth do dwell
Let us with a gladsome mind
He who would valiant be
Praise, my soul, the king of heaven
The King of Love my shepherd is
We plough the fields and scatter*

92%

*Come, ye thankful people, come
There is a green hill
Dear Lord and Father of mankind*

89%

O worship the King

80%

*Ye holy angels bright
Lead us, heavenly Father, lead us
As with gladness
Blest are the pure in heart*

79%

Forth in thy name, O Lord, we go

70%

*Fight the good fight
All glory, laud and honour
When I survey the wondrous cross
Breathe on me, breath of God
Now thank we all our God
Praise to the Lord, the Almighty,*

¹² J. T. SLATER, *What shall they sing? in:* Bulletin of the University of the Leeds' Institute of Education, November 1961, pp. 1-4, reprinted in the Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland, 1964.

*All creatures of our God and king
Immortal, invisible, God only wise
Jesus shall reign*

The dominant theme is of praise and thanksgiving. There is also commitment to follow God through good and difficult times. None of these texts appear in my school survey but some do in the church survey. Whereas in 1961 children sang much the same in school as they did in church, by 2000 they did not. However, allowance must be made for the fact that the 1961 survey involved secondary schools whereas my 2000 survey was largely of primary schools. It raises questions about how we help children to integrate what they absorb about God through what they sing in church with what they sing in school, and whether the church is aware of the differences. Actually, putting the two together – schools' songs with either the hymns or the worship songs – gives a healthier theological perspective than any on its own.

Conclusions: singing theology today

All this raises the question of how the theology embedded in our hymns and worship songs contributes to and functions in the very specific context of worship. Who is the God to and of whom we sing? Are we aware of our part in the greater story of God's salvation? Are we merely reminding ourselves why we are here, a good enough but not the only reason for singing in worship? Or are we allowing what we sing to transport us to somewhere other than where we were when we walked into the church building – both joining the worship of heaven and bearing before God the life of the world? Do we expect to be transformed? Do hymns give us reason to serve God in the world? Do they contribute to or bear no relationship to the theology expressed in the rest of the worship? It comes down to the question, given the context of worship and thus of encounter with God, how does what we sing express theological insight, transform us and help us to grow in holiness? What kind of Christians are we forming today and are hymns deepening their theological understanding as well as enabling their response to God?

In the much-quoted preface to the 1780 book of hymns for the people called Methodists, John Wesley wrote this:

[The hymnbook] "is large enough to contain all the important truths of our most holy religions, whether speculative or practical; yea, to illustrate them all, and to prove them both by Scripture and reason [...] this book is in effect a little body of experimental and practical divinity. [...] I would recommend (it) to every truly pious reader: as a means of raising or quickening the spirit of devotion, of confirming his faith, of enlivening his

hope, and of kindling or increasing his love to God and man."¹³

But it is one thing to put hymns in a book, or today in a powerpoint file, it is another to sing them. So I hope this has prompted ideas for you to explore what you sing rather than given you the last word on the subject. I also hope I have not revealed my biases, perhaps prejudices, too much. There has only been time to scratch the surface but whether we sing traditional hymns, worship songs, children's hymns, or a mixture of the lot, my contention is that what we sing has a theologically formative effect on us because we absorb what we sing and it becomes part of us. Equally we could say that we sing because we want to express what has already happened in our lives. Either way, hymns and worship songs are a way of giving voice to who we are before God, as individuals but even more so as churches. And so hymns sing theology. I am back to where I started: if hymns are theology in ecstasy, what theology are we singing?

Singing theology: The contribution of hymns in the liturgy

Abstract

This paper explores the theology of the hymns and worship songs that were being sung in churches and schools in England at the turn of the millennium. The hymns and songs that were sung most frequently in three different contexts are listed and the themes of the texts considered, revealing identifiable differences in their theology we express when singing about God, ourselves and the world. This suggests there are different formative effects if people sing regularly in only one worship context. There are also potential issues for helping children to integrate their experience of worship in school with worship in church. Finally, some historical survey information is considered briefly, highlighting how our theological understanding and formation through worship has changed over the years, which in turn raises questions about how what we sing transforms us and helps us to grow in the knowledge and love of God.

¹³ John WESLEY, Preface to *The Collection of Hymns for the Use of The People Called Methodists*, 1780.

Gesungene Theologie: der Beitrag des Kirchenliedes zur Liturgie

Einführung

Thomas Tröger hat Kirchenlieder als „Theologie in Ekstase“ („theology in ecstasy“) beschrieben. Sie ermöglichen es, dass Menschen an der liturgischen Sprache teilhaben und ihrer Theologie Ausdruck verleihen. Kein Kirchenlied kann alles sagen, aber es kann etwas sagen, und ich muss hier niemand davon überzeugen, dass das, was es aussagt, zählt. Denken Sie zurück an die ersten Jahrhunderte, als Arianer und Christen über die Stadtmauern hinweg hymnologisch aufs Geratewohl aufeinander schossen, und wir erkennen die Macht der Kirchenlieder, für theologisch Gutes oder Böses.

Diesem Vortrag liegt die Frage „Welche Theologie singen wir im Gottesdienst?“ zu Grunde. Um diese Frage zu beantworten, müssen wir wissen, was wir singen, und uns Kirchenlieder, so spannend dies auch sein kann, nicht nur isoliert betrachten, sondern sie mit dem Kontext des Gottesdienstes zusammen bringen. Ich beschränke meine Ausführungen auf Texte und überlasse die Erläuterung des theologischen Beitrags der Kirchenliedmelodien zur Liturgie jemand besser Qualifiziertem.

Liturgie ergreift all unsere Sinne und enthält Worte, Musik, Bewegung, Symbole und andere Menschen. Ein paar Worte werden gesprochen - einige sind vertraut durch Wiederholung, andere nur für den jeweiligen Gottesdienst – andere werden gesungen. Wenn ich fragen würde, an welche gesprochenen Worte in den Gottesdiensten ihrer Kindheit Sie sich erinnern, vermute ich, dass die meisten Leute damit zu kämpfen hätten, um zu antworten, aber wenn ich nach Kirchenliedern fragen würde, hätten wir sicher ein paar Antworten. Der Autor Alan Bennett, der sich nicht als praktizierender Christ sieht, hat einmal seine eigene Erfahrung mit Kirchenliedern in einem Programm von Radio 4 beschrieben:

Die Worte kommen ungebeten. Bekannt, aber nie gelernt. Einige davon werden im Laufe

der Jahre nicht aus Gründen der Frömmigkeit oder Weltanschauung als schwereloses Gepäck getragen und sind mehr Referenz als Glaubensbekenntnis; ein Zeugnis dafür, dass ich einer dieser in den 40er und 50er Jahren staatlich ausgebildeten Jungen bin, welche die Worte von Alt und Modern („Ancient and Modern“) durch ihr Singen Tag für Tag in der Schule, jeden Morgen beim Gottesdienst, kennenlernten. Es ist ein schwindendes Band, altmodisch und in einem gewissen Alter. Sie können uns bei Beerdigungen und Gedenkfeiern ausmachen, weil wir die Kirchenlieder auswendig singen können. „Alleluia, alleluia, hearts to heaven and voices raise, Sing to God a hymn of triumph, sing to God a hymn of praise“ [...] Ich habe es nie einfach gefunden, hier zugehörig zu sein. So vieles ist abstoßend. Kirchenlieder helfen, denn sie verwischen. Und hier zwischen den Grabstätten, Gedenktafeln, Vasen voller toter Blumen und Listen von Gefallenen ist es zumindest weniger schwer, sich an die Kirche und das Land geheftet zu fühlen.¹

Bennett erinnert uns, dass sich Kirchenlieder nicht nur in der Erinnerung, sondern auch in der Psyche festsetzen können. Kirchenlieder drücken die theologischen Überzeugungen der Kirche aus, wofür Christen leben und, wenn nötig, sterben. Die frühen Christen sangen, wenn sie ihre Opposition zeigten, um das Pulsierende angesichts der Schwierigkeiten oder Verfolgungen aufrecht zu erhalten. Kirchenlieder lehren uns den Glauben, drücken Verpflichtung aus, fordern und trösten uns. Sie haben eine prägende Wirkung auf uns, wie ich vor ein paar Jahren in einem Grove Büchlein dargelegt habe.²

Um die theologische Lehre und prägende Kraft der Kirchenlieder zu erfassen, müssen wir uns nur Mrs. Alexanders Lieder für Kinder, die das Glaubensbekenntnis erklären, ansehen. Fragt man britische Christen, warum Jesus starb, werden viele zu zitieren wissen: *There is a green hill far away* [Es ist ein grüner Hügel weit entfernt]³. Damit platzieren sie ihre Theologie der Versöhnung in einem Kontext des mittelalterlichen Feudalsystems mit seinen Vorstellungen von Schuld und nicht zufrieden gestellter Ehre: „es gab keinen Anderen, der gut genug wäre, den Preis der Sünde zu bezahlen, er allein konnte die Pforte des Himmels aufsperrn und uns einlassen“. Als ich in den USA lebte und dieses Kirchenlied an einem Karfreitag auswählte, habe ich schnell festgestellt, dass viele Amerikaner es nicht kennen, obwohl es im *Episcopal Hymnal* enthalten ist. Also sind die Amerikaner in diesem Fall nicht so fest mit Anselms Theologie der Versöhnung verdrahtet wie wir Briten das sind, wofür Mrs. Alexanders Lieder gesorgt haben.

Also welche Kirchenlieder singen wir in der Liturgie? Es gibt Untersuchungen, welche Lieder am häufigsten in Gesangbüchern vorkommen und zu den Lieblingsliedern der Menschen, aber sie beantworten die Frage nicht, ob sie tat-

¹ ‘Hymn’, BBC Radio 4, 22. Dezember 2001.

² Vgl. Rosalind BROWN, *How hymns shape our lives*, Nottingham, 2001.

³ Cecil Francis ALEXANDER, *Hymns for Little Children*, 1848.

sächlich gesungen werden. Im Jahr 2000, als ich Menschen auf die Ordination vorbereitete, fragten mich Studierende nach der Theologie der Anbetungslieder (Worshipsongs). Frisch zurück von ein paar Jahren in den USA, dachte ich mir, es wäre besser, zuerst herauszufinden, was in den Kirchen hier tatsächlich gesungen wird, bevor ich versuche, diese Frage der Studierenden zu beantworten. Also ersuchte ich Kirchen, mit der Hilfe der Studierenden und von Menschen, die einen Fragebogen ausgefüllt haben, mir mitzuteilen, was sie über einen Zeitraum von vier Wochen im Jahreskreis im Sommer 2000 gesungen haben. Ich erhebe keinen statistischen oder akademisch strengen Anspruch für diese Umfrage; es ist lediglich eine Momentaufnahme von 235 Kirchen, mehrheitlich anglikanische, aber auch methodistische und unierte Reformierte, welche sich vor allem im Süden von England befinden. Es ist eine Umfrage, die ich in dieser Form nirgends anderswo gesehen habe. Auf alle aufgeteilt berichteten die 235 Kirchen vom Gebrauch von 6500 geistlichen Liedern in 1347 Gottesdiensten. Ich übernahm die Phrase „etwas Gesungenes“ für jedes Mal, wenn etwas gesungen wurde, zur Vermeidung von Verwechslungen mit dem eigentlichen Kirchenlied, das in verschiedenen Gottesdiensten zu verschiedenen Anlässen gesungen werden könnte.

Die wichtigste Erkenntnis war die Breite dessen, was gesungen wurde. In den 1347 Gottesdiensten, zu denen ich Informationen hatte, wurden 1345 verschiedene Texte gemeldet und der beliebteste Text wurde nur 65 Mal gesungen – das ist nur 1% der 6500 Gesänge. Die Palette der verwendeten Gesangbücher war ähnlich groß (dies war in den Tagen von Overheadprojektoren, nicht von Powerpoint) und all dies legt nahe, dass es keine übereinstimmende Hymnodie in den heutigen Kirchen gibt, und Gemeinden können sich durch die theologische Prägung der gesungenen Liturgie stark von ihren Nachbarn unterscheiden.

Hier sind die zwanzig Texte an der Spitze aus meiner Umfrage mit der Anzahl ihrer Verwendungen. Diese 20 Texte wurden 989 Mal gesungen und halten somit einen Anteil von 15% der Verwendungen. Der beliebteste war *Be still, for the presence of the Lord*, aber *Thy hand, O God, hath guided* war fast bis zum Ende der Analyse der Spitzenreiter, was mich überrascht hat. Ich wusste, dass es beliebt war, habe aber nicht erwartet, dass es so beliebt ist. Nur 5 der besten 20 wurden im 20. Jahrhundert geschrieben.

- | | |
|----|---|
| 65 | <i>Be still, for the presence of the Lord</i> |
| 60 | <i>Praise, my soul, the king of heaven</i> |
| 57 | <i>Be thou my vision</i> |
| 57 | <i>Praise to the Lord, the Almighty, the king of creation</i> |
| 54 | <i>Love divine</i> |
| 54 | <i>Thy hand, O God, hath guided</i> |

- 53 *Dear Lord and Father of mankind*
 53 *Lead us, heavenly Father, lead us*
 53 *O for a thousand tongues*
 52 *Make me a channel of your peace*
 51 *O Jesus, I have promised*
 46 *Lord of all hopefulness*
 44 *Glorious things of thee are spoken*
 43 *From heaven you came, helpless babe*
 43 *To God be the glory*
 42 *Take my life and let it be*
 41 *Father, hear the prayer we offer*
 41 *I, the Lord of sea and sky*
 40 *Crown him with many crowns*
 40 *Now thank we all our God*

Der nächsten 42 Lieder, welche keine großen Überraschungen enthalten, beinhalten 6 Texte des 20. Jahrhunderts:

- 39 *Eternal father, strong to save*
 39 *Tell out, my soul, the greatness of the Lord*
 38 *At the name of Jesus*
 38 *For the beauty of the earth*
 37 *Immortal, invisible*
 36 *Lord Jesus Christ, you have come to us*
 36 *The church's one foundation*
 35 *Give thanks with a grateful heart*
 35 *I heard the voice of Jesus say*
 34 *All my hope on God is founded*
 34 *Guide me, O thou great Jehovah*
 33 *The king of love my shepherd is*
 32 *Lord enthroned in heavenly splendour*
 32 *Lord, for the years your love has kept and guided*
 32 *We plough the fields and scatter*
 31 *Jesus is Lord, creation's voice proclaims it*
 31 *My Jesus, my Saviour*
 30 *All things bright and beautiful*
 30 *Amazing grace*
 30 *King of glory, king of peace*
 30 *New every morning is the love*
 30 *Stand up, stand up for Jesus*

Da die Kirchen über relativ wenige Anbetungslieder (worshipsongs) berichteten und es deren Theologie war, die ich für die Studierenden erforschen wollte, musste ich woanders suchen, und ich erhielt Informationen über die beliebtesten Kirchenlieder und Anbetungslieder, erwähnt in den Jahresberichten von Kirchen und Schulen mit einer christlichen Copyright Licence (CCL), die für einen

ziemlich gleichen Zeitraum wie meine Umfrage verfasst wurden. Diese Informationen enthalten nur Texte, die sich noch im Copyright von CCL-Autoren befinden, aber sie geben eine Momentaufnahme der Verwendung von zeitgenössischen Texten – viele von ihnen Anbetungslieder. Die Kirchen in meiner Umfrage berichteten, dass sie auch einige dieser Songs neben den Kirchenliedern sangen, aber die CCL-Informationen erfassten auch Kirchen, die fast ausschließlich zeitgenössische Songs sangen, sowie Schulen.

Die Ergebnisse hier sind ganz anders, die Tatsache ausgenommen, dass *Be still for the presence of the Lord* ebenso der beliebteste Text war. *From heaven you came* erschien auch in beiden Top 20 Listen, aber weiter hinten gab es keine Überschneidungen mehr, mit der Ausnahme, dass *My Jesus, my Saviour* bei den Top 40 Kirchenliedern war. Die ersten 20, welche der CCL gemeldet wurden, waren:

Be still for the presence of the Lord
My Jesus, my Saviour
Lord, the light of your love is shining
Lord, I lift your name on high
All I once held dear
All heaven declares the glory of the risen Lord
From heaven you came, helpless babe
We want to see Jesus lifted high
There is a redeemer
As the deer pants for the water
Give thanks with a grateful heart
Father God, I wonder how I managed to exist
Come on and celebrate
Purify my heart
Jesus Christ, I think upon your sacrifice
I will offer up my life
Majesty, worship his majesty
You laid aside your majesty
Jesus is the name we honour
To be in your presence

Im folgenden Sommer wiederholte ich meine Umfrage in 51 kirchlichen Schulen in der Diözese von Salisbury, alle bis auf 2 für Kinder im Alter von 4-13. Sie verwendeten eine begrenzte Zahl von Gesangsbüchern und hatten daher eine kleinere Auswahl an Texten. Die ersten 20, mit der Anzahl von Verwendungen, waren:

22 *One more step along the world I go*
 22 *Colours of day*
 20 *He's got the whole world in his hands*
 19 *Give me oil in my lamp*

- 19 *Thank you Lord for this new/fine day*
 17 *You've got to move when the spirit says move*
 16 *Who put the colours in the rainbow*
 14 *How did Moses cross the Red Sea?*
 13 *All things bright and beautiful*
 12 *Think of a world without any flowers*
 12 *Peace perfect peace*
 12 *Lord the light of your love is shining*
 11 *The journey of life*
 10 *Spirit of God as strong as the wind*
 9 *Jubilate everybody*
 9 *Morning has broken*
 9 *I danced in the morning*
 9 *When I needed a neighbour*
 8 *You shall go out with joy*
 8 *Water of life*
 8 *Peace is flowing like a river*

Nur *All things bright and beautiful* erscheint auf einer der beiden vorherigen Listen. Dies kennzeichnet eine Lücke zwischen dem, was Kinder und Erwachsene singen, und wirft wiederum die Frage auf, wie wir Kindern helfen können, sich in den kirchlichen Gottesdienst zu integrieren, denn sie singen bei Schulgottesdiensten ganz andere Dinge, als sie das in der Kirche tun.

Also hatte ich drei separate Datenkorpora von dem, was um den Jahrtausendwechsel gesungen wurde. Wenn wir jetzt die Theologie erforschen, könnten Menschen aus anderen Ländern ihre eigenen Beispiele bringen.

Theologie gesungen

Mit diesem Hintergrund lassen Sie uns auf die Theologie von dem, was wir singen, eingehen. Ich tue dies mit Blick auf die von Thomas Tröger zitierten Worte von Raymond Brown über das geistliche Lied in Kolosser 1. Er unterstreicht die Kraft der Poesie und damit der Hymnodie, Dinge in kreativer Spannung zu halten und uns einzuladen, den theologischen Raum zu bewohnen.

In einer Gemeinschaft Gottesdienst zu feiern, die ein Lied singt, das durch den Zusammenfluss von Glanz und Blut charakterisiert ist, ist wie eine Vision der Wirklichkeit, die sich von der Brutalität der menschlichen Gewalt bis zur Erhabenheit dessen erstreckt, der uns geschaffen hat. Nur durch eine Vision dieser Spannweite können wir unseren menschlichen Zustand erkennen, wie er tatsächlich ist.⁴

Welche expansive Vision eröffnen Kirchenlieder für Gläubige? Im Gottesdienst ist

⁴ Raymond BROWN, *An Introduction to the New Testament*, Doubleday 1997, S. 605 zitiert in: Thomas TROEGER, *Wonder Reborn*, Oxford 2010, S. 39.

das, was wir singen, in einer sich wiederholenden Beziehung mit dem jeweiligen Kontext und Inhalt des restlichen Gottesdienstes. Der Großteil der Gottesdienste in meiner Umfrage waren eucharistische Gottesdienste, aber es gab auch verschiedene und abwechslungsreiche Wortgottesdienste. Die Befragung der Schulen bezog sich gänzlich auf Schulversammlungen, und Informationen über den Kontext, in dem die CCL-Ergebnisse gesammelt wurden, standen nicht zur Verfügung. Wir können wohl davon ausgehen, dass es Bibellesungen, Gebete und vielleicht eine Predigt oder ein Gespräch gab. Das Wichtigste ist, dass der Gesang nicht völlig isoliert stattgefunden hat. So konnte der Inhalt des Kirchenliedes einen Beitrag zu etwas Größerem leisten, das zu Gott gerichtet ist, und dies in der Gesellschaft anderer Christen, die sich mit der Absicht, Gottesdienst zu feiern, versammelt hatten.

Aus dem Vergleich der Ergebnisse aus den drei Umfragen geht hervor, dass die Theologie der Texte in den drei Listen manchmal sehr unterschiedlich ist und damit Fragen über die Theologie, die verschiedene Gemeinden zum Ausdruck bringen und durch Singen aufnehmen, aufwirft. Um diese greifbarer zu machen, steht die folgende Diskussion auf der Basis der 20 beliebtesten Texte in Kirche und CCL-Umfragen und den 12 beliebtesten Texte in Schulen.

Wem singen wir? Wie sprechen wir Gott an?

Wer ist der Gott, von dem wir singen? Hier erinnere ich an Brian Wrens Analyse des methodistischen Gesangbuchs von 1983 (*Hymns and Psalms*).⁵ Er fand heraus, dass von den 290 Namen für Gott, der ersten Person der Dreieinigkeit, Vater und Herr die beliebtesten waren, König folgte mit einigem Abstand. Insgesamt waren 76% der Namen männlich und 81% der männlichen hatten mit einer Machtposition über andere zu tun. Wren hat festgestellt, dass die zweite Person der Dreifaltigkeit mit überwältigender Mehrheit als Herr angesprochen wurde, gefolgt von König und Retter. Auch hier waren 62% Bilder der Macht und einige wenige Bilder des Leidens, der Demut und Dienerschaft Jesu.

Einem ähnlichen Ansatz folgend, zählte ich, wie oft jede Form der Titulierung Gottes vorkommt. Die Ergebnisse zeigen einige Unterschiede zwischen den drei Erhebungen. Wir müssen bedenken, dass, während Kirchenlieder einmal durchgesungen werden, geistliche Songs sich in der Regel wiederholen, und sich die Anzahl jeder Anrufung Gottes damit verdoppelt, wenn nicht verdreifacht. Unter diesem Vorbehalt sind hier die drei beliebtesten Anrufungen Gottes in jeder Umfrage, mit der Anzahl der Verwendung in den anderen zwei.

⁵ Brian WREN, *What language shall I borrow? – God-Talk in Worship: A Male Response to Feminist Theology*, New York 1989.

	KIRCHENLIEDER	CCL	SCHULE
HERR	67	32	57
GEIST	3	6	33
KÖNIG	15	26	9
JESUS	11	21	8
CHRISTUS	2	3	15
GOTT	14	1	4

Am häufigsten singen wir von Gott als „Herr“, aber danach unterscheiden sich die Dinge. Ich war überrascht, dass Kinder die zweite Person der Dreieinigkeit als Christus (und nicht mit Jesus, dem menschlichen Namen Gottes und damit für Kinder potenziell zugänglicher) ansprechen, während die anderen Umfragen eine starke Präferenz zu „Jesus“ zeigen. Obwohl wir einen Gott verehren, der als Dreieinigkeit geoffenbart wird, sind wir beim Singen über oder zum Heiligen Geist bemerkenswert zurückhaltend. Es gab nur drei Erwähnungen des Heiligen Geistes in den Top 20 Kirchenliedern und nur 6 in den CCL-Texten (je dreimal in zwei Liedern), jedoch erwähnten die ersten 12 der Kinderlieder ihn etwas häufiger, vor allem in einem beliebten Text, der die Zahlen verschiebt.

Neben diesen direkten Namen benennen und beschreiben die Texte Gott in vielerlei Hinsicht, wobei Namen oder Beschreibungen zeitgenössischer Songs einen fast ausschließlichen Fokus auf Jesus haben, während die Sprache der Kirchenlieder eine stärkere, aber nicht ausschließliche Betonung auf Gott als erste Person der Dreieinigkeit mit vielen verschiedenen Namen hat. Die Schulbücher kommen einem trinitarischen Verständnis von Gott noch am nächsten, aber auch das ist relativ schwach, wenn man ein Lied aus den Ergebnissen streicht. Es scheint also so, dass das, was wir singen, im Rest der Liturgie mit einer stärkeren Betonung auf den Heiligen Geist ausbalanciert werden muss. Ich werde darauf zurückkommen, wenn wir uns ansehen, wie wir das christliche Leben verstehen und was wir von Gott erbitten.

Zu fragen, wie wir uns an Gott wenden, ist wichtig, aber die angesprochene Person ist nicht unbedingt das Thema des Textes, der folgt. Dies zeigt sich am krassesten im Text von Ian Smale:

Vater Gott, ich frage mich, wie ich es fertig bringe zu existieren
 Ohne die Kenntnis deiner Elternschaft und deiner liebenden Fürsorge.
 Aber nun bin ich dein Sohn, aufgenommen in deine Familie
 Und ich kann niemals allein sein
 Denn, Vater Gott, du bist hier an meiner Seite.
 Ich möchte dein Lob singen
 Für immer und ewig.

Vergleichen Sie das mit einem Lied wie *O Jesus, I have promised*, welches in gewisser Weise ähnlichen Boden bedeckt – Engagement in Reaktion auf das, was Gott für uns getan hat –, es besitzt aber ein viel weniger egozentrisches Gesamtgefühl. In der Regel konzentrieren sich Anbetungslieder auf Jesus oder mich, die Kirchentexte auf Gott/den Herrn und dann auf Jesus, während in den Schulen der Fokus auf uns oder der Kirche liegt – es sind Kindertexte, die den größten Sinn für die Kirche als Gemeinschaft haben. Die Dominanz der „Ich“-Texte im modernen Schrifttum wirft die bekannten Fragen über die zugrunde liegende Theologie der Kirche und des Gottesdienstes auf und auch über die Fähigkeit dieser Texte, inklusiv zu sein, vor allem dort, wo sie sich auf die Gefühle des Sängers und nicht auf die Kirche konzentrieren.⁶ Im Rahmen der Liturgie als Ganzes, in der Gesang ein wichtiger Weg ist, damit jeder teilnehmen kann, ist der Gebrauch der ersten Person Singular statt Plural jedoch nicht fehl am Platz. Ich werde besorgt, wenn sie zu dominieren beginnt, wie ich es auch bin, wenn Lieder die erste Person Singular nie verwenden.

Wir sprechen von uns selbst in Beziehung zu Gott in den drei Gruppen von Texten auf unterschiedliche Weise. Die Kirchenlieder sind sehr vielseitig: positiv gesehen sind wir gesegnet, geheilt, freigekauft, im Blut des Erlösers gewaschen, eine neue Schöpfung; negativ gesehen sind wir Sünder, beunruhigt, schwach, von Feinden umgeben, versucht und schwach. Die Anbetungslieder positionieren uns ganz fest in einer Haltung der Anbetung, aber wir sollen auch feiern, singen und loben. Wir sprechen kaum negative Eigenschaften in uns selbst an, außer dass wir eine Schuld gegenüber Gott haben und ohne ihn nicht existieren können. Damit stellt sich die theologische Frage, ob es überhaupt Sinn macht, unsere Sünden in der Liturgie als Ganzes auszudrücken: Sind wir ehrlich vor Gott? Dynamischer die Kinder: Sie sind Reisende mit Gott, in Gottes Hand, geliebt, sie haben den Frieden, sie dienen und loben Gott.

Worauf basieren unser Gottesdienst und unsere Danksagung?

Wenn wir uns in der Kirche versammeln, versammeln wir uns um zu beten, um unsere Aufmerksamkeit auf Gott zu lenken. Die Psalmensänger, beispielsweise klassisch im Psalm 96, ermahnen uns, dem Herrn ein neues Lied zu singen, aber im Grunde genommen ist es ein altes Lied mit neuen Ausdrucksformen. Also, wie bringen Kirchenlieder und Songs die Heilsgeschichte zum Ausdruck und was bedeutet es für uns, sie im Heute anzuwenden?

Die Kirchenlieder erinnern an Gottes Treue in der Vergangenheit in weitreichender und doch ganz bestimmter Art und Weise. Sie beziehen sich auf die Gnade Gottes unseren Vätern in Not gegenüber und auf Gott:

⁶ Vgl. BROWN 2001, S. 9-10.

Wer von unserer Mutter Arm an
 Hat uns gesegnet auf unserem Weg
 Mit unzähligen Gaben der Liebe
 Und gehört zu uns heute noch?

Ebenfalls fragen sie:

Hast du nicht gesehen
 Dass alles, was notwendig war,
 zugestanden wurde in dem, was er geordnet hat?

Die Lieder singen implizit von der liebevollen Souveränität Gottes, der seine Herde von Zeitalter zu Zeitalter geführt hat und sie üben einige Beispiele sehr detailliert ein. Andere versetzen uns wieder an den See Genezareth, erinnern uns an Jesus, der als Zimmermann gearbeitet hat, gastfreundlich gegenüber Menschen war, Taube hören, Stumme reden und Blinden sehen ließ; sie erinnern uns an die Stabilität des Generationen übergreifenden Felsens, das Feuer und die Wolke, die das Volk in der Wüste führten, Gottes Segen von unserer Mutter Arme an. Mit anderen Worten: sie tauchen uns in die Heilsgeschichte ein und fragen uns, wie das unser Leben prägt. Unsere Antwort ist Gottesdienst, Vertrauen auf Gott, das Leben in Gottes Welt als Pilger, für Gott zu arbeiten, das Evangelium zu verkündigen, von Gott versucht und unterstützt sein, uns selbst wieder aufzurichten, wenn wir versagen und dem Beispiel unserer Vorgänger im Glauben zu folgen.

Im Gegensatz zu dieser Nacherzählung vergangener Geschichte habe ich nur zwei Anbetungslieder gefunden, die nicht fast ausschließlich im Präsens, und nur gelegentlich im Futurum, stehen. Wenn sie verwendet wurde, war die Vergangenheitsform im Umfang in den Anbetungsliedern sehr begrenzt. Den vollsten Bezug auf das Werk Gottes von Ewigkeit an fand ich in Graham Kendrick's *From heaven you came* [Vom Himmel kamst du; dt. Nachdichtung Hartmut Sünderwald, *Vom Himmel her kam ein Kind*] mit seinen Verweisen auf Jesu Geburt, Leben, Leiden und Sterben und, signifikant für seine Theologie, mächtigen poetischen Bildern in Vers 3, der genau das macht, was Raymond Brown in Bezug auf den Zusammenfluss von Glanz und Blut gesagt hat, der uns eine Vision der Wirklichkeit, die sich von der Brutalität der menschlichen Existenz zur Erhabenheit dessen, der uns geschaffen hat, spannt. Er stoppt jedoch kurz, bevor er der Wahrheit unseres Menschseins, wie es wirklich ist, ins Gesicht sieht.

Komm, schau seine Hände und Füße an,
 die Narben, die vom Opfer sprechen
 Hände, die Sterne ins Weltall geworfen haben
 Ausgeliefert den grausamen Nägeln. (Graham Kendrick)

Davon abgesehen, sind die anderen Verweise auf das, was Gott in vergangenen Zeiten getan hat, auf ein- oder zweizeilige Hinweise auf Jesu Tod zu unserem Heil, statt auf die ganze biblische Geschichte beschränkt. Zum Beispiel:

Ich verkünde
 Die Herrlichkeit des auferstandenen Herrn
 Der einst ermordet worden ist. (Noel und Tricia Richards)

Und das geringfügig vollständigere Beispiel:

Du kamst vom Himmel zur Erde
 Um den Weg zu zeigen,
 von der Erde auf das Kreuz,
 um meine Schuld zu zahlen,
 vom Kreuz ins Grab,
 vom Grab in den Himmel,
 Herr, ich hebe deinen Namen in die Höhe. (Rick Founds)

Jüngerschaft in diesen Liedern bedeutet Anbetung, Inthronisierung und Verehrung Gottes, unser Leben hinzugeben, unsere Herzen in Brand zu setzen und gereinigt zu werden, unspezifische feindliche Festungen durch Gebet einzunehmen, die Bereitschaft, Gottes Willen zu tun. Sie wird mehr als eine Haltung des Herzens, als als ein aktives Engagement zum Ausdruck gebracht – es gibt keinen Hinweis auf die Welt da draußen. Auch hier kommt Graham Kendrick der Sache mit seinem letzten Vers am nächsten:

So lasst uns lernen, wie wir dienen sollen
 Und in unserem Leben ihm einen Thron bereiten,
 den Nöten eines jeden von uns den Vorzug geben,
 denn es ist Christus, dem wir dienen.

Insgesamt ist in diesen Liedern die Heilsgeschichte nicht vorhanden, also gibt es kein Gefühl der Verwurzelung in Gottes Treue in der Vergangenheit, um uns in der Gegenwart aufrecht zu halten. Arthur Jones schreibt in seinem Buch *Wade in the Water* über die Spirituals, die aus der Sklaverei kamen, dass die „Geschichten der hebräischen Kinder zu ihren Geschichten wurden“ und dann

zitiert er eine der Ältesten seiner Kirche, „Jetzt kann ich sie ansehen, Mr. Loomis, und sehe einen Mann, der sein Lied vergessen hat. Vergessen, wie es zu singen ist. Ein Kerl, der das vergisst, vergisst, wer er ist. Vergisst, wie er sein Leben bezeichnen soll.“⁷ Er machte auch eine interessante Beobachtung: „Im Gegensatz zu den Spirituals sind Gospels weitgehend weltfremd im Fokus, manchmal auf Wegen, welche die Entwicklung des inneren Glaubens unterstützen, unter Ausschluss der Unterstützung für direkte Aktionen in Konfrontation mit den Strukturen der Unterdrückung in der Welt außerhalb der Kirche.“⁸ Es scheint mir, dass Anbetungslieder diesen Entwicklungsverlauf fortsetzen.

Im Gegensatz dazu hat die Jüngerschaft in Schulen eine historische Komponente, wenn auch nicht so stark wie in den Kirchenliedern, und sie bedeutet das Reisen durch die Welt mit Gott, mit der Hilfe Gottes schwierigen Situationen zu begegnen, die Nachfolge Christi, durch den Heiligen Geist geleitet zu werden, anderen zu dienen und ihnen von der Liebe Gottes zu erzählen, Gottes gute Schöpfung zu genießen und Kanäle von Gottes Frieden zu sein. Kinder sind in der Welt engagiert, genießen das Leben, finden es aber manchmal hart.

Wie können wir die Welt da draußen beschreiben? Was ist die prophetische „Kante“, der Aufruf zum Handeln?

Die Kinder schwelgen in der Schöpfung Gottes, die sie im Detail zu beschreiben wissen, während Erwachsene seltsam zurückhaltend bei diesem Thema sind. Während Kinder fragen, „Wer hat die Farben in den Regenbogen gesetzt?“ und mit Worten, welche an Hiobs rasante Tour hinter die Kulissen der Schöpfung erinnern, lebendige Bilder von den Wundern der Welt Gottes zeichnen, begnügen sich Erwachsene damit, Gott als „König der Schöpfung“ zu beschreiben, oder empfinden die Details der Schöpfung als vergänglich, „zerbrechlich wie eine Sommerblume kommen wir um, weht der Wind, ist sie weg“. Die Kirchenlieder verweisen auch auf die in der Bibel erwähnten Orte und verwurzeln uns damit in der Geschichte von Gottes langer Auseinandersetzung mit der Welt. Die Anbetungslieder beschreiben die physische Welt Gottes überhaupt nicht und lassen damit einen großen Bereich der biblischen Theologie von Gottes Schöpfung im Gottesdienst weg. Die Kirchen sangen von der Gegenwart Gottes im täglichen Leben und von der Hilfe bei unserer Arbeit (zum Beispiel *Lord of all hopefulness* [Herr aller Hoffnung]), von Gottes Gegenwart in Schwierigkeiten und von der Führung durch unruhigen Zeiten – ein beliebtes Thema, wenn wir uns daran erinnern, was Gott in der Vergangenheit für uns getan hat – und von Gottes Hilfe und Befreiung.

⁷ Arthur C. JONES, *Wade in the Water: the wisdom of the spirituals*. Maryknoll NY 1993, S. 37.

⁸ Ebd. S. 92.

Was in allen der beliebtesten Texte fehlt, ist eine prophetische „Kante“, die Ungerechtigkeit aufgreift und eine Vision vom Reich Gottes in Aussicht stellt. Traurigerweise wird das auch zu oft in unseren Liturgien unterbewertet. Gut gewählte Kirchenlieder könnten hier helfen. Vor ein paar Jahren hat eine TV-Sendung über die Protestbewegung auch ein Interview mit drei sozial engagierten Geschwistern enthalten, an denen „liberale Politik, Pazifismus und methodistische Kirchenlieder ein unauslöschliches Zeichen hinterlassen haben“.⁹ Die Geschwister beschrieben, wie die kumulative Wirkung des Singens methodistischer Missionslieder, verstärkt durch das soziale Bewusstsein und Handeln der Eltern, das Gefühl kreierte, eine kleine Gruppe von Pilgern zu sein, die weiter in Richtung einer besseren Welt marschiert. Einer sagte über diese Lieder: „Sie schlagen in dir Wurzeln“.

Eine weitere Aufschlüsselung der Kirchenumfrageergebnisse zeigt, dass die Lieder, die in der methodistischen und in den unierten reformierten Kirchen gesungen wurden, präziser in ihren Referenzen zu Arbeit, politischen und kulturellen Themen und Problemen der Welt waren als die anglikanischen Kirchenlieder. Sozusagen fehlen im Großen und Ganzen heute allen Kirchen gute prophetische Lieder; einige Autoren beginnen diese Lücke zu füllen, aber vielleicht entbehren wir etwas? Denken Sie an die Auswirkungen von weltlichen Liedern wie das zuversichtliche *We shall overcome*, und wir erblicken die potenzielle Macht von Kirchenliedern über das Reich Gottes, das auf Erden kommt. Liturgien sind bezüglich dieses Themas häufig sehr schwach, es sei denn, die Gebete der Menschen sind gut gemacht.

Wenn die Kirchenlieder uns in die Welt versetzen, ist es bemerkenswert, wie viele der Top 20 nahelegen, dass die Welt mit überwältigender Mehrheit ein schwieriger Ort und das Leben ein Kampf ist, der disziplinierte Hingabe zu Gott erfordert, anstatt eine Vision der Verwandlung der Welt zu bereitzuhalten. Denken Sie an Lieder wie *Thy hand, O God, has guided* [Deine Hand, o Gott, hat geleitet], mit Zeilen wie

Durch viele Tage des Dunkels
 Durch zahlreiche Schauplätze des Kampfes
 Haben die wenigen Gläubigen tapfer gekämpft
 Um das Leben der Nation zu schützen.¹⁰

Und dann sein lobenswertes entschlossenes Engagement:

⁹ *The rise and sprawl of the middle classes*, BBC, 2. März 2001.

¹⁰ Bemerkenswerterweise geht es um das Leben der Nation und nicht um das der Kirche!

Und wir, sollen wir glaubenslos sein?
 Sollen die Herzen versagen, die Hände herunterhängen?
 Sollen wir dem Konflikt ausweichen
 Und unsere Krone wegwerfen?
 So nicht ...

Ein weiteres Beispiel ist *Lead us, heavenly Father, lead us o'er the world's tempestuous sea* [Führe uns, himmlischer Vater, führe uns über das stürmische Meer der Welt] und

Vater, höre das Gebet, das wir darbringen,
 nicht für die Bequemlichkeit soll dieses Gebet da sein,
 sondern für die Anstrengung, dass wir immer
 unser Leben mutig leben.

welches den Anschein erweckt, sich Psalm 23 nicht zu Herzen genommen zu haben, denn

Nicht für immer in den grünen Auen
 Zu sein, erbitten wir für unseren Weg.

Alle diese Lieder drücken die lobenswerte Verbissenheit aus, die unter allen Umständen treu sein will, und erkennen unsere Abhängigkeit von Gottes Kraft an. Aber man hat das Gefühl, dass ein christliches Leben im Wesentlichen harte Arbeit ist. Mehrere der Top 20 sind Lieder des Engagements durch dick und dünn. Aber, um wieder auf das Fehlen von Hinweisen auf den Heiligen Geist, der als Tröster und Kraftspender in der Sendung geschickt wird, zurückzukehren, es wird interessanterweise in diesen Liedern gläubiger Ausdauer der Heilige Geist nicht angerufen, um Kraft und Hilfe zu geben. Wage ich, darauf hinzuweisen, dass heute ein latenter Pelagianismus in Großbritannien fortlebt?

Diese Kirchenlieder engagieren sich in den Kämpfen des Lebens, erkennen an, dass nicht alles einfach sein wird, und verpflichten zu Treue. Der Fokus ist nicht gänzlich auf unserem Engagement, diese Lieder erkennen an, dass es Gottes Welt ist, und dass wir von Gott gesegnet sind, so wie wir leben und arbeiten. Jedoch kann eine Gemeinde, die allein durch diese Lieder erzogen wurde, sehr treu, aber zurückhaltend sein, wenn sie aufgefordert wird, freudig zu feiern.

Im Gegensatz dazu bieten die Anbetungslieder keinen Hinweis auf etwas Bestimmtes in der Welt oder unserem Engagement in ihr. Stattdessen drücken sie eine andere Theologie aus, die näher an den johanneischen Schriften ist, demgemäß dienen wir Christus und marschieren durch die Welt, so als ob sie unter Satans Macht wäre, und beanspruchen seine Burgen und halten unser

Banner für Jesus hoch. Nur in *From heaven you came, helpless babe* kommen wir in die Nähe, den Ruf zu erkennen, unser Leben im Dienen anzubieten. Insgesamt ist in diesen Anbetungsliedern unser (Gottes)dienst seltsam körperlos (uninkarniert), ausgedrückt in Anbetung und Gottesdienst statt im gelebten Alltag. Das wirft die Frage auf, ob wir unser tägliches Leben vor der Tür parken, wenn wir in die Kirche gehen, anstatt in Gebet und Anbetung damit zu ringen? Gemeinden, die nur diese Lieder singen, können sehr langsam darin sein, eigenen und die anderer Menschen Schmerz und Leiden und die daraus resultierenden Maßnahmen in den Gottesdienst zu bringen, es sei denn, der Rest der Liturgie befasst sich damit.

Für die Kinder, die auch von der Welt als Ort der Pilgerfahrt mit Gott singen, der ein harter Ort des Hungers und des Bedürfnisses sein kann, ist die Welt in erster Linie dazu da, erkundet und erlernt zu werden; es ist Gottes Welt, hell und schön; sie hat Städte, Straßen und Parks; sie liegt in der Hand Gottes, und sie ist sowohl der Ort, wo Christus lebte und starb und der Ort, wo Gottes Licht scheint. Beten wir zu Gott, dass wir Kindern diese Sicht der Welt, in der man Gott begegnet und sich in ihm freut, nie nehmen.

Im Lichte dessen: Was sagen wir zu oder was erbitten wir von Gott?

Wir bieten überwältigend Lob und Dank. Bittgebete können in bestimmte Themen gruppiert werden, die Kirchenlieder bitten Gott, in vielerlei Hinsicht bei uns zu sein, um uns von der Sünde und von Übel zu befreien, uns zu bewachen und wiederherzustellen, uns zu ernähren und zu führen. Wir bitten, Kraft in diesem Leben zu bekommen und darum, die himmlischen Freuden kosten zu dürfen, treu nachzufolgen und auf die Stimme Gottes zu hören. Im Gegensatz zu den Bitten in den Kirchenliedern über das Leben in dieser Welt konzentrieren sich die Anbetungslieder mehr auf unsere im Gottesdienst ausgedrückte Beziehung zu Gott und das Wissen um Gott in unserer affektiven Erfahrung. Es gibt auch Bitten um die Reinigung von der Sünde und um Heiligkeit des Lebens. Die Kinder haben weniger Anforderungen an Gott in ihrem Gesang. Sie sind zu sehr damit beschäftigt, es zu genießen, mit Gott in der Welt zu sein.

Veränderungen über die Jahre

Kurz dazu, wie sich das alles in den vergangenen Jahren verändert hat? Ist unsere theologische Prägung durch das Singen verschieden von der vergangener Generationen? Es gibt einige Quellen mit Informationen über das, was frühere Generationen gesungen haben, obwohl keine direkt vergleichbar mit meiner Umfrage ist.

Im Jahr 1885 untersuchte ein Geistlicher namens James King¹¹ 52 in den anglikanischen Kirchen verwendete Gesangbücher, die zwischen 1863 und 1885 veröffentlicht wurden. Er identifiziert 325 „Standardlieder von höchstem Wert gemäß der ganzen anglikanischen Kirche“. Sein einziges Kriterium scheint zu sein, in wie vielen Gesangbüchern sie enthalten sind, und hier sind die Top 20 mit der Anzahl der Gesangbücher:

- 51 *All praise to thee, my God, this night*
- 51 *Hark! the herald angels sing*
- 51 *Lo! He comes with clouds descending*
- 51 *Rock of Ages, cleft for me*
- 49 *Abide with me, fast falls the eventide*
- 49 *Awake, my soul, and with the sun*
- 49 *Jerusalem the golden*
- 49 *Jesu, lover of my soul*
- 49 *Sun of my soul, thou Saviour dear*
- 49 *When I survey the wondrous cross*
- 48 *Holy! Holy! Holy! Lord God almighty.*
- 47 *Jesus Christ is risen today*
- 47 *Nearer, my God, to thee*
- 46 *Hark! The glad sound, the Saviour comes*
- 46 *How sweet the name of Jesus sounds*
- 46 *Jerusalem, my happy home*
- 45 *From Greenland's icy mountains*
- 45 *Great God, what do I see and hear*
- 45 *O God, our help in ages past*
- 45 *Saviour, when in dust to thee*

Mehrere von ihnen sind das Produkt des Bedarfs an neuen Texten, um den viktorianischen Gesangbuchboom zu befriedigen, wobei ein auffälliges Merkmal dieser Liste ist, wie viele dieser Kirchenlieder heute noch populär sind. Mit Blick auf die Texte und damit auf die Theologie dieser Lieder gibt es mehr Ähnlichkeiten mit den Erkenntnissen der Kirchenuntersuchung (2000) als mit den CCL-Listen. Gott ist heilig und amtiert im Himmel, aber auch sehr präsent und aktiv in der Welt, in der Vergangenheit und heute und in meinem Leben. Unsere Antwort auf das Heilswerk Gottes in Christus ist persönliches Engagement zusammen mit zuversichtlichen Bitten für Gottes Gegenwart und Kraft in Zeiten der Not und einem Schwerpunkt auf heiliges Leben in der Welt.

Schließlich, zum Vergleich mit den Ergebnissen meiner Schuluntersuchung, kann J. T. Slater in seiner Untersuchung¹² von 20 Gesangbüchern, welche in

¹¹ James KING, *Anglican Hymnology*, 1885.

¹² J. T. SLATER, *What shall they sing?* in: *Bulletin of the University of the Leeds' Institute of Education*, November 1961, S. 1-4, nachgedruckt im *Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Northern Ireland*, 1964.

150 Schulen verwendet wurden, 1961 die beliebtesten Kirchenlieder auf der Grundlage ihres Vorkommens in Gesangsbüchern identifizieren. Hier ist seine Liste der Top-Kirchenlieder; die Prozentangaben beziehen sich auf den Prozentsatz der 20 Gesangsbücher, in welchen jeder Text erscheint:

100%

*All people that on earth do dwell
Let us with a gladsome mind
He who would valiant be
Praise, my soul, the king of heaven
The King of Love my shepherd is
We plough the fields and scatter*

92%

*Come, ye thankful people, come
There is a green hill
Dear Lord and Father of mankind*

89%

O worship the King

80%

*Ye holy angels bright
Lead us, heavenly Father, lead us
As with gladness
Blest are the pure in heart*

79%

Forth in thy name, O Lord, we go

70%

*Fight the good fight
All glory, laud and honour
When I survey the wondrous cross
Breathe on me, breath of God
Now thank we all our God
Praise to the Lord, the Almighty,
All creatures of our God and king
Immortal, invisible, God only wise
Jesus shall reign*

Das dominierende Thema ist Lob und Dank. Es gibt auch Hingabe an Gott durch gute und schwere Zeiten. Keines von ihnen erschien in meiner Schulumfrage, einige aber in der Kirchenumfrage. Während Kinder im Jahr 1961 sehr ähnliche Lieder in der Schule wie in der Kirche sangen, tun sie dies im Jahr 2000 nicht mehr. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass die an der 1961er-Umfrage beteiligten Schulen größtenteils Sekundarschulen waren, während meine

Umfrage 2000 größtenteils an Grundschulen vorgenommen wurde. Es wirft die Frage auf, wie wir Kindern helfen können, das, was sie über Gott durch das Singen in der Kirche und in der Schule aufnehmen, miteinander zu verknüpfen, und ob die Kirche sich dieser Unterschiede bewusst ist. Tatsächlich geben die beiden Ebenen zusammen getan – Schullieder einerseits, Kirchenlieder oder Anbetungsliedern andererseits, – eine gesündere theologische Perspektive als jede für sich allein.

Schlussfolgerungen: Gesungene Theologie heute

All dies wirft die Frage auf, wie die in unsere Kirchenlieder und Anbetungslieder eingebettete Theologie in den jeweiligen Gegebenheiten des Gottesdienstes funktioniert und was sie zum Gottesdienst beiträgt. Wer ist der Gott, von dem und zu dem wir singen? Sind wir uns unserer Rolle in der größeren Geschichte von Gottes Heil bewusst? Erinnern wir uns hauptsächlich daran, warum wir hier sind, ein Grund gut genug, aber nicht der einzige für das Singen im Gottesdienst? Oder lassen wir uns durch das, was wir singen, irgendwo anders hin führen als dorthin, wo wir waren, als wir in das Kirchengebäude gingen – sowohl der himmlischen Liturgie beitreten und das Leben der Welt vor Gottes Füße legen? Erwarten wir, verändert zu werden? Geben Kirchenlieder uns einen Grund, Gott in der Welt zu dienen? Haben sie zum Ausdruck der Theologie in der restlichen Liturgie beigetragen, oder stehen sie in keinem Verhältnis dazu? Es verengt sich auf die Frage, – den Kontext des Gottesdienstes und damit der Begegnung mit Gott vorausgesetzt, – wie drückt das, was wir singen, eine theologische Einsicht aus, wie verwandelt es uns und wie hilft es uns, in der Heiligkeit zu wachsen? Welche Art von Christen bilden wir heute heran, und vertiefen Kirchenlieder ihr theologisches Verständnis und ermöglichen sie eine Antwort auf Gott?

Im viel zitierten Vorwort zum 1780 erschienenen Gesangbuch für die Menschen, die Methodisten genannt werden, hat John Wesley geschrieben:

[Das Gesangbuch] „ist groß genug, um alle wichtigen Wahrheiten unserer heiligsten Religionen zu enthalten, ob spekulative oder praktische; ja, um sie alle zu veranschaulichen, und sie beide durch Schrift und Vernunft zu beweisen [...] dieses Buch ist in der Tat ein kleiner Körper von experimenteller und praktischer Göttlichkeit. [...] Ich würde [es] jedem wahrhaft frommen Leser empfehlen: als Mittel zur Erhöhung oder Beschleunigung des Geistes der Hingabe, der Bestätigung seines Glaubens, seine Hoffnung zu beleben und seine Liebe zu Gott und den Menschen zu entzünden oder zu vergrößern.“¹³

¹³ John WESLEY, Vorwort zu *The Collection of Hymns for the Use of The People Called Methodists*, 1780.

Aber es ist eine Sache, Kirchenlieder in ein Buch oder heute in eine Powerpoint-Datei zu setzen und eine andere, sie zu singen. So hoffe ich, dass dieser Beitrag Ihnen Ideen geliefert hat, darüber nachzudenken, was Sie singen, statt das letzte Wort zu diesem Thema zu sprechen. Ich hoffe auch, dass ich meine Neigungen, vielleicht Vorurteile, nicht zu deutlich gezeigt habe. Es war leider nur Zeit an der Oberfläche zu kratzen, aber ob wir traditionelle Lieder, Anbetungslieder, Kinderlieder, oder eine Mischung davon singen, ich bin überzeugt, dass das, was wir singen, eine theologisch prägende Wirkung auf uns hat, weil wir das, was wir singen, aufnehmen und es ein Teil von uns wird. Ebenso könnten wir sagen, dass wir singen, weil wir zum Ausdruck bringen wollen, was bereits in unserem Leben geschehen ist. So oder so sind Kirchenlieder und Anbetungslieder eine Möglichkeit, dem eine Stimme zu geben, was wir vor Gott sind, als Individuen, aber noch mehr als Kirchen. Und so singen Kirchenlieder Theologie. Ich bin wieder da, wo ich begann: wenn Kirchenlieder Theologie in Ekstase sind, welche Theologie singen wir dann?

Übersetzung: Severin Praßl

Gesungene Theologie: der Beitrag des Kirchenliedes zur Liturgie

Zusammenfassung

Dieser Artikel untersucht die Theologie der Kirchen- und Lobpreislieder, die in Kirchen und Schulen in England um die letzte Jahrtausendwende gesungen wurden. Die (Kirchen)lieder, die in drei verschiedenen Umgebungen am häufigsten gesungen wurden, werden aufgelistet und die Themen ihrer Texte werden betrachtet. Identifizierbare Unterschiede in ihrer Theologie, die wir ausdrücken, wenn wir von Gott, uns selbst und der Welt singen, werden deutlich. Dies legt nahe, dass es unterschiedliche formierende Auswirkungen gibt, wenn Menschen regelmäßig nur in einem gottesdienstlichen Umfeld singen. Es gibt auch potenzielle Aufgaben, um Kindern zu helfen, ihre Erfahrung des Gotteslobs in der Schule mit der des Gotteslobes in der Kirche zusammenzubringen. Schließlich werden kurz einige historische Überblicksinformationen betrachtet, die beleuchten, wie unser theologisches Verständnis und unsere Formung durch den Gottesdienst sich über die Jahre verändert hat, was wiederum Fragen darüber aufwirft, wie das, was wir singen, uns transformiert und uns hilft, in der Erkenntnis und Liebe Gottes zu wachsen.

The Finnish ‘Most beautiful Christmas songs’: Sing-along events ‘in the minor tune land of melancholy’¹

Introduction

I have spent many Christmases overseas and I always sing Sylvia’s Christmas song (Sylvian joululaulu) on Christmas Eve. I always go to Christmas Masses while abroad, and I get the strong desire to sing sad Finnish Christmas songs [...] in the minor tune land of melancholy, there are certainly enough of these types of songs to choose from!!! (Female, age 40)

Why does she always want to sing sad songs during Christmas time? The very first task is to take a look at a map. Finland is a northern country, situated about as far to the north as Alaska. North of the arctic circle, during winter time, there is the ‘polar night’ when the sun does not rise above the horizon at all. In northern Finland, this polar night spans 51 days each winter. In southern Finland, including Helsinki, the shortest day occurs during Christmas time and lasts only about 6 hours. Normally, snow covers the open ground all over Finland, and the temperature is some degrees below zero celsius; however, it may also be as much as minus 30 or 40 degrees. So the Finnish Christmas time is dark, cold, and snowy.²

This is the specific nature-based milieu of Christmas celebrations in Finland. When you take that into account, it helps one to understand the “sad” *Sylvia’s Christmas song*, which tells its story of Christmas set against the tension between the differing scenery in Sicily and in Finland.

¹ This revised version of this text is published titled *The Finnish Most Beautiful Christmas Songs “in the minor tune land of melancholy”* – a case study of one sing-along event in: Tapani Innanen & Veli Matti Salminen (eds.), *Hymn, song, society* (The church research institute publications 63), Helsinki 2016, pp. 255-283.

² Seasons in Finland, from <http://en.ilmatieteenlaitos.fi/seasons-in-finland>, accessed on 25 May 2015.

1. Och nu är det jul i min älskade nord;
 är det jul i vart hjärta också?
 Och ljusen de brinna på rågade bord,
 och barnen i väntan stå.
 Där borta i taket, där hänger han än,
 den bur som har fångat min trognaste vän.
 Och sången har tystnat i fängelseborg;
 o vem har ett hjärta för sångarens sorg.

2. Cypresserna dofta. Det brusande hav
 i silver mot stranden bryts;
 vid foten av Etna, där är en grav,
 vars sorg uti blommor byts.
 Där slumrar en gäst från nordens dal;
 och nu är det jul i hans fädernesal.
 Vem sjunger din visa, som fordom en gång?
 Hör, Sylvia sjunger din hembygds sång!

3. Och stråla, du klaraste stjärna i skyn,
 blicka ned på min älskade nord!
 Och när du går bort under himmelens bryn,
 välsigna min fädernejord!
 I blommande vårar, på gyllene strand,
 var finnes ett land som mitt fädernesland?
 För dig vill jag sjunga om kärlek och vår,
 så länge din Sylvias hjärta slår.

1. So Christmas has come again to my beloved north,
 has it also come to our hearts?
 And Christmas trees shed brightly their gleam
 on little cottages now.
 But up in the perch there is still only
 the cage confining my chirping friend
 and the wail of this prison went silent;
 oh, who could recall the singer's sorrow?

2. Where cypresses smell even now in winter,
 I'm sitting on a branch of the grandest tree
 where water looms, wine is most foamy
 and the weather is always like May.
 And I see Etna from afar looking so beautiful:
 ah, all this charms and dazzles my mind,
 and tunes sound gently in the groves.
 Who could tell of a more plentiful joy!

3. The brightest of stars, shed your shine
 upon my far-away Finland!
 And then when your twinkle fades,
 bless the land of my memories!
 Another like it I won't find anywhere,
 Finland will always be my most loved and dear!
 And in gratitude the song of Sylvia sounds,
 and always sounds the most harmonious song.

Song example 1: Zacharias Topelius (24.12.1853), *Sylvias hälsning från Sicilien – Sylvia's Christmas song*³

The text of *Sylvia's Christmas song* tells of a little bird far away from her native country sitting on her perch, a captive in a bird cage. *Sylvia atricapilla*, or blackcap, is the little bird which flies to Sicily before winter time and so escapes the darkness and frost in Finland. The blackcap bird is of course a metaphor, which is always needed in a good hymn or song. *Sylvias hälsning från Sicilien* was written by Zacharias Topelius, a well-known Finnish author, historian, journalist, and the chancellor of the University of Helsinki. The text was written on Christmas Eve in 1853. The background of this poem can be found in a per-

³ The English text is not written in rhyme or to follow the rhythm of the tune, but it gives a fairly faithful insight into the original lyrics. *Sylvia's Christmas song* is from <http://lyricstranslate.com/en/sylvian-joululaulu-sylvias-christmas-song.html#ixzz3E2PEY7iX>, on 25 May 2015, altered slightly by the editors of this bulletin. All the songs, mentioned in the song examples of this article, were in the studied sing-along events sung in Finnish. In this article the texts are always given in English and in the original language of each song. This is to show the close relation the Finnish-language Christmas song tradition has to the Nordic languages.

sonal experience of the author. One of his children died a couple of years earlier and, later, two more of his children passed away as toddlers. Two of his children were stillborn. At the same time, Topelius, who had a high profile in the national establishment, was worried about the political future of Finland, a Grand Duchy of Russia, while he was writing *Sylvia's Christmas song*. The Crimean War, between Russia on the one side, and the Ottoman Empire, Britain and France on the other, began at October 1853. The poem was set to music about a year later by Karl Collan, a Finnish composer. The minor melody has been described as being beautiful and controlled in form.⁴

Like this song, the majority of the most popular Finnish Christmas songs were written, composed and published during the latter part of the 19th century or the beginning of the 20th century. The publication of those songs was a part of the process of creating a new kind of modern identity within Finnish society. This was the very time of the national project of establishing Finnish identity and belonging to the nation of Finland. Finnish Christmas songs had their important place in the process of building up Finnish nationality. During the military and political turmoil of the World War I, Finland gained independency in 1917.

The study about a *Most Beautiful Christmas Songs* event

Almost every local parish of the Lutheran Church of Finland implements public sing-along events each year between Advent and Epiphany, in cooperation with The Finnish Evangelical Lutheran Mission (FELM). These events are called *Most beautiful Christmas songs* (MBCS). The initiative for this kind of gathering began in 1973, and it quickly became very popular. Actually, nowadays it is the most well-known and far reaching sing-along institution in Finland. Every year, FELM publishes a special song booklet comprising some 25 songs. A local parish can arrange up to dozens of MBCS events each year, not only in the church buildings but also, for example, in garrisons, prisons, workplaces, trains, and restaurants as well. Currently, some 500,000–1,000,000 Finnish participants attend MBCS events each year.⁵

In this article, findings from a case study about one *Most beautiful Christmas songs* event are presented. The studied MBCS event was held on Sunday,

⁴ Reijo PAJAMO, *Joululaulujen kertomaa*. Vantaa 2011, pp. 15, 124–128.

⁵ *Community, Participation, and Faith*, (Publication 62, Church Research Institute), Tampere 2013, p. 74; Annual Report 2014, from http://www.suomenlahetykseura.fi/ls_en/?_EVIA_WYSIWYG_FILE=43632, accessed on 4 December 2015. FELM uses the form *The Greatest Christmas Carols* as the title of the event. My choice to call the event *Most beautiful Christmas songs* is based on two special reasons: 1) It follows exactly the Finnish wording *Kauneimmat joululaulut*, 2) The concept carol is not the best one to represent the mode of typical Finnish songs sang during Christmas time, as pointed out later in this article.

19 December 2010, at a parish church in Tampere. The 2010 MBCS song booklet consisted of 24 songs and 12 of them were sung during the event, which lasted 63 minutes. The event gathered about 480 people. According to observations, some two fifths of the participants were male. Many families with small children attended. The share of young adults was about one third out of the participants, which is remarkably larger compared to their usually low attendance at Sunday services. On the other hand, the share of pensioners was fairly small compared with the other Church services.⁶

A special questionnaire, with both closed and open-ended questions, was given out to participants of the MBCS event in question. Altogether 114 of the participants completed and returned the questionnaire. A total of 86 percent of the respondents participated as a member of a group with two or more people. Most of them had come to the event with their family members. The open-ended answers, some of them nearly narrative stories, offered the possibility to study the meaning of the studied MBCS event to the participants. By far the most important motivation for attending the event seemed to be "The event fits the Christmas atmosphere". For the most part, age does not make any great difference in terms of motivation. Those items can be seen as most distinctively religious, when regarding the content of the statements. Respondents of all ages experience the good feeling of being together.

The participants were asked which songs they felt were the most important songs sang at this MBCS event. They could not select more than three songs. The four most important are seen in Table 1; the songs are presented with their original language.

	Chosen as important	Share of choices %	Share of respondents %	Original language of text	Original music
Sydämeeni joulun teen	60	60	54.1	Finnish 1988	1988
Dejlig er jorden	58	58	52.3	Danish 1850	1842
Sparven om julmorgonen	40	40	36.0	Swedish (Finland) 1853	1913
Sylvias hälsning från Sicilien	38	38	34.2	Swedish (Finland) 1859	1855

Table 1: Songs that the respondents felt were the most important. N (choices) = 326; N (respondents) = 111

⁶ For comparison, see *Community, Participation, and Faith*, (Publication 62, Church Research Institute), Tampere 2013, p. 64.

These four songs were very obvious selections; two of them were chosen by over half of the respondents, and the other two by over one third of the respondents. The same songs have been evaluated by Finns to be among the most popular Christmas songs in some other questionnaires as well.

The emotions, sequential generations, and life cycle

Number one in the list of the most important songs is *Sydämeeni joulun teen*, the only so called “new” song on the list.

1. On jouluyö, sen hiljaisuutta yksin kuuntelen
Ja sanaton on sydämeni kieli.
Vain tähdet öistä avaruutta pukee loistaen
Ja ikuisuutta kaipaa avoin mieli.
kerto (2x):
Näin sydämeeni joulun teen ja mieleen hiljaiseen
Taas Jeesus-lapsi syntyy uudelleen.

2. On jouluyö ja lumihuntuun pukeutunut maa,
Kuin yhtä puhdas itse olla voisin.
Se ajatukset joulun tuntuun virittymään saa
Kuin harras sävel sisälläni soisi.
kerto (2x):
Näin sydämeeni joulun teen ja mieleen hiljaiseen
Taas Jeesus-lapsi syntyy uudelleen.

3. On jouluyö, sen syvä rauha leijuu sisimpään
Kuin oisin osa suurta kaikkeutta.
Vain kynttilät ja kultanauhat loistaa hämärään,
Vaan mieleni on täynnä kirkkautta.
kerto (2x):
Näin sydämeeni joulun teen ja mieleen hiljaiseen
Taas Jeesus-lapsi syntyy uudelleen.

1. On Christmas eve in solitude and silence of the night
my heart is singing words I am not speaking,
and only stars will penetrate the darkness of the night,
and will I find eternity I'm seeking?
Refrain (2x):
Then to this void, will Christmas come, where emptiness has been?
Yes, Christ the child will come, and God be seen.

2. On Christmas eve, with images of winter, cold, and snow,
the earth seems clean in contrast to my being.
The mood of Christmas fills my mind and hope begins to grow,
as though a song within my heart is ringing.

Refrain (2x):

Then to this void, will Christmas come, where emptiness has been?
Yes, Christ the child will come, and God be seen.

3. On Christmas eve I sense at last a deeper peace is found,
at one with all beyond my sight or seeing.
For here and now with tinsel, lights and candles all around,
a greater brightness shines, my fear is fleeing.

Refrain (2x):

For to this void, our Christ has come, where emptiness has been.
Yes, Christ the child is born, and God is seen.

Song example 2: Vexi Salmi (1988), *Sydämeeni joulun teen*

The song was written by Vexi Salmi and set to music by Kalervo Halonen in 1988. Both Salmi and Halonen are very productive Finnish artists, especially in the field of pop and easy listening music. Reijo Pajamo thinks the precious and plaintive minor key melody might be one reason for the popularity of the song.⁷

Obviously, singing this song and other Christmas songs together with other participants at a sing-along event in a full church setting plays a major role in creating a memory that's linked to the welcoming Christmas atmosphere. It is not only a feeling based on the present, upcoming Christmas time, but on memories created throughout one's life. A quotation from the open-ended answers in the questionnaire tells something very important about the experiences of all the respondents.

The feeling and the atmosphere of this event are always good. Entering the church sets my mind at rest, I leave behind other issues; stress, issues, work. [...]
It was important for me that my teenaged daughters also participated, as they did last year. I want to give this tradition and feeling to them too. [...]
I have partaken in this event with my parents, even after moving away from my childhood home. In the context of the event in this church, in particular, I am used to visiting and stopping by the grave of my father. (Female, age 39)

The mentioned experiences and interpretations are important for her, but according to my content analysis, these are also common features of all the open-ended data. In the quotation, there are some key features concerning the experiences and the significance, and they are summarized in table 2:

⁷ Reijo PAJAMO, *Joululaulujen kertomaa*. Vantaa 2011, p. 84.

Reference in the quotation	Category
The feeling and the atmosphere [...] are [...] good. Entering the church sets my mind at rest [...]. I want to give this [...] feeling - -	feelings, emotions
It was important for me - - my teenage daughters [...] I want to give this tradition [...] to them [...] I have partaken [...] with my parents [...] [...] the grave of my father.	sequential generations
[...] of this event are always [...] [...] participated, as they did last year I have partaken [...] [...] after moving away from my childhood home [...] [...] in this church [...] I am used to visiting and stopping [...]	live cycle

Table 2: The original phrases in the open-ended data and the themed categories

Negotiating with sorrow and death in the MBCS event

The instructions in the questionnaire did not mention death or sorrow or anything similar; neither did the 12 songs sung at the event. In the analysis, however, death, and other related words or ideas, such as deceased persons, funerals, graves and cemeteries, were grouped under the theme of ‘death’. The theme was mentioned in about one third of the questionnaires that had open-ended answers.

One of the touching stories is the interpretation provided by a 75-year-old man of the song *Silent night, holy night*, sung at the studied event:

Already in the 50s, I read the story of how the soldiers on the front in World War I, on both sides of the line, ceased firing on one another and sang this in their own languages. I am a war orphan, and this stuck me emotionally. I thought, if only people could be without war and without hatred towards one another. [...]

It was unforgettable to be already attending the event for the tenth time with the children of my daughter. They sat peacefully and sang along. My wife and I thought that this was the best ‘guidance’ that grandparents could give. Surely they would get something out of it. The event stirred up a special kind of emotion in me, because on the previous Thursday, I had heard from the doctor the results of recent medical tests (a serious illness was diagnosed).

We are very family-oriented, so passing things (traditions) on to our grandchildren is very typical for us. (Male, age 75)

The quotation provides hints as to how to interpret the findings concerning the theme of death in the data. For example, the 75-year-old man is coming to terms with his experiences of World War II. When he was young, one particular Christmas song gave him the tools to manage his loss. Now, the same song is

framing his life, from his early days as a war orphan up until recent days being diagnosed with a serious illness. The very special MBCS event, which he has been attending with his wife and grandchildren (aged 7-15 years), allowed him to reflect on his own life and to find important personal meanings as his life was nearing its end.

Most Finnish people visit cemeteries and the graves of deceased family members as part of their family-oriented Christmas celebrations. Although there were only two apparent references in the data that connected the Christmas songs to war, the connection to mourning, during and after World War II, is obvious. It can be seen both in the historical continuity of burning candles on well-maintained graves in the churchyard, and as the very concrete scenery that a church(yard) visitor will see during Christmas time. The custom of lighting the candles probably has its background in the Orthodox way of lighting candles for remembrance of late loved ones.

There were two songs that implied death indirectly in their lyrics. *Dejlig er jorden* mentions how “Children shall follow where fathers passed”. The other song is *Sparven om julmorgonen* or, in Finnish, *Varpunen jouluamuna*, and in English Sparrow on Christmas morning. These two songs were not only chosen as important songs, but were often mentioned in the open-ended answers as well.

The next examples demonstrate the way in which the respondents associate the song *Sparven om julmorgonen* to the theme of death.

I am the firstborn in my family [...] Five of my little brothers/sisters died as babies (4 weeks – 3 years), and that’s why I am always reminded of them when I hear this song.
(Male, age 75)

A great number of respondents mentioned this very song in their open-ended answers. Almost every statement ends with a word that expresses a personal relationship: my twin brother, my brother, my sister, my daughter, my father, my wife’s brother, our child, our son. The mood of these answers was in a way, introverted and withdrawn, and often expressed using very short sentences. “We have lost a son.” (Female, age 67).

1. Nu så föll den vita snö, föll på björk och lindar.
Frusen är den klara sjö, väntar vårens vindar.
Liten sparv, fattig sparv, ätit upp sitt sommararv.
Frusen är den klara sjö, väntar vårens vindar.

2. Vid den gröna stugans dörr stod en liten flicka:
– Sparvelilla, kom som förr, kom ett korn att picka!

Nu är jul i vart skjul, sparvelilla, grå och ful.
Sparvelilla, kom som förr, kom ett korn att picka!

3. Sparven flög till flickans fot, flög på glada vingar:
– Gärna tar jag kornet mot, kornet som du bringar.
Gud skall än löna den, som är här de armas vän.
Gärna tar jag kornet mot, kornet som du bringar.

4. – Jag är icke den du tror, ty ditt öga tåras.
Jag är ju din lilla bror, som dog bort i våras.
När du bjöd glad ditt bröd åt den fattige i nöd,
bjöd du åt din lilla bror, som dog bort i våras.

1. In the valley fell the snow, over trees and flowers.
Frozen waters' vernal flow, summer gone for sowers.
Poor little sparrow mine Ate up summer-grain so fine
Frozen waters' vernal flow, summer gone for sowers.

2. At the door, beneath a tree, stood a girl so darling:
Sparrow little, come to me, take a morsel, starveling!
Christmas for us begun, sparrow little woebegone
Sparrow little, come to me, take a morsel, starveling!

3. To the girl then sparrow flew, joyful wings do flutter:
Gladly take I grain from you, morsel from your platter.
God shall then once reward the one who gives me a guard
Gladly take I grain from you, morsel from your platter.

4. A stranger am I not to you, though from far away.
I'm your little brother who passed away a spring day.
The grain you brought to the poor who had come at your door
you gave it to your brother who passed away a spring day.

Song example 3: Zacharias Topelius (1859), *Sparven om julmorgonen – Sparrow on Christmas morning*⁸

The lyrics of the song *Sparrow on Christmas morning* paint an image of a very typical, traditional, Finnish countryside in wintertime: a lowly house beside a lake, perhaps a small field on the side of a valley, surrounded by forest; a lot of snow, cold weather, and only some few hours of daylight. The lyrics are again written by Zacharias Topelius, and once more he introduces us to a little bird.

⁸ Leena HALTTULA, *The most beautiful Christmas songs*. From <http://www.puzzling-queen.com/2007/12/most-beautiful-christmas-songs.html>, accessed 27 May 2015.

As it is Christmas time, the poor girl gives her present to a sparrow, one of the few small birds we can see flying around, even during the cold Finnish winter. Surprisingly, however, it turns out that the sparrow is her late little brother, who has, after his death, become an angel in heaven, but now comes in the form of a sparrow to visit his sister. The minor key music was composed by Otto Kotilainen and published in 1913. Reijo Pajamo describes the melody as being emotionally delicate, wistful, and even melancholic.⁹

Theoretical discussion

Finally, I will give my proposal to be the theoretical frame of results. The findings of the study can be analyzed in terms of two more general theoretical contexts. First, there is good reason to refer to Erik Erikson's life cycle theory and its eight psychosocial stages.

Age	Psychosocial crisis	Basic virtue
infancy	trust ↔ mistrust	hope
early childhood	autonomy ↔ shame & doubt	will
play age	initiative ↔ guilt	purpose
school age	industry ↔ inferiority	COMPETENCY
adolescence	identity ↔ role confusion	fidelity
young adult	intimacy ↔ isolation	love
adulthood	generativity ↔ stagnation	care
maturity	integrity ↔ despair	wisdom

Table 3: Stages of psychosocial development according to Erik Erikson¹⁰

According to Erikson, each one of the stages has a special developmental task that challenges the person living through that stage. It could be asked whether the *Most beautiful Christmas songs* event may, in a special way, provide an opportunity for individuals to deal with a current psychosocial crisis.

The other theory introduces the concept of *generation*, which can be analyzed more closely. Generation can be understood as a part of the life cycle, the measure of accumulated life experience. When thinking in this way, close family members represent different generations. In a family, there can easily be three or four sequential generations living at the same time. Generations

⁹ Reijo PAJAMO, *Joululaulujen kertomaa*. Vantaa 2011, pp. 111-113.

¹⁰ Erik H. ERIKSON, *Identity and the Life Cycle*, [1. edition 1959], New York & London 1980, pp. 127-131.

can, however, be understood in another way, as an experiential generation. This concept illustrates the importance of the conditions during an individual's formative years.¹¹ The latter interpretation of generation comes very close to the concept of cohort. People born at the same time, especially in a small country like Finland, have experienced approximately the same important context in their lives at the same age.

In the latter meaning we can speak, like Karl Mannheim has done, about the key experiences of a generation. I have had the possibility of presenting some findings concerning World War II. Two other important periods are mentioned in my open ended data: first, the significant migration during the 1960s and 1970s which changed Finland from an agrarian country to an urban society; secondly, the deep economic depression at the beginning of the 1990s.

These two theories, and the findings of the studied MBCS event, can be united. The next three figures illustrate a cumulative proposal to combine these theories to the findings from the open-ended data.

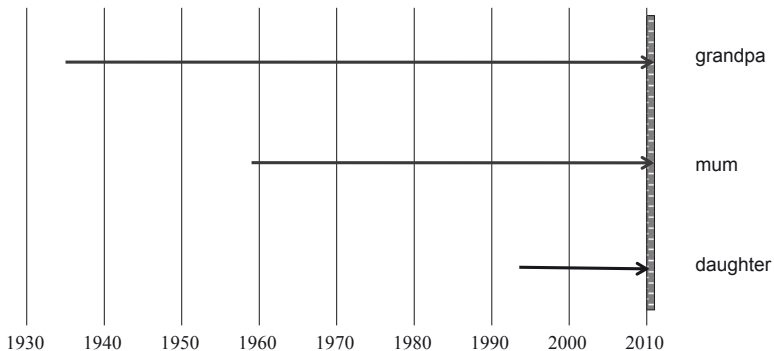


Figure 1: Findings of the sequential generations in the study of Most beautiful Christmas songs event

Several of the family groups participating in the studied MBCS event were members of three sequential generations. The previous figure shows a fictive example where the grandfather was born in the beginning of the 1930s, his daughter in the beginning of the 1960s, and her daughter in the mid-1990s.

¹¹ See for instance: Ian DOWN and Carole J. WILSON, *A rising generation of Europeans? Life-cycle and cohort effects on support for 'Europe'*, in: *European Journal of Political Research* 52 (2013), pp. 431-456.

When we use the psychosocial theory of Erikson, we can add each of the stages to the diagram. The next Figure 2 shows only four of the possible eight stages:

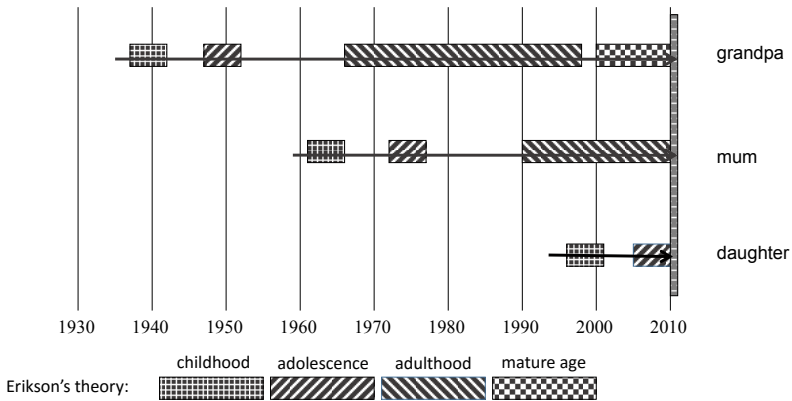


Figure 2: Findings of sequential generations in the study of Most beautiful Christmas songs event in the context of Erikson's theory on psychosocial developmental stages

Each of the sequential generations in the family has experienced the important psychosocial stages at about the same age. For instance, the grandfather had his adolescence in the 1940s and his daughter experienced adolescence during the 1970s, when her father was living through his stage of adulthood. Her daughter, in turn, was experiencing adolescence at just about the time of the studied MBCS event, when her mother was in her adulthood stage and the grandfather had reached the age of maturity. In 2010, the grandfather was, according to Erikson, dealing with challenges related to integrity and despair, the mother had to face the tension between generativity and stagnation, and the young lady was dealing with the question of identity and role confusion. When these three members of the same family met with one another – or participated in the studied event – their experiences were interpreted in the context of their current psychosocial stage. The three different sequential generations carried the important shared experiences of their cohorts. They had experienced their important stages of childhood and adolescence, in particular, within social and cultural contexts that were very different from one another. Now, we add important periods of change within Finnish society to the mix to get the next figure.

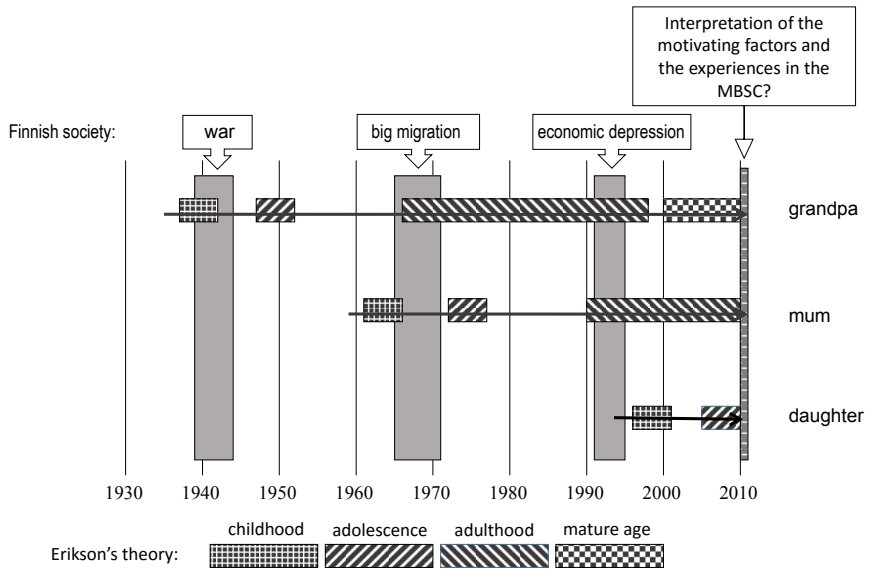


Figure 3: Findings of the sequential generations in the study of “Most beautiful Christmas songs” event within the context of Erikson’s theory on psychosocial developmental stages, and with the distinction of two different kinds of generations.

All of the important periods of change in Finnish society presented in Figure 3, i.e. war, the mass migration from the northern and eastern rural countryside to southern urban cities, and the deep economic depression, were mentioned in the open-ended questions. Grandpa and his cohort experienced wartime with its very typical challenges. His daughter’s environment was one in transition from an agricultural society to an industrial Finland; perhaps she migrated with her father and other family members from a remote rural village to the City of Tampere. Her daughter grew up within the European Union, when mobile technologies and social media were just so cool.

Each of these three persons carried with all of their cumulated life experience of sequential generations. At the same time, their experiences of each stage were similar to their own cohorts, but very different from the experiences of their family members during the same stages. This was the psychosocial landscape for these three participants at the MBSC event in 2010.

Once again, we return to Zacharias Topelius and the year 1853. We would only need, perhaps, to go back three or four sequential generations more to the Figure 1 to reach back to the time of Topelius and the Crimean War. How could

this kind of linking between the important developmental stages and different sequential generations in a family and the important experiences of the different cohort generations explain the ability of Topelius' songs to survive? Would the proposed theoretical model given in Figure 3 be a possible tool for the interpretation of other song experiences, and in other national contexts as well?

Conclusion

The short conclusion refers to the song *Beauty around us, or Maa on niin kaunis* in Finnish. Perhaps the most powerful text conveying the strong emotional connection between the sad loss of a very close relative and the shared safe community and continuity is given by the following memory:

The atmosphere in the church is very peaceful, communal, even though most of the people are unfamiliar to me. [...] When I sing the last song, *Maa on niin kaunis*, the words and my voice come easily and I feel that I understand what I'm singing, and I know why the song is both a Christmas carol and a hymn, and why it is the most beautiful Christmas carol I know. It brings me comfort and continuity. Yesterday, I was at a funeral and *Maa on niin kaunis* reminded me of my father's funeral last January, when my sister sang it as she placed flowers on my father's coffin. Because this Christmas is the first one without my father, I am sensitive to this carol and I will be tuned to memories of my father and missing him. I am open when I sing, but in a safe community and surroundings. (Female, age 38)

The Finnish 'Most beautiful Christmas songs': Sing-along events 'in the minor tune land of melancholy'

Abstract

This article is based on a case study about a Finnish Most Beautiful Christmas Songs (MBCS) sing-along event. MBCS events are implemented in churches each year between Advent and Epiphany, and they very popular, gathering people who are not active church goers. Communal singing is the main content of the events. Most of the Christmas songs used are traditional, familiar to Finnish people from the latter part of the 19th century or the beginning of the 20th century. Most usually people attend the events in a group with their family members. The most important motivation for attending the event seemed to be "the event fits the Christmas atmosphere". Singing Christmas songs together at a sing-along event in a full church setting plays a major role in creating a memory that is linked to the welcoming Christmas atmosphere. It is not only a feeling based on the present, upcoming Christmas time, but on memories created throughout one's life. Emotions connected with important experiences during the participant's own life cycle and sequential generations in his or her own family were closely related to singing the songs in the event. The experienced sing-along situation offered a possibility to encounter the memories about losses and sorrows along the life cycle like the death of close loved ones. Finally, the article proposes a framework where the findings of the study are discussed in the context of two separate theories. Both Erik Erikson's theory about life cycle and its eight psychosocial stages and the double meaning of the concept 'generation' is used to discuss the results theoretically.

Congregational singing and everyday life: Results of a survey ‘soundtracks of our lives’

Survey overview

- I don't know what I would do – or who I would be – without music to aid my worship of the Divine and to accompany me on my journey through life.
- Hymns¹ are almost always floating in my mind.
- For me, the presence of music is proof enough that God/higher power exists.
- Worship music and daily life: when I am happy, I sing literally at least once an hour, not on purpose, it just comes out. I will find myself singing a hymn, usually one that has been subconsciously hinted at by something.
- How many sermons can you recite in full [after the service]? How many hymns after a service can you sing in full? The answer for me and I reckon a lot of others is none and many.
- How can I keep from singing? Singing congregational hymns is the best thing ever!

In July 2013, I opened a survey entitled “Soundtracks of our lives”² in Survey Monkey about music in general, congregational singing in particular, and the impact of participatory worship music on daily life and its crises and joys. The survey was open to persons at my Midwestern United States, United Methodist, and ecumenical seminary; to The Hymn Society of the United States and Canada; and to the Hymn Society of Great Britain and Ireland. All three of the organizations gave their permission for announcements to be made and respondents solicited. A total of 91 persons looked at the survey and approved the permissions page, while between 79 and 85 persons answered most questions. All but one of the responses were completed between July and December, 2013.

¹ The words *hymn* and *worship song* were used interchangeably throughout the survey.

² Compare Clive MARSH, *Theology as Soundtrack: Popular Culture and Narratives of the Self*, in: Expository Times 118:11 (2007), pp. 536-541.

There were seven pages of questions after the permissions page. Survey-takers were limited to ages 18 and older. It was the first general survey written and conducted by this presenter. Data was not collected about nationality, gender, age, or denomination, though any of those would have provided useful information. From the comments an age range of perhaps at least 21-61 years old may be discerned, as some of the respondents were immediately out of college while others had played for church for over 45 years. All the survey respondents grew up listening to music, although nine persons (out of 91) were not, as children, raised in a singing environment. The vast majority grew up and continue to sing, play an instrument, and move to music alone or with others. The survey was written so that it might include Jewish or Muslim persons or non-believers, but on the whole the respondents used “church” language. From what was self-disclosed, at least twenty respondents worked professionally in music. Self-disclosed denominations among all respondents included:

Baptist
Church of England
Episcopal
Irish Presbyterian
Latter Day Saints
Lutheran
Mennonite
Pentecostal
Presbyterian
Roman Catholic
United Church of Christ
United Methodist

The potential to nurture and sustain Christians

Nurture

Congregational singing teaches us to sing and shapes our religious faith. Here are some of the comments from respondents about the nurturing of their faith from childhood on:

- I have always sung with the congregation, because that’s what we did when I was a kid, standing on the pew between my grandparents who would never consider themselves singers, but who sang anyways. I never thought about not singing.
- As child I learned to read music by watching notes in hymnal and listening to those around me singing the parts; it was a life-changing experience.
- Singing in class and church as child made me happy and taught me the importance of music.

- I'd like to think that singing makes me a better person, but it's not the new stuff that does that, but the pieces I learned as a child, and the Masses/liturgical selections that I sing with choirs.
- Music is a vehicle for scripture that will build up a congregation through planting seeds of faith.
- Congregational singing helps to intensify texts of religious instruction.
- Most of the theology I know or can express comes from the 1954 Presbyterian Hymnal; it has been a major influence on my life and the way I live.
- As words to hymns and classical anthem settings are committed to memory with repeated singing or hearing, I think the content and message of texts influences my thinking and thus my behavior; much of this is related to Christian faith formation: scripture memorized through singing, doctrine expressed in hymns; I hope it helps me live out faith more consciously.

96% of the congregations where respondents grew up had ways to involve children in singing, from the congregation and choirs to Sunday school and Vacation Bible School (the others presumably had children in Sunday school without singing and not in worship). The 120-plus songs remembered and named from childhood included those written for children or Sunday school, classical hymnody, spirituals, and seasonal songs. The most frequently named will be no surprise to English-speaking hymn-singers:

Jesus loves me, this I know = 17
Jesus loves the little children = 6
Onward, Christian soldiers = 5

A mighty fortress is our God = 9
Amazing grace = 8
Fairest Lord Jesus = 7

The three in the left column were written specifically for children and three in the right column fit in the category of classic or well-loved hymns. Almost one-third of the worship songs that respondents turned to in crisis appeared on the remembered childhood list as did almost one-third of the worship songs respondents drew on in times of joy.

Not everyone is nurtured in the faith as a child; some come to faith as an adult and others struggle to believe. Several responses to the question "Do you currently consider yourself a believer in God?" were particularly poignant:

- [from the only "no" respondent]: I can't believe. But I think of the hearts and souls of the dear people who wrote this most beautiful music in all the world, and know we wouldn't have it if not for their faith and love for God.
- I've been a church organist for 45 years, but had no faith or little faith until recently. The belief in a higher power was nascent and now grows in an

environment of great love and support in my current church. I believe the safety of the environment along with a very strong liturgy and deep respect for music of all kinds has allowed me to relax into the arms of God.

Sustain

93% of respondents to the survey grew up attending some religious worship (and still attend) where the congregation sang often. 10 persons commented on the power of music to assist in recognizing and feeling God's presence, with comments like these:

- I feel closest to the Divine Presence when I am making music.
- [Music] helps me to hear, between the notes, the comfort or prodding of the Holy Spirit.
- I find that music helps me to better know and represent my own feelings. Thus, most music doesn't help me recognize God's presence (which silence may be more helpful for) but helps me make myself present to God.

Eight persons spoke of how music might help them communicate with God, including these responses:

- There's something special about using music to communicate with the Divine. It's the ability, in the moment, to make something brand-new, entirely one's own, even independent of words, to communicate one's self to a higher power, to express the mystery.
- Music is one of the ways God communicates with me, especially when I need reassurance.
- Sometimes the words of poets like Watts and Wesley – and Adam Tice, and Rusty Edwards, and Mel Bringle, and Shirley Erena Murray, help me to say things to or about God and God's power and what God does for and through me that I cannot say in my own words.

When asked earlier in the survey about a time when singing with others (Question 6, in the section before *church* was referred to) and the feelings that evoked, 24 of the 50 responses spoke specifically of congregational singing.³ Of these, fifteen mentioned regular worship services, four referred to funerals, and five spoke of conferences or other larger gatherings. Persons described these experiences as connecting (12), transcendent (7), and healing (4).

³ The rest referred to choral singing or were ambiguous.

Other comments related to congregational singing and its work in sustaining faith were:

- Music as a part of worship sustains me in discipleship.
- The words of hymns help intellectually reassure me and the tunes remind me of the history of our faith.
- Singing music with strong texts strengthens, challenges, extends, and imprints ideas about God.
- Hymn texts remind me of whose I am.
- Music helps focus on what is most important to me: my relationship with God.
- It reminds me of God's attributes and of grace shown to me through Jesus Christ.
- Many well-chosen lyrics have and continue to disciple my spirit in Christ-likeness.
- In times of temptation or trouble, singing helps focus me on God and spiritual realities instead of the present physical circumstances. I also find many newer hymns challenge me to reach for a greater involvement in God's program.
- I believe strongly that music in my faith does three important things, in this order: 1) It proclaims the wondrous works that God has done, especially through Jesus Christ; 2) It teaches me and my fellow believers salvation's story and the doctrines of my faith; 3) It provides an opportunity to praise and thank God for the wondrous things he has done ...

My response to the gracious things God has done to and for me can and should be showing gracious love to my neighbor. Perhaps the music reminds me of what God has done and that I have countless neighbors in need.

Paul's exhortation to the church at Ephesus suggests that singing together in praise and thanksgiving is related to being "subject to one another out of reverence for Christ" (Ephesians 5.18b-21).⁴ One of the by-products of singing together within congregations is the practice of finding our own voice and our own songs and learning how they fit with other voices and other musics. Comments related to the faith imperative to love our neighbor were:

- Music can teach you about different cultures, help you to develop empathy and a broader vision of humanity, transcending racial and ethnic prejudices.

⁴ Cf. Steven R. GUTHRIE, *United we sing: Music and community* in: *Christian Century*, January 11, 2011, pp. 27-29.

- By singing together we learn to put the needs of the group above the needs of self.
- Hymns remind me of the needs of my neighbor and ways that I can be serving.
- Hymns have certainly shaped my religious beliefs, and hopefully those beliefs get translated into making the world a better place for others.
- As a gift from God, music provides us with a medium to be in communion with the Divine as well as in relation with each other – seeing Christ in each other, and being the hands and feet of God with each other.

A life-long soundtrack with harmonies and dissonances

One of the reasons I was interested in the overlap of worship music with daily life was my own experience of youth who grew through congregational singing and children's choirs and then walked away from church in their college years and even now stay away in their 30s. Yet they are the first to notice a hymn in the soundtrack of a movie or a snippet in the background of a contemporary video. I hold out hope that those experiences will yet nurture and sustain them and bring them at some point in their lives back to the God who was introduced to them.

Soundtracks accompany films and television shows to heighten emotions, to anticipate events, to identify characters and new relationships, and to hold together disparate things. One example of the range of emotions engendered by singing with others appeared in this comment: "In the hundreds of times of singing with others, it has made me feel inadequate, adequate, angry, pleased, blessed, bored, amused, amazed, tormented, touched, inspired, arrogant, humbled, connected, connecting, belonging, out of place, giving, and simply serving."

One of the surprises of the survey was the vast number of songs, composers and groups, and genres of music generated by the responses. The respondents to this survey had a wide variety of tastes-favorite music to make and listen to spanned seventy genres, with the most popular being:

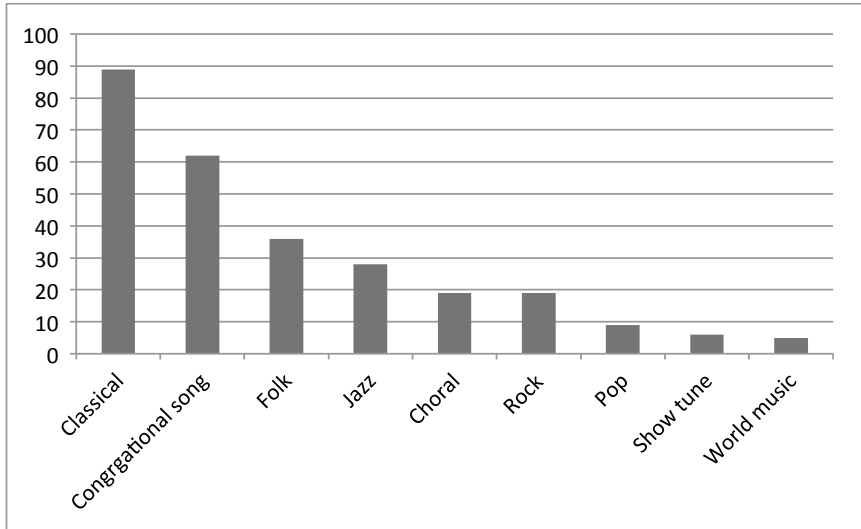


Table 1: Favorite Genres of Music to Make and Listen to

Asked to “Name some criteria for music that appeals to you,” 182 distinct responses were given with 31 of those repeated in multiples of two to seven. Overall, quality was by far the most important criterion. Textual concerns outweighed melodic concerns, although melodic plus harmonic concerns combined were slightly more than textual.⁵ Respondents wanted harmonies that were interesting (3), complex (2), rich, and singable; consonant harmonies with some dissonance that resolves. One person said, [in crisis] “I love medieval madrigals, French Classic, and Baroque forms. The sturdy foundation and harmony give me personal structure and a sense of time marching on no matter the crisis.” [in joy] “When my long-time (40+ years) friend and I travel together we sing harmony in the car, at the piano at home, and at church. When I’m buzzed with happiness, I love singing anything I learned as a kid.”

The ubiquity of music in 2013 (when the survey was completed) can be seen in the one significant differential between “music growing up” and “music now” in the question “Do you include music during driving or exercising or other activities?” with a jump of 17% between childhood and now. The availability of music through various types of technology made an appearance as well: Rhapsody, Pandora’s hymn channels, BBC TV Songs of Praise, and BBC Radio 4’s Daily Service were all mentioned.

⁵ 86 overall, 28 textual, 22 melodic (though 14 harmonic would move it above textual).

When asked whether they currently sang with the congregation or not, almost everyone answered yes (although some accompanists found it challenging to play and sing simultaneously). One positive response was “Singing turns a disparate group of separate individuals into one body, breathing together, making music, and singing our faith. It makes me feel GREAT.” In addition to the singing and playing challenge, one person replied with a interestingly positive negative: “Usually when I do not sing with the congregation, it is because I love to listen to congregational singing; it is hearing the ultimate praise to God from humans; it is when wildflowers bloom, and snow sparkles, and God smiles.”

“Does music-making in worship have anything to do with your daily life?” While 70 of 77 responded with a variation of “yes”, seven replied no (3) or *not usually* (4). To the next, more specific, question, “Do you find worship songs coming into your mind during the week?” 77 of 80 persons responded with some variation of *yes*, with one *rarely* and two *no*. I am not sure how to explain that while seven persons answered *no/rarely* to “Does music-making in worship have anything to do with your daily life?” only three answered that way to “Do you find worship songs coming into your mind during the week?” except for different understandings of “anything to do” and “coming into your mind” or consideration of music-making in worship as somehow separate from daily life.

Among the additional comments, the positive responses included these about daily life:

- Music requires that I take care of my physical self [every day]. (4)
- Music gives me energy.
- I sing hymns when I walk, mow grass, clean house; on the treadmill; during chores.
- I usually try to sing every day as part of my devotional time – typically two hymns per day, with more (four or five) at the weekend.

Additional information on *when* included the comments “worship songs come to me in the night” and “sometimes I awaken with a hymn in mind.” Songs discovered in planning worship or practiced on instruments or by singers were frequent mentions. This relates to the phenomenon of “earworms” – songs that get stuck in one’s head through frequency and appeal. Other persons mentioned the prompts of songs that are part of oneself but are drawn out by an occasion or connection with something in daily life:

- Especially old beloved songs [come to mind], but also those that fit an occasion.
- If the words are right, they help me communicate with God.

- Sometimes [worship songs come to my mind] in an annoying way! [Perhaps “Spirit nudges” or earworms?]
- Worship songs come into my mind all the time during the week; I feel sorry for people who are filled up with the junk that they hear on TV, the radio, and elsewhere that is not godly.

Some respondents spoke of improvement through music in their daily emotional or mental lives:

- Music calms me. (11)
- Is an outlet for my thoughts and emotions. (5)
- Keeps me from taking my anger out on other people around me. (3)⁶
- Can help me be more outgoing.
- Sometimes music and lyrics give me courage and inspiration to be engaged and to enjoy life.
- Helps me maintain a better, more positive attitude.
- Helps me comprehend things more deeply.
- Gives me strength in tough times.
- Music has kept me sane.
- Music helps change my mood at any given time, relaxes me when I am sad or angry, motivates me to exercise or participate in life, moves me spiritually.

Some respondents spoke of later-in-life and end-of-life concerns:

- Sometimes I find it hard to sing with the congregation – if the content too poor, often in terms of language, or if the tune is painfully high for my aging male voice.
- I’m finding it less necessary to sing [with the congregation] as I get older – the voice is deteriorating and I don’t wish to inflict it on the unwary.
- I work with dying people and often hymns are among the last things they forget. Hymn singing at the very end of life is incredibly reassuring to people of faith because it reminds them of their history with God in this life and the history of God over human time. The best hymns for this end with a verse pointing us toward eternity – “in our death a resurrection, at the last a victory” from a newer hymn (*Hymn of Promise / In the bulb there is a flower*); *When we’ve been there ten thousand years; When Christ shall come*,

⁶ For example, one respondent said: “If I am stressed in the car, music can calm me down and I am a better driver and setting myself up for a better interaction when I get wherever it is I am going.”

with shout of acclamation and take me home' or Swing low, sweet chariot; I'll fly away; and When the roll is called up yonder.

- I listened to *Jesus Christ the apple tree* when a friend was dying.

Some persons talked about times during their own illness:

- I used *How firm a foundation* and *Now thank we all our God* as “theme songs” for recent surgeries.
- When I was ill with pneumonia, I found certain songs very helpful, e.g., *Do not be afraid for I have redeemed you* and Stuart Townend and Simon Brading’s *Christ be in my waking*.

Some of the character traits supported by singing together which moved persons to broader perspectives were: perseverance, accountability, honesty, trust, compassion, good listening skills, sensitivity, and generosity. Examples of music moving someone from an individual perspective to a broader one included these comments:

- Listening to contemporary Christian music calms me down and makes me less grumpy which is better for everybody. Often the messages in the songs remind me of something within my own life and make me think about being a better person in those situations.
- Working on my own music builds self-confidence and as a songwriter and composer helps me comprehend things more deeply.
- Music can relax me and make me less irritable. It can lift the spirits, bring comfort, remind me of happy things and times, and take my mind off everyday chores. Hymns and songs sung by a congregation in worship give a sense of belonging and communal faith and belief. Words and music combined can have a profound spiritual effect on me.
- Group singing formed my sense of collective action. It has assisted me in transcending racial and ethnic prejudices. I still use certain empowering songs to dispel negative thinking.
- When I am listening to music, I try to get out of my comfort zone and expand my “sound pool.” I think this keeps me from getting stuck in my preferences or what is easy.
- I am inspired when I make or hear music, which makes me aspire to higher and higher callings.
- Lyrics challenge me to think about the world and my responsibilities to make the world a more just place.

Joys, sorrows, and stresses of contemporary life

Joys

Between the two questions about the music interacted with in times of joy, 25 genres were named. Thirty-nine worship songs and three hymn tunes (ASH GROVE, FOREST GREEN, and SLANE) were named; songs with multiple listings were:

- 4 *Joyful, joyful we adore thee*
- 2 *Praise to the Lord, the Almighty*
- 2 *A mighty fortress is our God*
- 2 *Hallelujah Chorus*

Comments about being happy and singing included:

- When I'm happy it's usually because I've been making music in worship or in class.
- I enjoy singing praises to God.
- Often songs come to mind while I'm walking somewhere, particularly when I'm happy, in which case I surrender to them.
- When I am happy I sing soprano very loudly. I make things up or sing one song or line over and over. I can't find a melody very well so I usually have to make up my own. I scare my cats and drive my husband nuts.

Crisis

When asked about interaction with music during times of crisis, 86% of survey respondents were likely to always interact with music, 5% to occasionally do so, and 9% preferred silence. As one person remarked, "Many hymns remind us of Jesus' care." Another said, "Gospel music has provided unsolicited counsel." In the first iteration of the question, 55 hymns were named, along with the Brahms and Faure Requiems, and 45 secular pieces from 14 genres altogether. In the second iteration, with reference to worship music, people named the genres of hymns, psalms, songs from the world church, Gospel, "songs from my parents' funerals," or "I am likely to write a new text." With this wide variety of responses it is not surprising that less than 10% agreed on one "go to song" in times of crisis. Multiple mentions of individual songs for times of crisis were:

- 6 *It is well with my soul*
- 4 *A mighty fortress is our God*
- 4 *Amazing grace*
- 4 *Great is thy faithfulness*
- 3 *Be thou my vision*
- 2 *His eye is on the sparrow*

- 2 *How firm a foundation*
 2 *How great thou art*
 2 *I cast all my cares upon you*
 2 *In the bulb there is a flower*
 2 *In the garden*
 2 *Lord, thee I love with all my heart*
 2 *O God, our help in ages past*

One person said, *Worthy of it all* by International House of Prayer Kansas City is the current worship song that comes to mind when I feel sadness or bereavement.” Several persons mentioned thumbing through a hymnal in times of stress and being led by the Spirit in that way. One respondent spoke of the planting of a hymn in the mind/heart that came to fruition in an unexpected way in times of crisis, saying, “We might have sung a hymn I didn’t like before, and later it touches me powerfully. I have had that experience with Fanny Crosby hymns, which I usually dislike.”

Comparisons between music preferred for times of crisis or joy

The comments themselves fit into the categories in the question which specified worship music – the happy comments were light and short and the crisis comments tended to be longer and go into more specific detail. When asked earlier about crisis and joy, longer responses appeared in both categories. [Perhaps by the time the later worship music question came, happiness had had its say?] Comparing the responses about worship songs that come to mind when one is in crisis or happy, with previous general music iteration, several trends may be noted. First, there was significant naming of the hymn genre in times of crisis.⁷ Second, choral music, congregational, Christian or contemporary songs, along with Taizé, Psalms, and gospel appear for both crisis and joy when persons were asked specifically about worship music. These genres all appeared in the earlier general music and crisis responses but not in the corresponding happy responses; people were more likely to include secular music for happy times. Third, many more individual worship songs were listed for crisis than for happiness (54 to 39). Hymns which appear on both lists are:

- A mighty fortress*
Amazing grace
How great thou art
Be thou my vision (tune listed under happy; text listed under crisis).

⁷ 17 crisis versus 10 joy in Question 10; with more hymns named multiple times in crisis (11) versus 4 in joy. In Question 4, the results were parallel but much more divergent: genre, 21 in crisis and 9 for happy; multiple-named hymns were 55 to 10, crisis and happy.

Fourth, in comparing the lists from “worship songs which came to mind in times of crisis or happiness” with an earlier question “What songs come to mind from the faith you grew up in,” the results are, not surprisingly, that a majority of the songs, 9 out of 14, were part of the childhood repertoire.

What learnings can be identified from the survey

Congregational singing can be a vital place to nurture children in faith and in music, and can provide them with a life-long repertoire. Yet it is never “too late” for faith to blossom and that may take years. Music has a unique power to balance and sustain daily life. It can calm, energize, and put one back into perspective. The ability of music to provide wholeness is worth pursuing. The power of singing together provides depth experiences of faith and life, recalled both in community and as individuals. Those depth experiences are both vertical, providing transcendent experiences of God, and horizontal, connecting human beings across many of our usual divides. The respondents drew on a repertoire with depth and breadth. Yet, while secular music suffices for some times of happiness and joy, in times of crisis the respondents were most likely to turn to hymns and worship songs.

What is the significance of those learnings from the survey for this audience?

These conclusions suggest a possible reconstruction of hymnic pedagogy and performance practices. When working with children, teach the songs which “are able to bear the weight of inspiring and sustaining faith”⁸ and model Christian community as you are teaching them to simultaneously listen to each other, to find their own voice, and to learn how to blend with each other. (To keep the focus on voices, avoid singing always with recorded music; let recordings be the reminder to take home during the week.) Keep that safe and gracious learning environment open for other ages as well, occasionally pointing out those gifts which God gives us as part of singing together.

When planning worship, think big-picture repertoire as well as this Sunday’s scriptures so that a variety of genres, old and newer songs, find a place. Different genres speak to different persons so we need a wide variety of songs, yet we need to sing things often enough that they can be recalled during the week. There is clearly no longer a sense of “one song fits all” so congregations need a broad repertoire of songs of God’s faithfulness, mercy, and love that can be drawn on more than once or twice a year. Leaders of congregational song need to balance the overall repertoire concerns with the Sunday-to-Sunday choices.

⁸ *Songs that make a difference*, from <http://www.npm.org/assets/Songs-Difference.pdf>, accessed on 19 October 2015.

All of these concerns may also mean more congregational “rehearsals.” Those congregational rehearsals can take place not only before worship services, but anywhere and everywhere that the church gathers: conferences, funerals, church council meetings, Sunday schools, Bible studies, hospital rooms, nursing homes, deathbeds, weddings, pre-schools, and potluck dinners. Form a core repertoire of songs that can help persons face sorrow, adversity, stress, and joy, knowing they are held in God’s grace.

Remove as many of the obstacles to singing together, in so far as you are able.⁹ Singing together often appears to be counter-cultural, but the evidence of the childhood instinct to sing at play, the flourishing of college a cappella groups and youth singing plainchant in the Catholic church, the ubiquity of music today, the historical precedence of the power of collective singing in the U.S.A. civil rights movement in the 1960s, in the “singing revolution” in Estonia 1987-1991, and the many stories from wars and persecutions where persons “fought back” with music, suggest that the practice of congregational singing is a powerful gift from God and through the Holy Spirit.

**Congregational singing and everyday life:
Results of a survey ‘soundtracks of our lives’**

Abstract

Congregational singing has the potential to nurture and sustain Christians and to provide a life long soundtrack that has resonance with the harmonies and dissonances, the joys, sorrows, and stresses of contemporary life. This was the topic of a survey done in 2013 to discover the overlap of congregational singing with everyday life. This presentation describes and interprets the findings of the survey and suggests some ideas for pedagogy and performance practice within congregations.

⁹ See John BELL, *The singing thing: A case for congregational singing*, Chicago 2000, especially Section Two on vocal disenfranchisement, the fallout from a performance culture, places and spaces, and bad leadership.

Gemeindegeseang und Alltagsleben: Ergebnisse einer Umfrage

Aus den Antworten auf die Umfrage

- Ich weiß nicht, was ich tun würde, oder wer ich wäre ohne Musik, die mir bei meiner Verehrung des Göttlichen hilft und mich auf meiner Reise durch das Leben begleitet.
- Kirchenlieder¹ schwirren fast immer in meinem Kopf herum.
- Für mich ist das Vorhandensein von Musik Beweis genug, dass es Gott/eine höhere Macht gibt.
- Kirchenmusik und das tägliche Leben: wenn ich glücklich bin, singe ich buchstäblich mindestens einmal pro Stunde, ohne Absicht, es kommt nur aus mir heraus. Ich ertappe mich dabei ein Kirchenlied zu singen, in der Regel eins, auf welches unterbewusst irgendetwas angespielt hat.
- Wie viele Predigten können Sie [nach dem Gottesdienst] in vollem Umfang aufsagen? Wie viele Kirchenlieder können Sie nach dem Gottesdienst in vollem Umfang singen? Die Antwort für mich – und ich denke an viele andere – ist Nein im ersten Fall und Ja im zweiten Fall.
- Wie kann ich mich vom Singen fernhalten? Gemeindelieder singen ist die beste Sache überhaupt!

Im Juli 2013, veröffentlichte ich eine Umfrage über Musik im Allgemeinen, Gemeindegeseang im Besonderen und die Auswirkungen der zum Mitmachen bestimmten Worshipmusic auf das tägliche Leben und seine Krisen und Freuden mit dem Titel „Soundtracks unseres Lebens“² in Survey Monkey. Die Umfrage richtete sich an Personen in meinem „Midwest U.S. United Methodist und

¹ Die Begriffe Kirchenlied und Worshipsong werden in der Studie gleichbedeutend verwendet.

² Vgl. Clive MARSH, *Theology as Soundtrack: Popular Culture and Narratives of the Self*, in: Expository Times 118:11 (2007), S. 536-541.

ökumenischen Seminar“, in der Hymn Society of the United States and Canada und in der Hymn Society of Great Britain and Ireland. Alle drei Organisationen gaben ihre Erlaubnis, Ankündigungen zu machen und zu Befragende anzuwerben. Insgesamt schauten sich 91 Personen die Umfrage an und nahmen die Berechtigungsseite an, während zwischen 79 und 85 Personen die meisten Fragen beantwortet haben. Alle bis auf eine der Antworten wurden zwischen Juli und Dezember 2013 abgeschlossen.

Nach der Berechtigungsseite gab es sieben Seiten mit Fragen. Die Umfrageteilnehmer mussten 18 oder älter sein. Es war die erste Umfrage, die von dieser Präsentatorin geschrieben und durchgeführt wurde. Es wurden keine Daten zu Nationalität, Geschlecht, Alter oder Konfession gesammelt, obwohl all diese Fragen nützliche Informationen gebracht hätten. Aus den Kommentaren konnte herausgelesen werden, dass die Altersgruppe von vielleicht zumindest 21 bis 61 Jahre alt war, da einige der Befragten frisch vom College abgegangen waren, während andere seit über 45 Jahren für die Kirche gespielt haben.

Alle Befragten sind damit aufgewachsen Musik zu hören, obwohl neun Personen (von 91) als Kinder nicht in einem singenden Umfeld aufgewachsen sind. Die überwiegende Mehrheit wuchs singend auf und singt weiterhin, spielt ein Instrument und bewegt sich allein oder gemeinsam mit anderen zur Musik.

Die Umfrage wurde so geschrieben, dass sie auch jüdische oder muslimische Personen oder Nicht-Gläubige umfassen hätte können, im Großen und Ganzen haben die Befragten alle eine „Kirchensprache“ verwendet. Aus dem, was selbst preisgegeben wurde, konnte man schließen, dass mindestens 20 Befragte professionelle Musiker waren. Selbst preisgegebene Konfessionen unter allen Befragten enthielten:

Baptisten
Anglikaner: Church of England
Anglikaner: Episcopal
Irische Presbyterianer
Mormonen
Lutheraner
Mennoniten
Pfingstler
Presbyterianer
Römisch-katholisch
United Church of Christ
Vereinigte Methodisten

Das Potenzial, Christen wachsen zu lassen und zu erhalten

Geistliches Wachstum

Gemeindegeseang lehrt uns zu singen und formt unseren religiösen Glauben. Hier sind einige der Kommentare von Befragten über das Wachstum ihres Glaubens von Kindheit an:

- Ich habe immer mit der Gemeinde gesungen, denn das ist es, was wir getan haben, als ich ein Kind war und auf der Kirchenbank zwischen meinen Großeltern stand, die sich nie als Sänger gesehen hätten, aber dennoch sangen. Ich habe nie darüber nachgedacht, nicht zu singen.
- Als Kind habe ich durch die Beobachtung der Noten im Gesangsbuch und durch das Hören des Gesungen Notenlesen gelernt; es war eine lebensverändernde Erfahrung.
- Das Singen in der Klasse und in der Kirche hat mich als Kind glücklich gemacht und mich gelehrt, wie wichtig Musik ist.
- Ich würde gerne glauben, dass mich das Singen zu einem besseren Menschen macht, aber nicht das neue Zeug tut dies, sondern die Stücke, die ich als Kind gelernt habe und die Messen/liturgische Auswahl, die ich mit Chören singe.
- Musik ist ein Hilfsmittel für die Heilige Schrift, welches durch Einpflanzen von Samen des Glaubens eine Gemeinde aufbaut.
- Gemeindegeseang trägt zur Intensivierung von Texten des Religionsunterrichts bei.
- Das meiste an Theologie, das ich kenne bzw. auszudrücken vermag, stammt aus dem *Presbyterian Hymnal* aus dem Jahre 1954, es hatte einen großen Einfluss auf mein Leben und die Art, wie ich es lebe.
- Sowie Texte von Kirchenliedern und klassischen Vertonungen von Anthems durch wiederholtes Singen oder Hören gespeichert werden, glaube ich, dass der Inhalt und die Botschaft der Texte mein Denken und damit mein Verhalten beeinflusst. Vieles davon ist verwandt mit der Erziehung zum christlichen Glauben: die Heilige Schrift wird durch Singen auswendig gelernt, die Lehre wird in Liedern ausgedrückt. Ich hoffe, dies hilft mir, meinen Glauben bewusster zu leben.

96 % der Gemeinden, in denen die Befragten aufgewachsen sind, hatten Möglichkeiten, Kinder in den Gesang zu integrieren, von der Gemeinde über Chöre bis hin zur Sonntagsschule und zur Ferienbibelschule (bei den anderen 4 % waren die Kinder in einer Sonntagsschule ohne Gesang und nicht im Gottesdienst). Die 120 und mehr Lieder, welche seit der Kindheit hängen geblieben sind und bei Namen genannt werden konnten, enthalten für Kinder oder für die

Sonntagsschule konzipierte, aber auch klassische Kirchenlieder, Spirituals und Lieder für die Kirchenjahreszeiten. Die am häufigsten genannten werden für englischsprachige Kirchenliedsänger keine Überraschung sein:

Jesus loves me, this I know = 17
Jesus loves the little children = 6
Onward, Christian soldiers = 5

A mighty fortress is our God = 9
Amazing grace = 8
Fairest Lord Jesus = 7

Die drei Lieder in der linken Spalte sind speziell für Kinder geschrieben, und die drei in der rechten Spalte passen in die Kategorie der klassischen/geliebten Kirchenlieder. Fast ein Drittel der Worshipsongs, denen sich die Befragten in Krisenzeiten zuwandten, erschien auf der Liste der Lieder aus Kindheitserinnerungen und fast ein Drittel der Worshipsongs für Zeiten der Freude fand sich ebendort.

Nicht jeder wächst als Kind im Glauben auf; einige kommen erst als Erwachsene zum Glauben und andere ringen mit ihrem Glauben. Einige Antworten auf die Frage „Betrachten Sie sich derzeit als jemanden, der an Gott glaubt?“ waren besonders ergreifend:

- [vom einzigen negativ Beantwortenden]: Ich kann nicht glauben. Aber ich denke an die Herzen und Seelen der lieben Menschen, die diese schönste Musik auf der ganzen Welt geschrieben haben, und wir wissen, wir würden sie ohne ihren Glauben und ihre Liebe zu Gott nicht haben.
- Ich bin seit 45 Jahren ein Kirchenorganist, hatte aber bis vor kurzem keinen bzw. einen kleinen Glauben. Der Glaube an eine höhere Macht war im Entstehen begriffen und wächst jetzt in einer Umgebung von großer Liebe und Unterstützung in meiner jetzigen Kirche. Ich glaube, die Sicherheit meiner Umgebung zusammen mit einer sehr starken Liturgie und dem tiefen Respekt für Musik aller Art hat es mir erlaubt, mich in den Armen Gottes zu entspannen.

Nachhaltigkeit

93% der Befragten wuchs mit der Teilnahme an einigen Gottesdiensten (und nimmt noch immer daran teil) auf, wo die Gemeinde oft gesungen hat. 10 Personen machten Anmerkungen zur Kraft der Musik als Hilfe, die Gegenwart Gottes zu erkennen und zu fühlen, mit Kommentaren wie diesen:

- Ich fühle mich der göttlichen Gegenwart am nächsten, wenn ich Musik mache.

- [Musik] hilft mir, den Trost oder das Drängen des Heiligen Geistes zwischen den Zeilen zu hören.
- Ich finde, dass Musik mir dabei hilft, meine eigenen Gefühle besser zu verstehen und darzustellen. Folglich hilft mir die meiste Musik nicht dabei, Gottes Präsenz zu spüren (dafür eignet sich Stille besser), sondern hilft mir, dass ich mich selbst in die Gegenwart Gottes versetze.

Acht Personen sprachen davon, wie Musik ihnen helfen könnte, mit Gott zu kommunizieren, einschließlich dieser Antworten:

- Es liegt etwas Besonderes darin, Musik als Kommunikationsmittel mit dem Göttlichen zu verwenden. Es ist die Fähigkeit, in diesem Moment etwas Brandneues zu machen, etwas gänzlich Eigenes, sogar unabhängig von Worten, um selbst mit einer höheren Macht zu kommunizieren, um das Mysterium zum Ausdruck zu bringen.
- Musik ist eine der Möglichkeiten, wie Gott mit mir kommuniziert, vor allem dann, wenn ich Beruhigung benötige.
- Manchmal sind es die Worte von Dichtern wie Watts und Wesley – und Adam Tice, Rusty Edwards, Mel Bringle und Shirley Erena Murray, die mir dabei helfen, Dinge zu oder über Gott und Gottes Macht zu sagen, und was Gott für und durch mich vollbringt, was ich in meinen eigenen Worten nicht sagen kann.

Als in der Umfrage zunächst nach einer Zeit des gemeinsamen Singens (Frage 6, in dem Abschnitt bevor die *Kirche* genannt wurde) und den Gefühlen, die dies hervorrief, gefragt wurde, bezogen sich 24 der 50 Antworten speziell auf den Gemeindegesang.³ Fünfzehn dieser Antworten erwähnten regelmäßige Gottesdienste, vier Beerdigungen und fünf sprachen von Konferenzen oder anderen größeren Veranstaltungen. Personen beschrieben diese Erfahrungen als verbindend (12), transzendent (7) und heilend (4).

Weitere Kommentare zum Gemeindegesang und seiner Leistung für das Aufrechterhalten des Glaubens waren:

- Musik als Teil des Gottesdienstes stützt mich in der Jüngerschaft.
- Die Worte der Kirchenlieder helfen mir bei der intellektuellen Rückversicherung, und die Melodien erinnern mich an die Geschichte unseres Glaubens.
- Das Singen von Musik mit starken Texten stärkt, fordert heraus, erweitert

³ Die anderen bezogen sich auf Chorsingen oder waren zweideutig.

und prägt die Vorstellungen über Gott.

- Kirchenliedtexte erinnern mich an das, was ich bin.
- Musik hilft mir, mich auf das zu konzentrieren, was mir am wichtigsten ist: meine Beziehung zu Gott.
- Es erinnert mich an die Eigenschaften Gottes und die Gnade, die mir durch Jesus Christus gezeigt wurde.
- Viele gut gewählte Texte haben und werden meinen Geist auf Jüngerschaft in der Christusähnlichkeit bringen.
- In Zeiten der Versuchung oder von Schwierigkeiten hilft mir das Singen, mich auf Gott und die geistigen Realitäten anstatt auf die gegenwärtigen materiellen Gegebenheiten zu konzentrieren. Ich glaube auch, dass mich viele neuere Lieder dazu herausfordern, meine stärkere Einbeziehung in Gottes Programm zu erreichen.
- Ich glaube fest daran, dass Musik in meinem Glauben drei wichtige Dinge, in dieser Reihenfolge, bewirkt:
 1. Sie verkündet die Wunder, die Gott getan hat, vor allem durch Jesus Christus;
 2. Sie lehrt mich und meine Glaubensbrüder die Heilsgeschichte und die Lehren meines Glaubens;
 3. Sie bietet mir die Möglichkeit, Gott für die wunderbaren Dinge, die er getan hat, zu loben und zu danken ...

Meine Antwort auf die liebenswürdigen Dinge, die Gott für mich und an mir getan hat, wird und soll gütige Liebe meinem Nächsten gegenüber sein. Vielleicht erinnert mich die Musik an das, was Gott getan hat, und dass ich unzählige Nachbarn in Not habe.

Die Ermahnung des Apostels Paulus an die Gemeinde in Ephesus legt nahe, dass das gemeinsame Singen in Lob und Dank einen Bezug auf das „sich in der Furcht Christi unterordnen“ hat (Epheser 5.18b-21).⁴ Eines der Nebenprodukte des gemeinsamen Singens in Gemeinden ist die Praxis, nach unserer eigenen Stimme und nach unseren eigenen Liedern zu suchen und herauszufinden, wie dies mit anderen Stimmen und mit anderer Musik zusammenpasst. Kommentare zum Imperativ des Glaubens, den Nächsten zu lieben, waren:

- Musik kann Sie über verschiedene Kulturen belehren und Ihnen helfen, Einfühlungsvermögen und eine umfassendere Vision von Menschlichkeit zu entwickeln, die rassistische und ethnische Vorurteile übersteigt.

⁴ Steven R. GUTHRIE, *United We Sing: Music and Community*, in *Christian Century*, (Januar 11, 2011), S. 27-29.

- Durch gemeinsames Singen lernen wir, die Bedürfnisse der Gruppe über die Bedürfnisse des Selbst zu stellen.
- Kirchenlieder erinnern mich an die Bedürfnisse meines Nächsten und an Wege, wie ich ihm helfen kann.
- Kirchenlieder haben sicherlich meine religiösen Überzeugungen geformt, und hoffentlich wird dieser Glaube umgesetzt, die Welt zu einem besseren Ort für andere zu machen.
- Als ein Geschenk von Gott gibt uns Musik ein Medium, in Gemeinschaft mit dem Göttlichen, aber auch in Beziehung miteinander zu sein – Christus in einem jeden von uns zu sehen und für einen jeden von uns die Hände und Füße Gottes zu sein.

Eine lebenslanger Soundtrack mit Harmonien und Dissonanzen

Einer der Gründe, warum mich die Überlappung der Musik für den Gottesdienst mit dem täglichen Leben interessierte, war meine eigene Erfahrung mit Jugendlichen, die mit Gemeindegesang und Kinderchören aufgewachsen sind und sich in ihrer College-Zeit von der Kirche entfernt haben und auch jetzt in ihren 30ern fernbleiben. Dennoch sind sie die Ersten, die ein Kirchenlied im Soundtrack eines Films oder in einen Ausschnitt im Hintergrund eines modernen Videos bemerken. Ich behalte die Hoffnung, dass diese Erfahrungen sie noch geistlich ernähren und erhalten, und dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt in ihrem Leben zurück zu dem Gott gebracht werden, mit dem sie bekannt gemacht wurden.

Soundtracks begleiten Filme und TV-Shows um Emotionen zu verstärken, Ereignisse zu antizipieren, Charaktere und neue Beziehungen zu identifizieren und disparate Dinge zusammenzuhalten. Ein Beispiel für die Bandbreite der Emotionen, welche durch das Singen mit anderen erzeugt wird, erschien in diesem Kommentar: „Die vielen hundert Male des gemeinsamen Singens gaben mir das Gefühl unangemessen, angemessen, wütend, zufrieden, glücklich, gelangweilt, amüsiert, erstaunt, gequält, berührt, inspiriert, arrogant, gedemütigt, verbunden, verbindend, zugehörig, fehl am Platz, gebend oder einfach dienend zu sein.“

Eine der Überraschungen der Umfrage war die überwältigende Anzahl von Liedern, Komponisten/Gruppen und Gattungen der Musik, welche die Antworten hervorgebracht haben. Die Befragten dieser Umfrage wiesen eine breite Vielfalt an Geschmacksrichtungen auf: die bevorzugte Musik zum Selbermachen und zum Anhören umspannte siebzig Gattungen, wobei diese die bekanntesten sind:

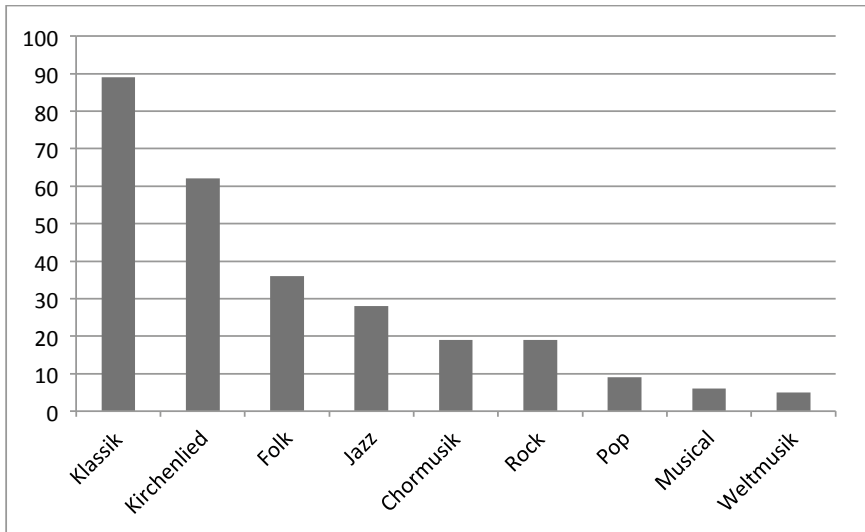


Tabelle 1: Bevorzugte Musikgenres, die die Teilnehmer der Umfrage gerne selber machen und hören

Aufgefordert, „Kriterien für die Musik, die Sie anspricht, zu nennen“ wurden 182 verschiedene Antworten gegeben, wobei 31 davon in einem Vielfachen von zwei bis sieben vorkamen. Gesamtqualität war mit Abstand das wichtigste Kriterium. Textliche Belange übertrumpften melodische, wobei melodische und harmonische Belange kombiniert wieder die Oberhand bekamen.⁵ Die Befragten wollten Harmonien, die interessant (3), komplex (2), reich und singbar sind; konsonante Harmonien mit einigen Dissonanzen, die aufgelöst werden. Eine Person sagte: [In der Krise] „liebe ich mittelalterliche Madrigale, französische Klassik und barocke Formen. Das stabile Fundament und die Harmonie geben mir persönlich Struktur und ein Gefühl, dass die Zeit voran schreitet, egal wie groß die Krise ist.“ [in Freude] „Wenn mein langjähriger (40 + Jahre) Freund und ich zusammen reisen, singen wir Harmonien im Auto, beim Klavier zu Hause und in der Kirche. Wenn es in mir schwirrt vor Glück, liebe ich alles zu singen, was ich als Kind gelernt habe.“

Die Allgegenwart der Musik im Jahr 2013 (als die Umfrage abgeschlossen wurde) kann in einem signifikanten Unterschied zwischen „Musik jetzt“ und „Musik beim Aufwachsen“ und in der Frage „Hören Sie beim Autofahren, beim

⁵ 86 insgesamt, 28 textlich, 22 melodisch (wobei die 14 harmonisch es wieder über textlich heben würde)

Sport oder bei anderen Aktivitäten Musik?“ mit einem Sprung von 17% der positiven Antworten zwischen Kindheit und jetzt, verdeutlicht werden. Die Verfügbarkeit von Musik über verschiedene Arten von Technologie kam auch zum Vorschein: Rhapsody, Pandora’s Hymn Channel, BBC TV Songs of Praise und BBC Radio 4’s Daily Service wurden erwähnt.

Auf die Frage, ob sie derzeit mit der Gemeinde singen oder nicht, antworteten fast alle mit JA (obwohl es einige Begleiter schwierig fanden, zu spielen und gleichzeitig zu singen). Eine positive Antwort war: „Singen macht aus einer heterogenen Gruppe von einzelnen Individuen einen einzigen Körper, der zusammen atmet, musiziert und unseren Glauben singt. Dadurch fühle ich mich GROSSARTIG!“ Zusätzlich zu den Herausforderungen des Singens und Spielens antwortete eine Person mit einem interessanten positiven Negativum: „In der Regel gibt es einen Grund, warum ich nicht mit der Gemeinde singe: weil ich es liebe, dem Gemeindegesang zuzuhören; man hört das ultimative Gotteslob der Menschen; es ist, wie wenn Wildblumen blühen, Schnee funkelt und Gott lächelt.“

„Hat das Musizieren im Gottesdienst irgendetwas mit ihrem täglichen Leben zu tun?“ Während auf diese Frage 70 von 77 mit einer Variation von „Ja“ reagierten, antworteten sieben mit *Nein* (3) oder *in der Regel nicht* (4). Auf die nächste, spezifischere, Frage: „Kommen Ihnen während der Woche Worship-songs in den Sinn?“ antworteten 77 der 80 Personen mit einigen Variationen von *Ja*, eine mit *selten* und zwei mit *Nein*. Ich bin mir nicht sicher, wie ich es erklären kann, dass sieben Personen die Frage „Hat das Musizieren im Gottesdienst irgendetwas mit ihrem täglichen Leben zu tun?“ mit *Nein* oder *in der Regel nicht*, aber nur drei die Frage „Kommen Ihnen während der Woche Kirchenlieder in den Sinn?“ auf ähnliche Art beantwortet haben. Ein Versuch der Erklärung wären die unterschiedlichen Auffassungen von „irgendwas zu tun“ haben und „in den Sinn kommen“, oder man zieht in Betracht, dass Musizieren im Gottesdienst und Alltagsleben etwas Getrenntes darstellen.

Unter den zusätzlichen Bemerkungen waren diese positiven Reaktionen über das tägliche Leben enthalten:

- Musik verlangt von mir, mich [jeden Tag] um meinen Körper zu kümmern. (4)
- Musik gibt mir Energie.
- Ich singe Kirchenlieder, wenn ich gehe, Gras mähe, das Haus putze, auf dem Laufband und während der Hausarbeit.
- Ich in der Regel versuche ich, jeden Tag als Teil meiner Gebetszeit zu singen typischerweise zwei Kirchenlieder pro Tag zu; mehrere (vier oder fünf) am Wochenende.

Zusätzliche Informationen über das Wann enthielten Kommentare wie „Worshipsongs kommen mir in der Nacht in den Sinn“ und „manchmal wache ich mit einem Kirchenlied im Kopf auf“. Songs, die in der Gottesdienstvorbereitung entdeckt oder auf Instrumenten oder von Sängern geübt werden, wurden häufig erwähnt. Dies bezieht sich auf das Phänomen der „Ohrwürmer“, die einem durch Häufigkeit und Wirkung im Kopf stecken bleiben. Andere Personen erwähnten das Stichwort von Liedern, die Teil von einem selbst sind, aber durch einen Anlass im oder durch einen Zusammenhang mit dem täglichen Leben an die Oberfläche kommen:

- Besonders alte geliebte Lieder, aber auch diejenigen, die zu einer bestimmten Gelegenheit passen [kommen in den Sinn].
- „Wenn es die richtigen Worte sind, helfen sie mir, mit Gott zu kommunizieren.“
- Manchmal [fallen mir Worshipsongs] in einer lästigen Weise [ein]! [Vielleicht Geistesstöße oder Ohrwürmer?]
- Worshipsongs kommen mir die ganze Zeit während der Woche in den Sinn. Es tut mir leid für die Menschen, die mit dem gottlosen Müll, den sie im Fernsehen, Radio und anderswo hören, erfüllt sind.

Einige Befragte sprachen von Verbesserungen in ihrem täglichen emotionalen oder mentalen Leben:

- Musik beruhigt mich (11)
- Ist ein Ventil für meine Gedanken und Emotionen (5)
- Hält mich davon ab, meine Wut an den Menschen um mich herum auszulassen (3)⁶
- Kann mir dabei helfen, mehr aus mir heraus zu gehen.
- Manchmal geben mir Musik und Texte Mut und Inspiration, engagiert in meinem Leben zu sein und es zu genießen.
- Hilft mir, eine bessere, positive Einstellung zu bewahren.
- Hilft mir, die Dinge tiefer zu begreifen.
- Gibt mir Kraft in schwierigen Zeiten.
- Die Musik hat mich gesund gehalten.
- Musik hilft mir, meine Stimmung zu einem bestimmten Zeitpunkt zu ändern. Sie entspannt mich, wenn ich traurig oder wütend bin, motiviert mich

⁶ Eine Antwort war: „Wenn ich im Auto gestresst bin, kann mich Musik beruhigen und ich bin ein besserer Fahrer und baue mich auf, so dass ich dort besser interagieren kann, wohin auch immer ich unterwegs bin.“

zu trainieren oder mich am Leben zu beteiligen, bewegt mich spirituell.

Einige Befragte sprachen über Bezüge des Lebens im Alter oder am Ende des Lebens:

- Manchmal finde ich es schwer, mit der Gemeinde singen – wenn der Inhalt, oft in Bezug auf Sprache, zu dürrtzig oder die Melodie für meine alternde männliche Stimme schmerzlich hoch ist.
- Ich finde es im Älterwerden weniger notwendig [mit der Gemeinde] zu singen – die Stimme verschlechtert sich und ich will sie den Unsicheren nicht zumuten.
- Ich arbeite mit sterbenden Menschen und oft gehören Kirchenlieder zu den letzten Dingen, die sie vergessen. Das Singen von Kirchenliedern ganz am Ende des Lebens ist unglaublich beruhigend für gläubige Menschen, weil es sie an ihre Geschichte mit Gott in diesem Leben und die Geschichte Gottes in der Menschheitsgeschichte erinnert. Die besten Kirchenlieder dafür enden mit einem Vers, der uns in Richtung Ewigkeit weist – z.B. „in unserem Tod ist eine Auferstehung, am Ende steht ein Sieg“ aus einem neueren Kirchenlied (*Hymn of Promise/In the bulb there is a flower*); „Als wir 10.000 Jahre hier waren“ („When we’ve been there ten thousand years“); „Wenn Christus kommen wird mit Schreien des Zurufens und mich mit nach Hause nimmt“ („When Christ shall come, with shout of acclamation and take me home“); oder *Swing low, sweet chariot*, „Ich werde wegfliegen“ (*I’ll fly away*) und „Wenn die Buchrolle drüben aufgerufen ist“ („When the roll is called up yonder“)
- Ich hörte „Jesus Christus, der Apfelbaum“, (*Jesus Christ the apple tree*) als ein Freund im Sterben lag.

Einige Personen sprachen über die Zeiten eigener Krankheit:

- Ich habe *How firm a foundation* [Wie fest steht die Gründung] und *Nun danket alle Gott* als „thematische Lieder“ für die letzten Operationen verwendet.
- Als ich eine Lungenentzündung hatte, fand ich bestimmte Lieder sehr hilfreich, z.B. *Do not be afraid for I have redeemed you* [Fürchte dich nicht, ich habe dich erlöst] und *Christ be in my waking* [Christus, sei mit meinem Wandern?] von Stuart Townend und Simon Brading.

Einige der Charakterzüge, welche Personen durch das gemeinsame Singen zu breiteren Perspektiven bewegten, waren: Durchhaltevermögen, Verantwortung,

Ehrlichkeit, Vertrauen, Mitgefühl, gut zuhören können, Sensibilität und Großzügigkeit. Beispiele von Musik, die jemanden von einer individuellen Perspektive zu einer breiteren bewegt haben, enthalten diese Kommentare:

- Neue geistliche Musik beruhigt mich und macht mich weniger mürrisch, was besser für alle ist. Oft erinnern mich die Botschaften in diesen Liedern an etwas in meinem eigenen Leben und lassen mich darüber nachdenken, in solchen Situationen ein besserer Mensch zu sein.
- Die Arbeit an meiner eigenen Musik baut Selbstvertrauen auf, und als Songwriter und Komponist hilft es mir, Dinge tiefer zu begreifen.
- Musik kann mich entspannen und weniger reizbar machen. Sie kann die Stimmung heben, Trost bringen, mich an schöne Dinge und Zeiten erinnern und meine Gedanken von alltäglichen Aufgaben abheben. Von einer Gemeinde im Gottesdienst gesungene Kirchenlieder und Songs erzeugen ein Gefühl der Zugehörigkeit und eines gemeinschaftlichen Glaubens und Gewissens. Worte kombiniert mit Musik können eine tiefgreifende spirituelle Wirkung auf mich haben.
- Gruppengesang hat meinen Sinn für kollektives Handeln geprägt. Es hat mir geholfen, mich über Rassen- und ethnische Vorurteile hinwegzusetzen. Ich benutze noch immer bestimmte bestärkende Lieder, um negative Gedanken zu zerstreuen.
- Wenn ich Musik höre, versuche ich meiner Bequemlichkeitszone zu entfliehen und meinen „Sound Pool“ zu erweitern. Ich denke, das hält mich davon ab, in meinen Vorlieben oder in etwas Einfachem stecken zu bleiben.
- Ich bin inspiriert, wenn ich Musik mache oder höre, die mich zu einer immer höheren Berufung streben lässt.
- Liedertexte fordern mich dazu heraus, über die Welt und meine Verantwortung, die Welt gerechter zu machen, nachzudenken.

Freuden, Sorgen und Belastungen des modernen Lebens

Freuden

Innerhalb den beiden Fragen nach Musik, welche in Zeiten der Freude einen Einfluss hat, wurden 25 Gattungen genannt. Neununddreißig Worshipsongs und drei Kirchenliedmelodien (ASH GROVE, FOREST GREEN und SLANE) wurden benannt, Lieder mit mehreren Aufzählungen waren:

- 4 *Joyful, joyful we adore thee*
- 2 *Praise to the Lord, the Almighty*
- 2 *A mighty fortress is our God*
- 2 *Hallelujah Chorus*

Kommentare zum Glücklichsein und Singen enthielten:

- Wenn ich glücklich bin, ist das in der Regel, weil ich im Gottesdienst oder in der Klasse musiziert habe.
- Ich genieße es, Loblieder auf Gott zu singen.
- Oft kommen mir Lieder in den Sinn, während ich irgendwohin gehe, vor allem, wenn ich glücklich bin, in welchem Fall ich ihnen nachgebe.
- Wenn ich glücklich bin, singe ich sehr laut Sopran. Ich erfinde etwas oder singe ein Lied oder einen Vers immer wieder. Ich kann die Melodie nicht so leicht finden, also erfinde ich in der Regel eine. Ich erschrecke meine Katzen und gehe meinem Mann auf die Nerven.

Krisen

Auf die Frage nach der Beeinflussung von Musik in Krisenzeiten war es für 86% der Befragten so gut wie immer, für 5% gelegentlich der Fall, sich von Musik beeinflussen zu lassen, und 9% bevorzugten Stille. Wie eine Person bemerkte: „Viele Kirchenlieder erinnern uns an die Fürsorge Jesu“. Ein anderer sagte: „Gospelmusik hat unerbetene Ratschläge zur Verfügung gestellt“. In einem ersten Schritt der Frage wurden 55 Kirchenlieder genannt, zusammen mit dem Brahms- und Fauré-Requiem und 45 weltlichen Stücken aus 14 Gattungen. In einem zweiten Schritt, mit Bezug auf Kirchenmusik, haben Menschen die Gattungen Kirchenlieder, Psalmen, Lieder der Weltkirche, Gospel, „Lieder von den Beerdigungen meiner Eltern“ genannt, oder mit „Ich schreibe wahrscheinlich einen neuen Text“ geantwortet. Mit dieser Vielzahl von Reaktionen ist es nicht verwunderlich, dass weniger als 10% sich auf einen „go to Song“ in Zeiten der Krise einigten. Mehrfachnennungen von einzelnen Liedern für Krisenzeiten waren:

6	<i>It is well with my soul</i>
4	<i>A mighty fortress is our God</i>
4	<i>Amazing grace</i>
4	<i>Great is thy faithfulness</i>
3	<i>Be thou my vision</i>
2	<i>His eye is on the sparrow</i>
2	<i>How firm a foundation</i>
2	<i>How great thou art</i>
2	<i>I cast all my cares upon you</i>
2	<i>In the bulb there is a flower</i>
2	<i>In the garden</i>
2	<i>Lord, thee I love with all my heart</i>
2	<i>O God, our help in ages past</i>

Eine Person sagte: *Worthy of it all* vom International House of Prayer Kansas City ist der aktuelle Worshipsong, der mir in den Sinn kommt, wenn ich Traurigkeit oder Verlassenheit verspüre.“ Mehrere Personen erwähnten das Durchblättern eines Gesangbuches in Zeiten von Stress, um sich auf diese Weise vom heiligen Geist leiten zu lassen. Einer der Befragten sprach von der Einpflanzung eines Kirchenliedes im Kopf/Herz, welches auf unerwartete Weise in Krisenzeiten aufblühte: „Wir haben vielleicht ein Kirchenlied gesungen, welches ich vorher nicht gern gesungen habe, mich aber später mächtig berührt hat. Ich habe diese Erfahrung mit den Kirchenliedern von Fanny Crosby gemacht, die ich in der Regel nicht mochte.“

Vergleiche zwischen der Musik, die in Krisenzeiten oder in Zeiten der Freude bevorzugt wird

Die Kommentare selbst passen in die Kategorien der Frage, welche Kirchenmusik speziell angeführt hat – die glücklichen Kommentare waren leicht und kurz und Kommentare bezüglich der Krisen waren tendenziell länger und detaillierter. Als früher nach Krise und Freude gefragt wurde, erschienen längere Antworten in beiden Kategorien. (Vielleicht hatte bei der späteren Frage nach Kirchenmusik das Glück schon das Sagen?)

Vergleicht man die Antworten zu Worshipsongs, die einem in den Sinn kommen, wenn man eine Krise hat oder glücklich ist, mit dem vorangegangenen Schritt der Frage nach Musik generell, können einige Trends festgestellt werden. Zuerst eine signifikante Nennung der Gattung Kirchenlied in Zeiten der Krise.⁷ Zweitens wurden Chormusik, Gemeinde-, christliche oder zeitgenössische Lieder, zusammen mit Taizé, Psalmen und Gospels, sowohl in der Krise als auch in der Freude genannt, als Personen speziell nach Kirchenmusik gefragt wurden. Diese Genres erschienen alle in den früheren Antworten zu Musik generell und Antwort auf Krisen, aber nicht in den entsprechenden „glücklichen“ Antworten; Menschen integrierten weltliche Musik eher in glücklichen Zeiten. Drittens wurden in der Krise viel mehr individuelle Kirchenlieder angeführt als beim Glück (54 bis 39). Lieder, die auf beiden Listen erscheinen sind:

A mighty fortress (Ein feste Burg);

Amazing grace;

How great thou art (Wie groß bist Du);

Be thou my vision (die Melodie wurde unter Glück, der Text unter Krise aufgezählt).

⁷ 17 Krisen vs. 10 Freuden in Frage 10; wenn Liedern die öfter genannt wurden nur einmal gezählt werden: 11 Krisen vs. 4 Freuden. Bei Frage 4 waren die Ergebnisse parallel, aber viel unterschiedlicher: Genre 21 Krise 9 Freude; Mehrfach genannte Kirchenlieder 55 Krise vs. 10 Freude.

Viertens war es nicht verwunderlich, dass beim Vergleich der Antwortlisten auf die früheren Fragen nach „Kirchenlieder, die einem in Krise und Glück in den Sinn kommen“ und „Welche Lieder des Glaubens, in dem man aufgewachsen ist, kommen einem in den Sinn“, eine Mehrheit – neun von 14 – der Kirchenlieder, die einem in Krisenzeiten oder Glück in den Sinn kommen“, Teil des Repertoires der Kindheit waren.

Welche Schlüsse können aus der Umfrage gezogen werden?

Gemeindegottesdienst kann ein wichtiger Ort sein, um Kinder im Glauben und in der Musik wachsen zu lassen, und er kann ihnen ein lebenslanges Repertoire bereitstellen. Trotzdem ist es nie „zu spät“ für den Glauben aufzublühen und das kann Jahre dauern. Musik hat eine einzigartige Kraft, das tägliche Leben zu balancieren und zu erhalten. Sie kann beruhigen, Energie spenden, und bringt einen zurück in die richtige Perspektive. Es lohnt sich, die Fähigkeit der Musik, Ganzheit zu bieten, zu verfolgen. Die Macht des gemeinsamen Singens bietet tiefe Erfahrungen des Glaubens und des Lebens, sowohl in der Gemeinschaft und als auch für Individuen. Diese tiefen Erfahrungen sind sowohl vertikal, indem sie eine transzendente Gotteserfahrung anbieten, als auch horizontal, indem sie Menschen über unsere vielen Verschiedenheiten hinweg verbinden. Die Befragten schöpften aus einem Repertoire mit Tiefe und Breite. Doch während in Zeiten von Glück und Freude weltliche Musik reicht, griffen die Befragten in Krisenzeiten am ehesten zu Kirchenliedern und Worshipsongs.

Was ist die Bedeutung dieser Erkenntnisse aus der Umfrage für die Zuhörer dieses Vortrags?

Diese Schlussfolgerungen könnten eine mögliche Neuausrichtung der Kirchenliedpädagogik und der Aufführungspraxis vorschlagen. Bei der Arbeit mit Kindern sollte man Lieder lehren, die „in der Lage sind, das Gewicht von Inspiration und Erhaltung des Glauben zu tragen“⁸ und eine christliche Gemeinschaft zu formen, während man den Kindern gleichzeitig beibringt, auf einander zu hören, ihre eigene Stimme zu finden und zu lernen, wie man sich miteinander verschmilzt. (Um den Fokus auf den Stimmen zu halten, vermeiden Sie das Singen zu Musik aus Tonkonserven; lassen sie Aufnahmen, die mit nach Hause genommen werden können zur Erinnerung während der Woche, zu.) Halten Sie eine sichere und freundliche Lernumgebung auch für andere Altersgruppen offen und weisen Sie gelegentlich auf jene Gaben hin, die Gott uns als Teil des gemeinsamen Singens gibt.

⁸ *Songs that make a difference*, from <http://www.npm.org/assets/Songs-Difference.pdf>, aufgerufen am 19. Oktober 2015.

Bei der Planung des Gottesdienstes denken sie an ein Repertoire mit „großen Bildern“, sowie an die Sonntagslesungen, so dass eine Vielzahl von Gattungen, alte und neuere Lieder einen Platz finden. Verschiedene Genres sprechen verschiedene Personen an, also brauchen wir eine Vielzahl von Liedern, aber wir müssen sie oft genug singen, dass man sich während der Woche an sie erinnert. Es gibt eindeutig nicht mehr das Gefühl für „ein Lied passt allen“, also brauchen Gemeinden ein breites Repertoire an Liedern über die Treue, Barmherzigkeit und Liebe Gottes, die mehr als nur ein- oder zweimal im Jahr verwendet werden können. Leiter des Gemeindegesangs müssen eine Balance zwischen dem ganzen Repertoire und der allsonntäglichen Auswahl finden. Alle diese Anliegen können auch mehr „Gemeindeproben“ bedeuten. Diese Gemeindeproben sollten nicht nur vor Gottesdiensten stattfinden, sondern immer und überall, wo sich die Kirche versammelt: Konferenzen, Beerdigungen, Kirchenratsversammlungen, Sonntagsschulen, Bibelkreise, Krankenzimmer, Pflegeheime, Sterbebetten, Hochzeiten, Kindergärten, und potluck dinners⁹. Bilden Sie ein Kernrepertoire an Liedern, das Personen helfen kann, der Gnade, der Trauer, dem Unglück, dem Stress und der Freude ins Gesicht zu schauen im Wissen, dass sie von Gottes Gnade gehalten werden.

Eine Praxis, die bei der Entwicklung eines Kernrepertoires von Liedern helfen könnte, ist es, im Gemeindegesang Teile als Ordinarium im Gegensatz zu Teilen als Proprium zu betrachten. In der Vergangenheit waren die Ordinariumsteile der Messe – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei – die Elemente, die immer dabei und unveränderlich (textlich) waren, während das Proprium jenes Element war, dessen Texte eigens (proper) für diesen Tag waren – die Schriftlesungen oder die Collecta bzw. das Tagesgebet. Für heutige protestantische Kirchen könnten durch den wöchentlichen Gebrauch die Doxologie und das Gloria Patri als Ordinarium angesehen werden, während die sich ändernden Kirchenlieder das Proprium sind. Welche Lieder werden Woche für Woche bei der Gabenbereitung, zur Gebetszeit, bei der Kommunion, vor oder nach der Schriftlesung, beim Friedensgruß, als Introitus oder als Segen gesungen? Einige von ihnen könnten zurzeit von einem Chor gesungen werden, aber jedes dieser Lieder kann eine Chance für den Gemeindegesang, für den Aufbau der Kirchenjahreszeiten, für die Erweiterung und Vertiefung des Repertoires der Gemeinde sein.

Entfernen Sie so viele der Hindernisse für das gemeinsame Singen, wie Sie können.¹⁰ Zusammen Singen scheint oft eine Gegenkultur zu sein, aber die Be-

⁹ Potluck dinner = Abendessen, bei dem jeder Teilnehmer etwas mitbringt. (Anm. PraBl)

¹⁰ Vgl. John BELL, *The Singing Thing: A Case for Congregational Singing*, Chicago 2000, besonders Abschnitt 2 über stimmliche Entrechtung, das Nebenprodukt einer Performance-Kultur, Orte und Räume und schlechte Leitung.

weise für den Kindheitsinstinkt, beim Spielen zu singen, das Aufblühen von College-A-cappella-Gruppen, der von Jugendlichen gesungene gregorianische Choral in der katholischen Kirche, die Allgegenwart von Musik heute, der historische Präzedenzfall für die Macht des kollektiven Gesangs in der USA während der Bürgerrechtsbewegung in den 1960er Jahren, die „singende Revolution“ in Estland 1987–1991 und die vielen Geschichten von Kriegen und Verfolgungen, in denen Personen mit Musik “zurück geschlagen haben“, legen nahe, dass einige diese erstaunliche Gabe von Macht und Geist durch Gott unterschätzen.

Übersetzung: Severin Praßl

Gemeindegottesdienst und Alltagsleben: Ergebnisse einer Umfrage

Zusammenfassung

Gemeindegottesdienst hat das Potenzial, Christen (im Glauben) wachsen zu lassen und zu erhalten und einen lebenslangen „Soundtrack“ zu bieten, der mit den Harmonien und Dissonanzen, den Freuden, dem Leid und dem Stress des modernen Lebens mitschwingt. Dieses Thema war Gegenstand einer 2013 durchgeführten Umfrage, in der es darum ging, die Überschneidungen des Gemeindegottesdienstes mit dem Alltagsleben zu entdecken. Diese Präsentation beschreibt und interpretiert die Ergebnisse der Umfrage und deutet einige Ideen für die Pädagogik und Aufführungspraxis in den Kirchengemeinden an.

Ein „Choral am Ende der Reise“? Kirchenlieder als Lebensbegleiter¹

Aus den Antworten auf die Umfrage

Kirchenlieder spielen in meinem Berufsleben eine wesentliche Rolle, eine viel wesentlichere als in meinem Privatleben. Als aktiver Kirchenmusiker singe ich viel mit Menschen und kann dabei die Wirkung von Kirchenliedern unmittelbar erkennen. Immer mal wieder habe ich Kirchenliedgeschichte unterrichtet. Und für die Evangelische Kirche von Kurhessen-Waldeck habe ich bis Februar 2016 für zwei Jahre an einem Projekt gearbeitet, an dessen Ende einige neue Lieder für Trauungen und Bestattungen stehen, sowie eine recht genaue Beschreibung dessen, worum es beim Singen im Kasualgottesdienst letztlich geht.² Nicht zuletzt haben wir in der Liturgischen Konferenz in den letzten Jahren die Rezeption des Evangelischen Gesangbuchs erforscht und werten die umfangreichen Ergebnisse aktuell aus.³

Vor allem eines haben diese Tätigkeitsfelder gemeinsam: Es geht bei ihnen um die Rolle des Kirchenliedes im praktischen Vollzug. Ich befasse mich kaum mit Kirchenliedern als Kunstwerk oder als historisches Zeugnis, sondern tatsächlich mit „Hymns in Liturgy and Life“. Zumeist geht es mir darum, welche Relevanz Kirchenlieder heute (noch) haben – für den einzelnen, aber auch für Gottesdienst und Kirche. Und es geht mir darum, welche Lieder – oder welche Art von Liedern – heute (noch) gesungen werden. Und insgesamt geht es mir darum, die kirchenmusikalische Praxis der Gegenwart zu bedenken.⁴ Etwa so wie es die Praktische Theologie tut. Seit Friedrich Schleiermacher kommt ihr als

¹ Der Text folgt dem gesprochenen Vortrag und wurde nur geringfügig für die Drucklegung angepasst.

² Die Ergebnisse werden Eingang finden in ein geplantes „Handbuch Kasualmusik“, das ich gemeinsam mit Jochen Kaiser 2017 herausgeben werde.

³ Vgl. *Liturgie und Kultur*, 2016, Heft 2.

⁴ Vgl. u.a.: Stephan A. REINKE, *Plädoyer für eine (zeitgemäße) Kirchenmusikästhetik im 21. Jahrhundert*, in: *Liturgie und Kultur*, 2011, Heft 3, S. 5-23.

„Theorie der Praxis“ die Aufgabe zu, Grenzen und Möglichkeiten kirchlichen Handelns und kirchlicher Gestaltung zu erkunden, um den praktisch Handelnden ihr Tun transparent zu machen. „Erkundung“ – als „absichtsvolle und angeleitete Wahrnehmung dessen, was ist“ – ist laut Kristian Fechtner eine wichtige Aufgabe der Praktischen Theologie: „zu begreifen, wie christliche Religion heute praktisch (gelebt) wird.“⁵ Dabei ist die Praktische Theologie nicht allein

eine deskriptive Wissenschaft, sondern auch eine normative: Sie beobachtet und beschreibt nicht allein religiöse Praxis, sondern sie bewertet diese auch. Sie nimmt Stellung zu bestimmten Formen christlich-religiöser Praxis, sie schreibt diese vor und schreibt diese weiter.⁶

Ähnlich möchte ich auf dem Gebiet der Kirchenmusik arbeiten. Ich möchte erkunden, was dort geschieht, und somit die gegenwärtige Praxis (christlicher) Musik in den Blick nehmen. Dabei folge ich musikwissenschaftlich einem Ansatz, den unter anderem Kurt Blaukopf beschrieben hat, wenn er fordert, Musik als „kulturelle Verhaltensweisen“ zu analysieren und Musik oder vielmehr unterschiedliche „Musiken“ als „Typen gesellschaftlichen Handelns“ zu begreifen.⁷ Musikwissenschaft verstehe ich in diesem Sinne als Kulturwissenschaft, die auch Alltags- und Gebrauchsphänomene in den Blick nimmt⁸ – und die dabei stets praxisbezogen ist. Bezogen auf unser Themenfeld ginge es darum, christliche Momente des Musiklebens auszumachen, um aus diesen abzuleiten, was Kirchenmusik sein/werden kann. Aus diesem methodischen Ansatz heraus möchte ich in meinem Referat einen Blick auf die Fragen werfen:

- aus welchen Gründen ein bestimmtes Lied für einen Menschen bedeutsam wird und
- wie es dazu kommt, dass ein Lied einen Menschen durch das Leben begleitet,
- was ein solches Lied ausmacht, und abschließend,

⁵ Kristian FECHTER, *Praktische Theologie als Erkundung. Religiöse Praxis im spätmodernen Christentum*, in: Eberhard Hauschildt und Ulrich Schwab (Hg.), *Praktische Theologie für das 21. Jahrhundert*, Stuttgart 2002, S. 55-66, S. 56.

⁶ Michael MEYER-BLANCK, *Theorie und Praxis der Zeichen: Praktische Theologie als Hermeneutik christlicher Praxis*, in: Hauschildt, Schwab, *Praktische Theologie* (Anm. 5), S. 121-132, S. 124.

⁷ Kurt BLAUKOPF, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt 1996, S. 3.

⁸ Vgl. u.a.: Oliver SEIBT, *Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*, Bielefeld 2010 und Tia DENORA, *Music in Everyday Life*, New York 2000.

- was das alles für die kirchenmusikalische Praxis bedeuten kann.

Bedeutsame Kirchenlieder

In einem Arbeitsbericht über die Erstellung eines neuen Gesangbuchs im Herzogtum Nassau schreibt die Gesangbuchkommission 1895 an die Bezirkssynode Wiesbaden, dass es zum einen nicht möglich sei, ein Gesangbuch zu schreiben, das in allen Teilen jedem gefällt und bemerkt sehr grundsätzlich zum anderen:

Niemals ist die Zahl derjenigen Lieder sehr groß, zu denen der einzelne ein wirklich inneres Verhältnis hat, so daß er sie auswendig weiß, daß sie ihn im Herzen bewegen, ihn in seine Arbeit und in sein Gebet begleiten. Der Wert eines Gesangbuches hängt also für den einzelnen nicht davon ab, wie viel Lieder es überhaupt bringt und ob unter denselben solche sind, die ihn kalt lassen, sondern davon, ob er aus dem Gemeindegangbuch sich für seinen Gebrauch ein eigenes Gesangbuch herauslesen kann, das ihn wirklich und voll erbaut.⁹

Lieder, die einen „wirklich und voll erbauen“ – Lieder, die einen nicht kalt lassen: das sind wohl tatsächlich nicht viele. Bei mir zumindest ist das so. Und es sind auch nicht immer dieselben Lieder. Es gibt Lieder, die mir einmal etwas bedeutet haben. Und es gibt Lieder, die mit jetzt etwas bedeuten. Und hoffentlich gibt es auch Lieder, die mir in Zukunft etwas bedeuten werden. Wahrscheinlich geht es jedem so oder zumindest ähnlich. In unterschiedlichen Phasen unseres Lebens, sind es unterschiedliche Lieder, die uns wichtig sind. Und vielleicht gibt es auch das ein oder andere, das uns durch unsere Leben begleitet.

Warum es gerade dieses eine oder diese paar Lieder sind, können wir vermutlich gar nicht sagen. Vielleicht gehören sie nicht einmal zu den besten Liedern, die wir kennen. Zumindest nicht, wenn wir das Prädikat „gut“ mehr oder weniger objektiviert aus musikalischer, textlicher, wissenschaftlicher Perspektive ableiten wollen. Natürlich schätzen wir Lieder, die uns nach allerlei Analysen und Abwägungen als gut erscheinen. Vielleicht bewundern wir sie und ihre Schöpfer sogar. Gehört zu ihnen aber dieses eine besondere Lied, auf das wir zurückgreifen, wenn es uns richtig schlecht geht? Wenn wir wirklich Trost brauchen?

Hören Sie mal für einen Moment in sich hinein – und überlegen Sie, ob Sie Ihr persönliches Lied Ihrem/Ihrer Sitznachbar/in nennen würden. Ich will an dieser Stelle niemanden zu irgendwelchen Geständnissen animieren, aber es ist doch wohl so: Bei der Herausbildung musikalischer Vorlieben ist die musikalische oder textliche Qualität – ohnehin ein recht wenig konturierter Begriff

⁹ *Bericht der Gesangbuchs-Kommission*, in: Verhandlungen der sechsten ordentlichen Synode des Konsistorialbezirks Wiesbaden, Wiesbaden 1894, S. 157-166, S. 166.

– keineswegs das entscheidende Kriterium. Vielleicht ist man noch nicht einmal frei davon, etwas als Labsal für die eigene Seele zu halten, was jemand anders (unter gänzlichen anderen Voraussetzungen) womöglich kitschig findet.¹⁰

Wie auch immer – und der (an sich interessante) Kitschdiskurs soll an dieser Stelle nicht weitergeführt werden –: Ein Lied, das uns „Lebensbegleiter“ ist, wird dazu vermutlich nicht nach Abwägung aller denkbaren Qualitätsparameter. Hörerfahrungen, persönlicher Musikgeschmack, zahlreiche soziale Faktoren, die Gestimmtheit beim Kennenlernen des Liedes, all das sind mögliche Gründe für eine emotionale Bindung an ein ganz bestimmtes Lied. Und womöglich haben wir dann ein Lied an unserer Seite, von dem unser hymnologisch-musikalischer Sachverstand sagt: eigentlich gehörst du hier nicht hin, aber trotzdem bist du irgendwie schön.

Machen wir einen Sprung von uns zu Carl Gustav Jung. In seinen „Erinnerungen“ berichtet er:

Meine Mutter hatte mich ein Gebet gelehrt, das ich jeden Abend beten mußte. Ich tat es auch gern, weil es mir ein gewisses komfortables Gefühl gab in Hinsicht auf die unbestimmten Unsicherheiten der Nacht:

Breit aus die Flügel beide, / O Jesu, meine Freude / Und nimm dein Küchlein ein. / Will Satan es verschlingen, / So laß die Englein singen: / Dies Kind soll unverletzt sein.¹¹

Dieses „Gebet“ ist eine Strophe aus Paul Gerhardts berühmten Lied *Nun ruhen alle Wälder*, das seit seiner Erstveröffentlichung in dem musikalischen Andachtsbuch *Praxis pietatis melica* (1647) nur wenig von seiner einstmaligen Popularität verloren hat und bis heute zum (erweiterten) Kern des evangelischen Singrepertoires in Deutschland gehört. Auch außerhalb evangelischer Gesangbücher hat es eine breite Rezeption erfahren bis hinein in das neue *Gotteslob*.

Insbesondere die zitierte Strophe verselbständigte sich als Abendgebet für Kinder – und in dieser Funktion hat Jung sie offenbar kennengelernt. Ob er sie auch gesungen hat, ist nicht überliefert. Unwahrscheinlich ist es nicht, stammte er doch aus einer reformierten Pfarrersfamilie.

Eigenheiten

Was ist es, das Jung in diesem Lied Trost und Halt gegeben hat – trotz aller kindlichen Missverständnisse, wenn er etwa „Küchlein“ zunächst keineswegs

¹⁰ Zur Diskussion des Kitschbegriffs in der Musik vgl. u.a. den Sammelband Katrin EGGERS und Nina NOESKE (Hg.), *Musik und Kitsch* (= Ligaturen 7), Hildesheim 2014.

¹¹ Aniela JAFFÉ, (Hg.), *Erinnerungen, Träume und Gedanken von C.G. Jung*, Zürich 1962, S. 16f.

als Küken, sondern vielmehr als kleine Kuchen gedeutet und den Text daher in seiner religiösen Metaphorik (vgl. z.B. Lk 13,34: „Jerusalem, Jerusalem [...], wie oft habe ich deine Kinder versammeln wollen wie eine Henne ihre Küken unter ihre Flügel“) kaum richtig eingeordnet haben dürfte? Was ist es, das ihn explizit Kirchenliedern gegenüber trotz seiner späteren Skepsis der Kirche und ihrer (seiner Auffassung nach) schal gewordenen Glaubenspraxis teils mit Hochachtung, teils mit Sentimentalität und Nostalgie sprechen ließ? Und was mag ihn veranlasst haben, auch nachdem er dieses Gebet seiner Kindheit für eigene traumatische Erfahrungen durchaus verantwortlich gemacht und er sich merklich von der Kirche distanziert hatte, dennoch zu schreiben: „Was ich vermißte, war einzig die Orgel und der Choral.“¹²

Es sind die Emotionen, die von diesem Text ausgehen. Ein „gewisses komfortables Gefühl“ hat er ihm gegeben, also ein Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit, wohl auch die zumindest latente Gewissheit, manchen (wohl nicht nur nächtlichen) Widrigkeiten durch den Liedtext begegnen und mit ihnen umgehen zu können. Das Lied bestärkt ihn, gibt ihm Halt, gewährt ihm Zuflucht. Sicherlich auch, weil er sich beim Singen des Liedes oder beim Rezitieren des Textes zurückerinnerte an das kindliche Gefühl der Geborgenheit mit der betenden Mutter am Bett.

Nun trägt das Singen per se eine Tendenz von „archaischer Regression ins kindliche Lallen“¹³ in sich. Und verstärkt wird dieser Aspekt dann noch einmal durch Musik aus der Kindheit – nicht ohne Grund sind es oftmals Lieder aus der Kindheit und Jugendzeit, die in Altersheimen oder auf Demenzstationen eine besondere Rolle bei der therapeutischen Arbeit spielen.¹⁴

Wenn Erik Fosnes Hansen in seinem Roman *Choral am Ende der Reise* die letzten Minuten auf der sinkenden Titanic so beschreibt:

„Wir hören noch nicht mit dem Spielen auf. Noch nicht.“

Sie drehten sich zu Petronius um.

„Zuerst“ sagt Petronius, „zuerst müssen wir eine Schlußnummer spielen. Das muß so sein. Etwas Passendes.“

Es wird still. Sie stieren den Bassisten verblüfft an, der respektinflößend und gebieterisch an seinem großen Instrument steht.

„Nun, Jason?“ Alex sieht seinen Freund forschend an. Er lächelt.

„Ja, ja. Ein paar Minuten mehr oder weniger.“

Jim und Georges kommen von der Reling zurück und greifen nach den Geigen:

„Was spielen wir?“

¹² Ebd., S. 80.

¹³ Peter BUBMANN, *Singen*, in: Ders., *Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus theologischer Perspektive*, Leipzig 2009, S. 69-82, S. 71.

¹⁴ Vgl. u.a.: Theo HARTHOG, Hans Hermann WICKEL, *Musizieren im Alter. Arbeitsfelder und Methoden*, Mainz 2008.

Jason bleibt die Antwort schuldig. Dann fällt ihm etwas ein.
 „Wir spielen das Largo von Händel“ sagt er. „Können das alle?“
 Sie nicken.
 „Das hat mir meine Mutter beigebracht“, sagt Jason halblaut.
 Sie spielen.
 Und dann ging alles sehr rasch.¹⁵

dann ist das historisch zwar nicht korrekt, es ist aber eben doch typisch. Im Schrecken erinnern wir uns an die Musik der Kindheit, an die Musik, die uns unsere Mütter (und mittlerweile sind es vielleicht auch Väter) vorgesungen oder vorgesummt haben, wenn es uns einmal nicht gut ging. Dabei ist es relativ egal, was für Musik das ist. Und natürlich kann es auch ein Kirchenlied sein. Bei Matthias Claudius etwa heißt es:

So ein: ‚Befehl du deine Wege‘ z. E., das man in der Jugend, in Fällen wo es nicht so war wie's sein sollte, oft und andächtig mit der Mutter gesungen hat, ist wie ein alter Freund im Hause, dem man vertraut und bei dem man in ähnlichen Fällen Rat und Trost sucht.¹⁶

Es kann aber eben auch das Largo von Händel sein oder Volksmusik oder ein Schlager oder was auch immer. Und selbst wenn wir später (als Erwachsene) zu der konkreten Musik oder dem, was sie repräsentiert, ein eher reserviertes Verhältnis haben, können wir sie vermissen und greifen in bestimmten Situationen auf sie zurück. So war es wohl bei Jung. Das in der Kindheit verinnerlichte Gebet ist für ihn auch später eine Form von Seelsorge, ein Medium gelebter Religiosität. Wenn die Psychotherapie seiner Meinung nach an die Stelle einer christlichen Frömmigkeitspraxis treten müssen, weil diese in ihrer Erstarrung allenfalls noch für einen Bruchteil der Menschen relevant und hilfreich sei, sind Lieder so etwas wie ein Restbestand religiöser Sinnstiftung. In dieser Funktion stellen sie eine Art von Lebenshilfe dar, können unmittelbar wirken, können dem Einzelnen Seelenfrieden verschaffen. Selbstverständlich aber ist dies für Jung nicht. Wenn Jungs psychoanalytische Arbeit – so Hermann Kurzke – wesentlich geprägt ist von der „Suche nach neuen Formulierungen und Symbolen für jene Erfahrungen [...], die die Religion für ihn nur enttäuschend formuliert hat“¹⁷, sind Lieder eine Ausnahme. Sie sind Teil „jenes archetypischen Schatzes, den auch C.G. Jung in seiner Kindheit aufgenommen, aber später in seiner Sprache – in eine andere Bildsprache – übersetzt hat“¹⁸ und

¹⁵ Erik FOSNES HANSEN, *Choral am Ende der Reise*, Frankfurt am Main 1997, S. 502f.

¹⁶ Matthias CLAUDIUS, *Sämtliche Werke*, München 1991, S. 344.

¹⁷ Hermann KURZKE, *Kirchenlied und Kultur*, Tübingen 2010, S. 21f.

¹⁸ Ebd., 24.

übersetzen musste, weil einstmals selbstverständliche Wirkweisen von Liedern im Speziellen und Singen im Allgemeinen ihre Eindeutigkeit verloren hatten. Das ist ihm – für sich und vielleicht auch für andere – weitestgehend verloren. Die Lieder aber hat er dennoch vermisst. Und vielleicht hat er sie auch noch gesungen.

Auch heute noch können Lieder ‚Lebenshilfe‘ sein. Eindringlich beschreibt etwa Karl Adamek die im Singen liegenden strategischen Potentiale zur Bewältigung des Alltags:

Der Mensch scheint sein Singen gezielt als Hilfe einsetzen zu können, um in bestimmten Situationen sein psychisches Gleichgewicht aufrechtzuerhalten oder wiederherzustellen und damit einhergehend körperliche Anregung oder im Gegenteil auch Entspannung zu erfahren. Er scheint durch Singen veränderte Bewußtseinszustände initiieren und es ebenso als Tor zu spirituellen Erfahrungsräumen nutzen zu können.¹⁹

Dies geschieht nicht unbedingt von selbst. Und damit es gelingt, muss jeder Einzelne sich mit dem Singen als Bewältigungsstrategie vertraut machen, muss jeder Einzelne lernen, welches Singen (oder auch: welche Lieder) ihm Lebenshilfe sein können. In der US-amerikanischen Fernsehserie *Ally McBeal* geht es um eine junge Anwältin – (leicht) neurotisch, relativ hysterisch und ziemlich emotional. Irgendwie bewältigt sie zwar ihren Alltag und ist auch im Beruf erfolgreich, vieles aber ängstigt sie. Sie sehnt sich nach ihrer Jugendliebe Billy (mittlerweile verheiratet mit einer Freundin und ihr Arbeitskollege), halluziniert tanzende, durchsichtige Babys herbei und geht dann – irgendwann – auf Anraten eines Kollegen zu Dr. Tracey. In der 16. Folge der ersten Staffel²⁰ konfrontiert diese Psychologin Ally mit einer recht eigenwilligen Therapie. Sie fordert ihre Patientin dazu auf, sich eine Hymne zu suchen, die sie in Krisenzeiten singen möge, um ihre seelische Verfassung wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Ohne Hymne, keine Hilfe. Ein Lied als Therapeutikum. Ally denkt darüber nach und schlägt in der nächsten Sitzung einen ruhigen Song vor. Dr. Tracey ist mit dem recht schüchtern vorgetragenen, ruhigen Lied nicht zufrieden und ermahnt Ally, sich etwas Passenderes zu suchen – denn natürlich eigne sich nicht jeder Song zur Hymne. Es müsse etwas Peppiges sein. Etwas, das Schwung hat. Etwas, das einem die Stimmung aufhellt. Und es muss ein Song sein, der einem vertraut ist. Kurz gesagt: ein Song, der einem ein „komfortables Gefühl“ gibt.

Die (auch aufgrund der Darstellung) leicht skurril anmutende Therapie aus der Fernsehserie ist bei genauerem Nachdenken natürlich gar nicht so unge-

¹⁹ Karl ADAMEK, *Singen als Lebenshilfe. Zur Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine „Erneuerte Kultur des Singens“*, Münster/New York ³2003, S. 25.

²⁰ Während des Vortrags wurden die entsprechenden Filmsequenzen vorgeführt.

wöhnlich, sondern eher vernünftig. Eine gängige Strategie des Umgangs mit unangenehmen Stimmungslagen. Mood-Management per Musik in Reinkultur. Und es ist seit Langem in Gebrauch. So heißt es bei Adelbert von Chamisso:

Hab einsam auch mich gehärmet, / in bangem, düsterem Mut. /
Und habe wieder gesungen, / und alles war wieder gut.

Menschen singen in ganz unterschiedlichen Kontexten, um die großen und kleinen Herausforderungen des Alltags zu meistern. Dass das Singen der Arbeit Schwingen verleihe, ist ein geflügeltes Wort des österreichischen Dichters Anastasius Grün²¹ und lässt sich verifizieren durch zahlreiche ethnologische Studien, die belegen, dass in unterschiedlichsten Kulturen Singen die Funktion hat, Arbeitsprozesse zu erleichtern.

Viele Menschen singen in (wirklicher oder auch nur vermeintlicher) Gefahr, in existenziellen Bedrohungssituationen. Kinder versuchen zuweilen, sich im Dunkeln Mut zu ersingen. Überlebende von Konzentrationslagern berichten, dass Singen (oder auch nur das innerliche Sprechen von Liedtexten) dazu beigetragen habe, ihr Leid zu erdulden.

Es ist ganz offensichtlich so, dass das Singen – wie Michael Klessmann schreibt –

einen symbolischen, intermediären Raum eröffnet, der mit eigenen inneren Bildern und Empfindungen gefüllt wird; eine Melodie, ein Textfragment des Liedes, das die Mutter abends am Bett gesungen hat oder das wiederholt im Kindergarten gespielt worden ist, fungiert erneut als tröstliches Übergangsobjekt.²²

Singen hat eine Schmerz lindernde Wirkung, spendet Geborgenheit. Es kann den Menschen gesunden lassen oder gesund erhalten. Und auch wenn das Singen als solches schon bedeutsam ist, so ist es eben auch nicht egal, was wir singen. Entscheidend ist ein Bezug zu den Liedern – und zwar vornehmlich ein emotionaler Bezug.

In meiner Dissertation²³ habe ich eingehend auch mit dem Singen im Kasualgottesdienst befasst und dafür eine Reihe von Menschen befragt. Ein Ergebnis:

²¹ „Bei der Arbeit magst du singen, das verleiht der Arbeit Schwingen.“ (zit. nach: Anastasius GRÜN, *In der Veranda*, Book on Demand 2015, S. 166).

²² Michael KLESSMANN, *Kirchenmusik als Seelsorge*, in: Gotthard Fermor und Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig 2005, S. 230-234, S. 232.

²³ Stephan A. REINKE, *Musik im Kasualgottesdienst. Funktion und Bedeutung am Beispiel von Trauung und Bestattung*, Göttingen 2010.

Bedeutsam für die Befragten und in ihrer Erinnerung präsent sind ausschließlich Lieder, die sie (Brautpaare oder trauernde Angehörige) selbst ausgesucht oder an deren Auswahl sie unmittelbar beteiligt waren. Mithin also Lieder, zu denen ein (emotionaler) Bezug besteht. Ansonsten gilt – kurz und knapp wie so Aussagen in Interviews manchmal sind:

„[...] fremde Kirchenlieder interessieren mich im Prinzip gar nicht. Wenn ich ganz ehrlich bin.“²⁴

Das klingt drastisch, ist aber nicht verwunderlich. Ein Lied muss in Besitz genommen werden, damit es positive Wirkung entfalten kann. Es muss Teil von einem sein. Und der Umgang mit ihm muss geübt sein.²⁵ Es ist also keineswegs selbstverständlich, dass ein Lied zur persönlichen Hymne wird. Und wie schon angedeutet: Es ist sicherlich ein relativ kompliziertes Geflecht aus verschiedenen Aspekten, die ein Lied dazu machen. Ganz sicher ist es nicht der Text allein. Aber ebenso sicher ist es wohl auch nicht allein die Melodie. Eine „Hymne“ braucht eine Botschaft, die dann musikalisch angemessen transportiert wird.

Lange Zeit waren es explizit religiöse Inhalte – so ein *Befehl du deine Wege* eben. Kirchenlieder waren für Menschen natürlich auch wichtig aufgrund ihrer inhaltlichen Aussagen. Lieder sind seit jeher ein Mittel der Verkündigung, sie predigen göttliches Wort, welches wiederum Trost und Orientierung bietet. Lieder sind Quelle und Ausdruck persönlicher Frömmigkeit. Lieder waren und sind dazu in der Lage, die „dem Einzelnen eine Brücke zum Glauben“²⁶ zu bauen.

Nie aber war es wohl der Text allein. Immer war auch die Stimmung, die ein Lied hervorruft, entscheidend für seinen Erfolg. Bei Friedrich Niebergall steht:

Statt an dem Text allzuviel herumzurationalisieren, überlasse man die Kraft und die Wirkung dem Ganzen von Text und Melodie, in denen sich erst wie in einem echten Echo die ganze Fülle des Reichtums beider offenbart. Genau besehen liegt bei den meisten Chorälen das Erbauliche mehr in der Melodie [...] als in dem Leibe des Textes.²⁷

²⁴ Vgl. ebd., S. 137f.

²⁵ Auch Ally tut dies, vgl. Folge 9, Staffel 2.

²⁶ Vgl. Peter ZIMMERLING, *Wie ein alter Freund im Haus, dem man vertraut. Die Bedeutung von Lied und Gesangbuch für die evangelische Spiritualität*, in: Musik und Kirche 79 (2009), S. 168-174, S. 171.

²⁷ Friedrich NIEBERGALL, *Das Gesangbuch als kirchliches Bekenntnis*, Tübingen 1931, S. 41.

Eine Doppelstudie der Liturgischen Konferenz zum *Singen im Gottesdienst*²⁸ belegt diesen Zusammenhang: Die Musik eines Liedes ist für die Befragten wichtiger als der Text – allerdings nur geringfügig: Sound geht demnach vor Inhalt. Aber: Inhalt ist eben auch wichtig! Nämlich fast so wichtig. Gesungen wird ein Lied vor allem dann gut (oder besser: gern), wenn es gelingt, Emotionen zu transportieren, wie die folgende Tabelle zeigt:

Wie wichtig sind Ihnen folgende Aspekte bei einem christlichen Lied?

Dimension	Mittelwert	Standard- abweichung
1. Musik/Klang (N = 2.840)	3,59	0,522
2. Text (N = 2.825)	3,40	0,603
3. Hoffnung und Zuversicht (N = 2.725)	3,21	0,687
4. die empfundenen Gefühle (N = 2.603)	3,07	0,709
5. Bekenntnis des Glaubens (N = 2.706)	3,07	0,736

Konsequenzen

Ziemlich eindeutig beinhaltet dieser Befund eine Verpflichtung zu einer stilistischen Vielfalt in Sachen Kirchenlied. Denn Sound-Fragen sind Geschmacksfragen. Und Geschmäcker sind unterschiedlich. Darüber hinaus wandeln sich stilistische Vorlieben im Laufe der Zeit – was dazu führen wird, dass es das traditionelle Liedrepertoire zukünftig eher schwer haben wird, sich in die Herzen der Menschen zu pflanzen. Es ist eben nicht mehr oder nur noch selten so, dass die Eltern am Bett ein Kirchenlied zu singen. Und außerdem gibt es auch ansonsten nur wenige Orte, an denen diese systematisch gesungen werden. Genau das aber braucht es. Immer wieder ist zu lesen (wie hier bei Michael Heymel):

Kirche muss selbstbewusst und gezielt den Umgang mit dem Kirchenlied kultivieren und in zeitgemäßen Formen Zugänge zum Kirchenlied eröffnen. das aber setzt voraus, dass sie sich der Bedeutung des Kirchenliedes für ihre eigene, genuin protestantische Frömmigkeits- und Musikkultur bewusst ist.²⁹

²⁸ Vgl. *Singen im Gottesdienst II* (= Liturgie und Kultur, 2014, Heft 1).

²⁹ Michael HEYMEL, *Das Gesangbuch als Lebensbegleiter. Studien zur Bedeutung der Gesangbuchgeschichte für Frömmigkeit und Seelsorge*, Gütersloh 2012, S. 13.

Das ist sicherlich wichtig. Vermutlich auch richtig. Und ebenso richtig ist es, dass das Singen geistlicher Lieder Übung braucht, dass sie ihre Wirkung womöglich nicht sofort entfalten. Hierin aber liegt auch das zentrale Problem: dass nämlich das Kirchenlied in einer Art Konkurrenz steht zu durchaus unmittelbar wirkenden Liedern/Songs der modernen Popmusik, die für viele Menschen durchaus sinnstiftende Funktion hat. Wer musikalische Lebenshilfe braucht, der greift nicht mehr als erstes auf das Kirchenlied zurück. Zum einen, weil das Christentum und vor allem die Kirchen ihr Quasi-Monopol schon lange Zeit verloren haben. Zum anderen aber auch, weil Kirchenlieder musikalisch und ästhetisch relativ weit entfernt sind von relativ vielen Menschen unserer modernen Gesellschaft.

Manches spricht für die Vermutung, dass die zunehmend populären Praise&Worship-Songs ihre Beliebtheit vor allem aus dem Umstand ziehen, dass sie sich sehr deutlich und sehr konsequent popularmusikalischer Idiome bedienen und in diesem Klanggewand ihre Inhalte darbieten. Vielleicht trifft es zu, dass sie daher weniger nachhaltig sind und ihre Popularität auch schneller wieder nachlässt. Doch auch wenn die Halbwertszeit vieler Lieder überschaubar zu sein scheint (was sie vermutlich aber immer war), so bilden sich auch an dieser Stelle einzelne Klassiker heraus, die vermutlich bleiben werden. Auch ihnen allerdings fehlt die milieübergreifende Verbreitung, die das klassische Kirchenlied einst hatte. Zeitgeistprägend sind heute nur wenige Lieder. Und vermutlich sind das dann vor allem solche, die außerhalb von Kirche entstehen und die trotzdem die (durchaus auch theologischen) Bedürfnisse der Menschen auf- und ernstnehmen.

Das bedeutet freilich nicht, dass die Zeit des klassischen Kirchenlieds vorbei sein muss. Und ich möchte weder Notwendigkeit noch mögliche Erfolge gezielter Fördermaßnahmen infrage stellen. Ich frage mich aber schon, ob Lieder, die unter erheblichen Mühen eingeübt und den Menschen vertraut gemacht werden müssen, zu einer „Hymne“ im angedeuteten Sinn werden können.

Das ist kein Abgesang auf das klassische Kirchenlied. Aber es fällt mir schwer, dem Theologen Wilhelm Baur zuzustimmen, der sich im 19. Jahrhundert vehement gegen allzu viele neue Lieder positioniert:

Das Gesangbuch begleitet die Leute des Volks von der Schule bis zum Tode. In ihm suchen sie Trost, Freude, Erquickung in einsamen Stunden. [...] Sie lieben die alten Gesangbücher, weil sie ihnen wirklich schon Kraft und Trost spendet[,] und kennen sie durch und durch. Aber einen solchen Menschen haben wir noch nicht gefunden, der unser hessisches Gesangbuch lieb hätte, dankbar gegen dasselbe oder nur einigermaßen in ihm bewandert wäre.³⁰

³⁰ Wilhelm BAUR, *Das Kirchenlied in seiner Geschichte und Bedeutung. Zur Beleuchtung*

Die neuen Lieder des „hessischen Gesangbuchs“ – da ist sich Baur sicher – würden nicht dieselbe emotionale Qualität entfalten wie die traditionellen Lieder. Vielleicht war das für ihn so. Wahrscheinlich ist es für den einen oder die andere auch heute so. Dennoch aber dürfte sich die ästhetische Distanz großer Teile der Bevölkerung zu den alten Liedern seit dem 19. Jahrhundert noch einmal vergrößert haben. Das Kirchenlied ist heute nicht mehr das, was es zur Zeit Martin Luthers oder zur Zeit Paul Gerhardts oder auch noch im 19. Jahrhundert war. Schon bei der Einführung des Evangelischen Kirchengesangbuches – also in den 1950er Jahren – fragte Friedrich Buchholz kritisch an,

ob die Gattung ‚Kirchenlied‘ (und das ist literarisch eine Abteilung des Volksliedes) wirklich noch spontan aus dem Menschen hervorbricht. Etwas anders gefragt: Ist das Kirchenlied heute noch, was es einmal war, nämlich echte und verständliche Öffentlichkeitsäußerung der Gemeinde? [...] Unsere ganze kirchliche Arbeit [...] arbeitet mit der Voraussetzung, daß das Kirchenlied als Gattung eine unverlierbare, unversiegbare und unaufgebbare Lebensäußerung ist. Diese erstaunliche securitas ist höchst zweifelhaft: denn alles in der Welt, in der wir leben, spricht dafür, daß auch diese Gattung ihre Zeit gehabt hat und daß sie nur durch das Schwergewicht der kirchlichen Traditionen am Leben erhalten wird.³¹

Gut fünfzig Jahre später hat sich diese Entfremdung in einem Maße verstärkt, dass kirchliche Initiativen allein ihr definitiv nicht mehr wirkungsvoll entgegen treten können. Um das Kirchenlied wieder zu einer „echten und verständlichen Öffentlichkeitsäußerung der Gemeinde“ zu machen, müssen – so man dies denn überhaupt möchte – neben dem Gottesdienste und neben der Kirche andere Singorte etabliert werden, an denen Kirchenlieder auch gesungen, an denen Menschen jedoch vor allem an der Kulturtätigkeit Singen partizipieren können. Nur wenn das Singen im Allgemeinen und das Kirchenlied im Besonderen in der „Alltagsexistenz des Einzelnen“³² eine Rolle spielt und zu dieser in einem (möglichst engen) Bezug steht, kann es auch im Gottesdienst wieder die Selbstverständlichkeit erlangen, die es einst gehabt haben mag. Britta Martini schreibt in diesem Zusammenhang, dass

der Gesangbuchnoth im Großherzogtum Hessen, Frankfurt am Main 1852, S. 287.

³¹ Friedrich BUCHHOLZ, *Gedanken zur Aufgabe der Liturgie. Anlässlich des Agendenentwurfs für die Evangelische Kirche der Union*, in: *Monatsschrift für Pastoraltheologie* 44 (1955), S. 495-507, S. 497.

³² Vgl. Christa REICH, *Der Gemeindegesang*, in: Winfried Bönig (Hg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart, S. 362-375, S. 362.

„für viele identifikatorisch lesende (und singende) Menschen [...] die Relevanz von Kirchenliedern für ihr eigenes Leben, für ihre persönlichen Lebensumstände“ wichtig sind. „Erwartet wird die unmittelbare Übereinstimmung mit dem erlebten Alltag, die sprachliche Abbildung und Entsprechung des selbst Erlebten. Nicht nur im Allgemeinen, sondern ganz konkrete Aussagen im Liedtext werden mit der eigenen Erfahrung daraufhin verglichen, ob sie ‚stimmen‘. Das heißt: Kirchenlieder werden heteronom, also funktional, rezipiert. Lieder müssen zur jeweils individuellen Lebenssituation passen. Dieser Maßstab schärft den Blick für die jeweils passende Sprache. Sie muss – je nach dem Lebensumfeld, dem Milieu – gerecht und nicht ausschließend sein, und sie muss auch stilistisch passen. Kirchenlieder werden nach dieser Rezeptionsweise zum Spiegel des eigenen Lebens- und Glaubensentwurfs (gemacht); ihnen wird eine bestätigende, stabilisierende Funktion zugewiesen, auf allen wahrgenommenen Ebenen: Theologie, Sprache, Musik, Stil, Themen, Einstellungen/Bewertungen.“³³

An dieser Stelle kann man sicherlich ansetzen. Und es scheint mir eine doppelte Strategie sinnvoll. Zum einen sollte man sicherlich die alten Lieder pflegen, ihre Bedeutung veranschaulichen, ihre (spirituelle) Qualität herausarbeiten. Und man sollte sie einfach singen. Manch einen wird es zum Kirchenlied hinziehen.

Daneben aber sollte man vielleicht auch auf Lieder schauen, die an anderen Singorten bereits erfolgreich sind. Luther hat dies mit seinen Parodien getan. Andere nach ihm auch. Dass es eine ganze Reihe solcher Lieder gibt, die vielen Menschen ein „komfortables Gefühl“ vermitteln, zeigt schon ein oberflächlicher Blick auf einschlägige Internetseiten. Auf Facebook, in Twitter-Tweets in Online-Gästebüchern und Internetforen schreiben unzählige Menschen über die unbeschreiblichen Gefühle, die bestimmte Songs bei ihnen auslösen – in einer Sprache, die nicht anders als religiös zu bezeichnen ist. Wir sollten diese Lieder nicht unberücksichtigt lassen. Wir sollten sie vielleicht auch aus hymnologischer Warte heraus betrachten, in der praktischen Arbeit aber keinesfalls auf sie verzichten.

Einen recht offensiven Umgang mit solchen hat das neue Evangelische Gesang- und Gebetbuch der Bundeswehr *Lebensrhythmen* gewählt.³⁴

Weil Lieder vor allem dann gern gesungen werden, wenn sie den Einzelnen als relevant erscheinen, wenn sie Bedeutung für ihr Dasein haben oder sie zumindest ihrer Lebenswelt entsprechen, finden sich neben vielen traditionellen Liedern auch einige, „die traditionell nicht zum geistlichen Liedgut gezählt werden“ – aber dennoch so wirken können (könnte man die Bemerkung aus den Hinweisen zum Gebrauch fortsetzen). Ein solches Buch für Soldat/innen, ein solches Buch für die Westentasche ist im ganz handgreiflichen Sinn ein Lebensbegleiter. Im Vorwort

³³ Britta MARTINI, *Historische Distanz und emotionale Nähe zu Kirchenliedern*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 48 (2009), S. 199-208, S. 205.

³⁴ *Lebensrhythmen. Evangelisches Gesang- und Gebetbuch für Soldatinnen und Soldaten*, Berlin 2013.

dieses meiner Meinung nach sehr gelungenen Buches heißt es:

Als Soldatin, als Soldat, als Angehörige oder Angehöriger der Bundeswehr ist ihr Lebensrhythmus in besonderer Weise geprägt vom Unterwegssein zwischen Heimat und Einsatz, zwischen Standort und Zuhause. Wer unterwegs ist, muss wissen, wo er sich und seine Gefühle festmachen kann, wo und wie er innehalten und Atem schöpfen kann. Das Gesang- und Gebetbuch ... will Halt geben mit seinen Liedern, Bildern, Andachten, Gebeten und Texten. [...] Das Buch will sie begleiten.

Darunter sind Lieder wie Reinhard Meys *Über den Wolken*, die Fußballhymne *You'll never walk alone* oder der Evergreen *I am sailing*. Alles Lieder, die wohl eine Hymne sein könnten. Und für die dann auch das gelten kann, was Matthias Claudius über „kräftige Kirchenlieder“ schreibt:

es ist 'n Segen darin, und sie sind in Wahrheit Flügel, darauf man sich in die Höhe heben und eine Zeitlang über dem Jammertal schweben kann.³⁵

Gehen wir noch einmal zurück an den Anfang. Die zitierte Gesangbuchkommission hat vier Dinge ausgemacht, die ein Lied erfüllen muss, damit es einen nicht kalt lässt:

- Vertrautheit (auswendig wissen)
- emotionale Nähe (im Herzen bewegen)
- Alltagsbezug (in Arbeit begleiten)
- spirituelle Anregung (im Gebet begleiten)

Dies können sicher auch die genannten (nicht traditionell geistlichen) Lieder erfüllen. Ob sie dadurch zu Kirchenliedern werden, mag offen bleiben. Geistliche Lieder aber werden sie sicher. Denn sie erreichen das, was solche Lieder ausmacht – sie erbauen wirklich und voll.

Und deswegen sind sie meiner Meinung nach auch Gegenstand der Kirchenmusik – wenn man diese nämlich von einer gleichsam pneumatologischen Basis aus versteht und nicht christologisch oder theologisch verkürzt deutet. Es könnte gerade – so Gotthard Fermor –

eine Phänomenologie des Heiligen Geistes [...] das Verständnis von geistlicher Musik aus den Verengungen auf kirchliche Lokalitäten oder auch nur christliche Identifikationspunkte herausführen in die Weite theophonischer Wahrnehmungen.³⁶

³⁵ Zit. nach: Meinrad WALTER, *Sing, bet und geh auf Gottes Wegen. 40 neue und bekannte geistliche Lieder erschlossen*, Freiburg i. Br. 2013, S. 159.

³⁶ Gotthard FERMOR, *Georg Friedrich Händels Messias und seine „Soulful Celebration“*.

Weil nun – wie Michael Beintker beschreibt –

die Wirkung des Heiligen Geistes [...] nicht auf die Kirche eingegrenzt werden [... kann],
so als sei Gottes Geist allein dort, wo die Kirche ist³⁷,

muss auch Kirchenmusik sich nicht allein aus kirchlichen Quellen speisen. Ausgehend von einer weiten Pneumatologie kann/sollte daher ganz unterschiedlicher Musik eine Wahrnehmung als „christlich“ nicht verweigert werden. So wie die Kirche insgesamt in die Welt gehört und an ihr teilhaben sollte, sollte dies auch ihre Musik tun. So wie sich Glaube nur milieuspezifisch ausdrücken kann, kann er auch nur ästhetisch vermittelt zur Darstellung gelangen. Verschiedene Medien sind hierfür denkbar – unter ihnen auch die Musik. In diesem Sinne ist Kirchenmusik funktionale Musik. Sie muss es ermöglichen, Gott und seine Botschaft wahrzunehmen. Sie muss Imaginationsräume öffnen, muss einen Blick freigeben auf das Evangelium, muss dieses zu inszenieren helfen. In diesem Sinne dient christliche Musik dazu, einem Einzelnen oder einer Gruppe christliche Glaubensinhalte zu vergegenwärtigen, Gottes Botschaft (aktuell) relevant werden zu lassen. In besonderer Weise ist sie, die eine lebendige „Circulation des religiösen Bewusstseins“ (Friedrich Schleiermacher) ermöglicht, die den Menschen zum Glauben reizt, die das Wort Gottes zur Resonanz bringen kann. Zwangsläufig ist dies indes nicht. Musikalische Wirkungen sind unbestimmt. Ob es der Musik gelingt, spirituelle Erfahrungen zu machen, entzieht sich dem kirchenmusikalischen ebenso wie dem pastoralen Zugriff. Abhängig ist dies vom Rezipienten, von seiner Stimmung, vom Ort der Musikrezeption, von seinem persönlichen Musikgeschmack und von vielem anderen. Gott ist auf je unterschiedliche Weise in der Musik gegenwärtig. Keine Musik kann per se – wie Dieter Schnebel es ausdrückt – „eine sakrale, sozusagen [eine] Weihrauch-Funktion“³⁸ erfüllen. Dennoch muss sie bestimmte Voraussetzungen erfüllen, um als Kirchenmusik wahrgenommen zu werden, müssen bestimmte Bedingungen erfüllt sein, damit einzelne Bereiche des aktuellen Musiklebens als christlich wahrgenommen oder christlich verstanden werden können.

Eine Herausforderung, erneut über „geist-liche“ Musik nachzudenken, in: Gotthard Fermor, Hans-Martin Gutmann und Harald Schroeter (Hg.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Rheinbach 2000, S. 98-127, S. 121.

³⁷ Michael BEINTKER, *Creator Spiritus. Zu einem unerledigten Problem der Pneumatologie*, in: *Evangelische Theologie* 46 (1986), S. 12-26, S. 16.

³⁸ Dieter SCHNEBEL, *Musica sacra*, in: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 431-436, S. 432.

Insbesondere hat dies eine Bedeutung, wenn man – und da sind Lieder immer an erster Stelle dabei gewesen – der Kirchenmusik eine seelsorgerliche Funktion zugesteht. Und:

Musik als Seelsorge – das muss nicht ausschließlich Kirchenmusik sein. Im Horizont der Gottesbeziehung kommt nicht allein liturgisch gebundene und wegen ihrer Texte eindeutig christliche Musik für eine musikalische Seelsorge in Betracht, sondern jede Art von Musik, die sich in der Begegnung mit Leidenden als menschenfreundlich erweist [...]. Welche Musik jeweils geeignet ist, lässt sich niemals allein nach werkimmanenten formalen und inhaltlichen Kriterien entscheiden, sondern nur mit Rücksicht auf den regelkreisartigen Wechselbezug zwischen Musikstruktur, Vermittlung, Funktion und Rezeption, in dem Musik zu einem wirkmächtigen Ereignis wird.³⁹

Kirchenmusik wird auf diese Weise zu einem Dienst an seinem Mitmenschen – zu einem Akt der Diakonie. Wenn man es so versteht, dann können auch die „weltlichen“ Lieder der *Lebensrhythmen* Lebensbegleiter sein, Halt geben oder auch nur ein „komfortables Gefühl“ vermitteln. Sie können Hymnen werden. Und sind es vielleicht auch schon.

Ein „Choral am Ende der Reise“? Kirchenlieder als Lebensbegleiter

Zusammenfassung

Aus welchen Gründen wird ein bestimmtes Lied für Menschen bedeutsam? Was macht ein solches Lied aus? Und was bedeutet das für die kirchenmusikalische Praxis und die Gestaltung von kirchlichen Liederbüchern? In seinem Vortrag geht der Stephan Reinke auf diese Fragen ein und wirft dabei einen Blick auf so unterschiedliche Phänomene wie den Untergang der Titanic, die Kindheit C.G. Jungs und die Fernsehserie *Ally McBeal*.

³⁹ Michael HEYMEL, *In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik*, Kamen 2004, S. 196f.

A ‘Hymn at Journey’s end’? Hymns as companions¹

Congregational hymns play an essential role in my professional work and in my private life. As an active church musician I sing with many people and thus can see the immediate effects of congregational hymns. I recently completed a two-year project for the Evangelical [Lutheran] Church of Kurhessen-Waldeck until February 2016, for which new hymns for weddings and funerals were written, and where the use of hymns in *casualia* (weddings and funerals) was examined.² Finally, through the Liturgical Conference, I have been involved in researching the reception of the *Evangelisches Gesangbuch*.³

These areas of work have one thing in common: they concern the role of the congregational hymn in its practical application. I hardly concern myself at all with congregational hymns as works of art or historical monuments, but rather, entirely as “hymns in liturgy and life.” I am concerned with what relevance congregational hymns (still) have today – for the individual, but also for the liturgy and the church. And I am concerned with which hymns – or which types of hymns – are (still) sung today. And I am concerned with reflecting upon the church music praxis as a whole of the present time.⁴ Something like what practical theology does. Since Friedrich Schleiermacher, this field, as the “theory of praxis,” has the task of examining the boundaries and possibilities of ecclesial activities and structures, in order to make the activities transparent to the practical actors. “Examination” – as “intentional and targeted perception of that which is” – is, according to Kristian Fechtner, an important task of practical theology: “to grasp how the Christian religion is in practice (lived) today.”⁵ In this, practical theology is not only

¹ The text follows the spoken lecture and has been adapted slightly for publication in the Bulletin.

² The results will be published in a *Manual Kasualmusik* through Jochen Kaiser in 2017.

³ Cf. *Liturgie und Kultur* (Liturgy and Culture), 2016, no. 2.

⁴ Stephan A REINKE, *Plädoyer für eine (zeitgemäße) Kirchenmusikästhetik im 21. Jahrhundert* (pleading for a (modern) church music aesthetics in the 21st century, in: *Liturgy and Culture*), in: *Liturgie und Kultur*, 2011, no. 3, pp. 5-23.

⁵ Kristian FECHTER, *Praktische Theologie als Erkundung. Religiöse Praxis im spätmoder-*

a descriptive scholarly field, but also a normative one: it not only observes and describes religious praxis, but it also evaluates it. It takes a position on specific forms of Christian-religious praxis, it prescribes for it and compels it forward.⁶

I wish to do something like this in the field of church music. I wish to examine what happens there as a means of gaining a view of the present praxis of (Christian) music. In this I follow musicologically an ideal which, among other things, Kurt Blaukopf has described when calls for the analysis of music as a “cultural manner of behaving” and the perception of music, or better, various “musics,” as “types of societal acting.”⁷ I understand musicology in this sense as cultural studies, taking account of practical issues and everyday phenomena.⁸ The intention here is always tied to praxis: it is a matter of perceiving Christian instances of musical life, in order to derive from this what church music is and can be. Based on this methodological ideal, I wish to take a look at these questions in my paper:

- the reasons why a specific hymn becomes significant for a person, and
- how it comes about that a hymn accompanies a person throughout life;
- the characteristics of such a hymn; and in conclusion,
- what this all might mean for the praxis of church music.

Significant hymns

In an 1895 working report on the development of a hymnal in the duchy of Nassau, the hymnal commission wrote two things to the regional synod of Wiesbaden: first, that it would not be possible to compose a hymnal that pleased everyone in all aspects, and second, it noted very fundamentally:

Never has the number of hymns been very large to which the individual truly has an inner relationship, knows them by heart, is deeply moved by them, is accompanied by them in prayer and work. Thus the value of a hymnal for an individual is not dependent upon how many hymns it even has and, among them, how many leave one cold. It depends upon

nen Christentum (Practical theology as proclamation: Religious praxis in late modern Christianity), in: *Praktische Theologie für das 21. Jahrhundert* (Practical theology for the 21st Century), ed. Eberhard Hausschildt and Ulrich Schwab, Stuttgart 2002, p. 56.

⁶ Michael MEYER-BLANCK, *Theorie und Praxis der Zeichen: Praktische Theologie als Hermeneutik christlicher Praxis* (Theory and praxis of signs: Practical theology as hermeneutic of Christian praxis”) in: Hausschildt/Schwab, *Praktische Theologie*, p. 124 (see footnote 5).

⁷ Kurt BLAUKOPF, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie* (Music in the transformations of society: Foundations of music sociology), Darmstadt 1996, p. 3.

⁸ Oliver SEIBT, *Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*, Bielefeld 2010; Tia DENORA, *Music in everyday life*, New York 2000.

whether individuals can find in the hymnal something for their use which truly and fully edifies them.⁹

Hymns that “truly and fully edify” – hymns that don’t leave one cold: in fact, there are certainly few of these. At least that’s the case with me. And it is not always the same hymns. There are hymns that meant something to me at one time. And there are hymns which now mean something to me. And I hope there are also hymns which will mean something to me in the future. In various phases of our life it is various hymns which are important to us. And perhaps there is also the one or the other that accompanies us through our life. Presumably we cannot even say precisely why it is this one hymn or these few hymns. Perhaps they are by no means among the best hymns that we know. Certainly not if we wish to derive the label “good” more or less objectively from a musical, textual, and scholarly perspective. Naturally we treasure hymns which appear good to us after all manner of analysis and consideration. Perhaps we even admire the hymns and their creators. But among these is there any special hymn we go back to when things are going very badly for us? When we truly need consolation?

Listen now for a moment to your inner heart, and reflect on whether you would name your personal hymn to the person sitting next to you. I will not call upon anyone for any sort of confession at this point. But this is indeed certainly the case: in the development of musical preferences, musical or textual quality – in any case a quite un-nuanced concept – is by no means the decisive criterion. Possibly one is not entirely free from finding something as refreshment for one’s own soul which someone else (under completely different conditions) possibly finds to be kitsch.¹⁰

Whatever the case – the kitsch discussion (interesting in and of itself) shall not be continued here: a hymn that is our “life companion” presumably does not become this for us only after the consideration of all imaginable parameters of quality. Listening experiences, personal musical taste, numerous social factors, when “something clicks” as one learns the hymn – all these are possible reasons for an emotional connection to one particular hymn. And then possibly we have a hymn at our side about which our hymnological and musical scholarly knowledge says: in fact, you don’t belong here, but still, somehow or the other you are very nice [schön].

⁹ *Bericht der Gesangbuchs-Kommission* (Report of the Hymnal Commission) in: *Verhandlungen der sechsten ordentlichen Synode des Konsistorialbezirks Wiesbaden* (Proceedings of the six ordinary synod of the regional consistory of Wiesbaden), Wiesbaden 1894, p. 166.

¹⁰ For a discussion of the concept of kitsch in music see Katrin EGGERS and Nina NOESKE (eds.), *Musik und kitsch* (= *Ligaturen* 7), Hildesheim 2014.

Let us make a jump from this to Carl Gustav Jung. In his *Memories, dreams, reflections* he reported:

My mother taught me a prayer which I had to say every evening. I gladly did so because it gave me a sense of comfort in view of the vague uncertainties of the night:

Spread out thy wings, Lord Jesus mild,
And take to thee thy chick, thy child.
“If Satan would devour it,
No harm shall overpower it,”
So let the angels sing!¹¹

This prayer – perhaps you will have recognized it – is a strophe from the famous hymn of Paul Gerhardt, *Nun ruhen alle Wälder*. It has lost little of its initial popularity since its first publication in the musical book of devotions *Praxis Pietatis Melica*, and even today it still belongs to the (enlarged) core of Protestant singing repertoire in Germany. It has also been widely received beyond Protestant hymnals, even in the new *Gotteslob*. The quoted strophe in particular has become a self-standing evening prayer for children – and it is obviously in this function that Jung learned it. It is not known to us whether he also sang it. This is not unlikely, considering that he came from a Reformed pastor’s family.

Characteristics

What is it in this hymn that gave Jung consolation and assurance – despite his childish misunderstandings? For example, he didn’t understand “Küchlein” as “chick” [Küken], but rather as a little “pastry” [Kuchen], and thus he was not able at all to connect the text to its religious metaphor (cf. eg. Lk 13:34, “Jerusalem, Jerusalem [. . .], how many times I yearned to gather your children together as a hen gathers her brood under her wings”). Despite his later skepticism of the church and its (in his view) praxis of faith that had become stale, what is it that gave him reason to speak explicitly about church hymns partly with great respect, partly with sentimentality and nostalgia? And what would have caused him, even after he made this childhood prayer thoroughly responsible for his own traumatic experiences and distanced himself markedly from the church, still to write, “The only thing I missed was the organ and chorales”?¹²

It is the emotions that flow from this text. It gave him a “certain comfortable feeling,” i.e. a feeling of security and safety, including the (at least latent)

¹¹ Aniela JAFFÉ, (ed.), *Erinnerungen, Träume und Gedanken von C.G. Jung*, Zurich 1962, p. 16f. (tr. Clara Winston and Richard Winston, *Memories, Dreams, Reflections*, [London 1989]).

¹² *Ibid.*, p. 80.

assurance to confront many adversities (not only those of the night) through the text and be able to deal with them. The hymn strengthened him, gave him a foothold, and afforded him refuge. And certainly because, in singing the hymn or reciting the text, he recalled the childhood feeling of safety with his mother praying at his bedside. Singing carries in and of itself a tendency toward “archaic regression into childish babble.”¹³ And this aspect is only further strengthened through music from childhood. It is not without reason that it is often songs from childhood and youth that play an important role in therapeutic care in nursing homes and Alzheimer’s units.¹⁴

When Erik Fosnes Hansen describes the last moments of the sinking Titanic in his novel *Psalm at Journey’s End*:

“We must not stop playing. Not yet.”

They turned to Petronius.

“First,” said Petronius, “first let’s play one last number. It has to be like that. Something appropriate.”

They say nothing, and stare at him in astonishment as he stands there, authoritative and determined, by his great instrument.

“Well, Jason?” Alex says, looking searchingly at his friend. He smiles.

“Well, what’s a minute or two either way?”

Jim and Georges come back from the railing and pick up their violins.

“What shall we play?”

Jason has to answer. Then something occurs to him.

“Let us play Handel’s Largo,” he says. Do you all know it?”

They nod.

“My mother taught it to me,” says Jason, half aloud.

They play.

Then everything happens very quickly.¹⁵

This is in fact not historically correct. But it is entirely typical. In times of terror we recall the music of childhood, the music which our mothers (and meanwhile, possibly our fathers also) sang or hummed to us when things were not going well. Then it pretty much doesn’t matter what sort of music it is. And naturally it can also be a church hymn. Matthias Claudius puts it this way:

Commit thy ways and goings [Befiehl du deine Wege], for example, which one sang often

¹³ Peter BUBMANN, *Singen* (Singing), in: Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus theologischer Perspektive (Music – Religion – Church studies on music from theological perspectives), Leipzig 2009, p. 71.

¹⁴ Cf. Among others: Theo HARTHOG & Hans Hermann WICKEL, *Musizieren im Alter. Arbeitsfelder und Methoden* (Singing in old age. Areas of work and methods), Mainz 2008.

¹⁵ Erik Fosnes HANSEN: *Choral am Ende der Reise*, Frankfurt am Main 1997, p. 502f. (tr: Joan Tate, *Psalm at Journey’s End* [San Diego/New York/London], p. 368).

and with devotion with ones mother in childhood at times when things were not as they should be, is like an old friend in the house whom one trusts and turns to in such cases for counsel and consolation.

It certainly can also be Handel's *Largo* or a folk song or a hit or whatever. And even when we later (as an adult) have a reserved relationship to that concrete music or what it represents, we might miss it and go back to it in specific situations. This was surely the case with Jung. The prayer internalized in childhood remains for him a type of pastoral care, a means of lived religiosity. When the psychotherapist was of the opinion that he had to go beyond the praxis of Christian piety because this, in its ossification, was only relevant and helpful for but a small part of humanity at best, hymns are something of a remaining quantity for the religious formation of meaning. In this function they represent a type of "self-help," they can work with immediacy, can bring peace of soul to the individual. But this is not self-evident for Jung. If Jung's psychoanalytical work is, as Hermann Kurzke puts it, marked essentially by the "search for new formulations and symbols for those experiences [...] that religion had only disappointingly formulated for him,"¹⁶ hymns are an exception. They are a component of "that archetypal treasury that C. G. Jung accepted in his childhood, but later – in another language of images – translated"¹⁷ and had to translate, because the effective power of hymns in particular and singing in general, which once was a matter of course, had lost its clear focus. It was lost for him for the most part, and possibly for others also. But yet he missed the hymns. And perhaps he still sang them.

Hymns can still be "self-help" today. Karl Adamek, for example, describes compellingly the strategic potential that lies in singing to cope successfully with daily life:

People seem to be capable of employing singing as an aid for maintaining or regaining their psychic balance in specific situations, and thereby experiencing the bodily stimulation or, in contrast, relaxation that comes with it. People appear to be capable of initiating changed states of self-consciousness through singing and also utilizing it as a door to places of spiritual experience.¹⁸

This doesn't necessarily happen by itself. And for this to succeed, every indivi-

¹⁶ Hermann KURZKE, *Kirchenlied und Kultur* (The congregational hymn and culture), Tübingen 2010, p. 21f.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ Karl ADAMEK, *Singen als Lebenshilfe. Zur Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine "Erneuerte Kultur des Singens"* (Singing as self-help. Empirical data and theory of coping with daily life. Appeal for a 'renewed culture of singing'), Munster/New York 32003, p. 25.

dual must acquire for herself or himself confidence in singing as a strategy for successful coping. Every individual must learn what manner of singing (or also: which hymns) can be a self-help for him or her.

The US television series *Ally McBeal* (1997/1998) is about Ally, a young lawyer, who is a bit neurotic, relatively hysterical and quite emotional. To be sure, she more or less copes successfully with daily life and is also successful at her job, but many things make her anxious. She longs for the love of her life from youth, Billy – who meanwhile has married a friend and office colleague of hers. Dancing, she hallucinates incorporeal images of babies. Eventually, at the advice of a colleague, she goes to Dr. Tracey. As shown in the 16th episode,¹⁹ Dr. Tracey has a quite idiosyncratic manner and a very unique therapy. She admonishes her patient to seek out hymns that she could sing in times of crisis, in order to bring the state of her spirit back into balance. Without hymns, no assistance. The hymn as therapeutic prescription. Ally ponders this and suggests something at her next counseling session, where Dr Tracey remarks that a hymn is something that one sings to oneself. Not everything is useful here, according to the psychologist. It must be something peppy. Something that has some swing to it. Something that brightens ones mood. And it must be a song that one is familiar with. In short, a song that gives one a “comfortable feeling.” The slightly absurd and strange therapy from the TV series is, upon further reflection, of course not at all so unconventional, but indeed practical. A common strategy of dealing with unpleasant mood states. Mood management through music in its purest form. And it has long been in use. As Adelbert von Chamisso puts it:

I've grieved myself in loneliness, / in anxious, dark mood. / And sung again, /
and everything once more was good.

People sing in widely varying contexts, in order to conquer the demands big and small of daily life. That “to sing makes work to swing” is a well-known phrase from the Austrian poet Anastasius Grün.²⁰ This can be verified by numerous ethnological studies that attest that singing has the function of lightening the workload in the most widely varying cultures. Many people sing in (real or merely imagined) danger, in situations of existential threat. Children sometimes try to sing courage into themselves in the dark. Concentration camp survivors report that singing (or just the inner reciting of hymn texts) contributed to their ability to endure suffering.

¹⁹ The corresponding film clips were shown during the lecture.

²⁰ “At work you like singing, which gives the work swing.” (Quoted in: Anastasius GREEN, *In the porch*, Book on Demand 2015 p. 166).

It is entirely obvious that singing – as Michael Klessmann writes –

opens up a symbolic, mediating space that is filled with inner images and perceptions; a melody, a fragment of a text of a hymn that the mother sang at the bedside, or that was repeatedly played in nursery school, functions anew as a consoling object of transition.²¹

Singing has a pain-reducing effect and offers security. It can leave the person healthy or preserve health. And even though singing as such is so significant, it is surely not a matter of indifference what we sing. The connection to the hymns is decisive – namely, it is predominantly the emotional connection.

In my dissertation²², I took up in detail singing at liturgies for particular occasions, and I polled a whole group of people about it. A result: for those polled, only those hymns were significant and present in their memory which they (wedding couples, or family and friends at funerals) themselves sought out or for which they were directly involved in their selection. That is to say, hymns for which there is an (emotional) connection. Otherwise – short and to the point as statements in interviews sometimes are:

“[...] Unknown congregational hymns in principles have no interest for me at all. If I’m entirely honest.”²³

That sounds drastic, but it is not so surprising. A hymn has to be taken possession of, so that its positive effects can unfold. It must be a part of oneself. And one must work at encountering the hymn. This is further developed in Ally McBeal, in particular in Season 2, episode 9.

It cannot be entirely taken for granted, as we see, that a hymn becomes one’s personal hymn. And as already suggested: it is surely a relatively complicated fabric woven of various aspects that makes a hymn to be so. Certainly it is not the text by itself. It is likewise certainly not the melody by itself. A “hymn” needs a message which is then appropriately conveyed musically. For a long time it was explicitly religious content – indeed, a *Commit thy ways and goings*. Church hymns came naturally to people and also were important because of their statement of content. Since time immemorial, hymns are a means of

²¹ Michael KLESSMANN, *Kirchenmusik als Seelsorge* (Church music as pastoral care) in: *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik* (Church music as religious praxis. Practical-theological handbook of church music”), ed. Gotthard Fermor and Harald Schroeter-Wittke, Leipzig 2005, p. 232.

²² Stephan A. REINKE, *Musik im Kasualgottesdienst. Funktion und Bedeutung am Beispiel von Trauung und Bestattung* (Music in liturgies for particular occasions), Göttingen 2010.

²³ REINKE, 2010, p. 137f.

proclamation, they preach the divine word, which in turn offers consolation and orientation. Hymns are a source and expression of personal piety. Hymns were and are capable of building “a bridge to faith for the individual.”²⁴ But it was never the text alone. The attitude and mood that a hymn evoked was always decisive for its success also. One finds in the writings of Friedrich Niebergall:

Instead of doing all manner of excessive rationalizing about the text, one might well give the power and effect to the entirety of text and melody. It is there that, in a veritable echo, the entire fullness of the richness of both is revealed. Viewed accurately, for most of the chorales the edification lies more in the speaking soul of the melody than in the body of the text.²⁵

A two-part study of the Liturgical Conference on “Singing in Worship”²⁶ attests this connection: the music of a hymn is more important for those polled than the text. Sound precedes content. However, content is certainly also important! In fact, it is almost as important. A hymn is well-sung (or better: gladly sung) when it succeeds in transporting emotions. This is shown in the following table:

How important are the following aspects of a Christian song?

Dimension	Mean value	Standard deviation
1. Music/Sound (N = 2.840)	3,59	0,522
2. Text (N = 2.825)	3,40	0,603
3. Hope and Confidence (N = 2.725)	3,21	0,687
4. The perceived Feelings (N = 2.603)	3,07	0,709
5. Confession of Faith (N = 2.706)	3,07	0,736

Consequences

These data contain quite clearly an obligation toward a range of styles in the matter of the congregational hymn. For sound-questions are taste questions. And tastes vary. Furthermore, stylistic preferences change in the course of time –

²⁴ Cf. Peter ZIMMERLING, *Wie ein alter Freund im Haus, dem man vertraut. Die Bedeutung von Lied und Gesangbuch für die evangelische Spiritualität* (As an old friend at home whom one trusts. The significance of the hymn and hymnal for Protestant spirituality) in: *Musik und Kirche* 79, 2009, p. 171.

²⁵ Friedrich NIEBERGALL, *Das Gesangbuch als kirchliches Bekenntnis* (The Hymnal as ecclesial confessional statement), Tübingen 1931, p. 41.

²⁶ Cf. *Singen im Gottesdienst II* (= Liturgie und Kultur, 2014, no. 1).

and this will mean that the traditional hymn repertoire will find it rather difficult in the future to plant itself in people's hearts. It is in fact no longer the case, or seldom by now, that parents sing church hymns at the bedside. And beyond this, there are only a few places anymore where hymns are even sung systematically. But this is what is needed. One reads repeatedly:

The church must self-consciously and purposefully cultivate engagement with congregational hymns and, in contemporary forms, open up pathways to hymns. But this presumes that the church is cognizant of the significance of the congregational hymn for its own genuine Protestant culture of piety and musicality.²⁷

This is certainly important. Presumably also correct. But it is also correct that the singing of spiritual hymns requires practice, and that they possibly do not unfold their effect immediately. But therein lies the central problem: namely, that the congregational hymn stands in a sort of competition to the entirely immediate effects of hymns/songs of modern pop music, which definitely have a function of giving meaning for many people. Those who need musical self-help no longer reach for the congregational hymn as their first choice. Firstly, because Christendom and especially the churches have long since lost their quasi-monopoly. But also secondly, because church hymns are relatively far removed musically and aesthetically from relatively many people of our modern society. It is certainly not a coincidence that the relatively beloved songs from the realm of "Praise & Worship", which are if anything becoming more beloved, very clearly and consistently make use of popular music idioms and convey their contents clothed in its sounds. And alongside this there is a whole body of secular music whose texts are definitely to be conceived in a Christian way. And so, between the modern recipient and the classical congregational hymn there stands a very wide variety of musical offering. It may be that many of these songs will have little staying power. But certainly not all of them. And also the half-life of many of these songs appears to be foreseeable (as it presumably always was), so that individual classics are being developed in this quarter, and presumably they will last. But they lack dissemination spanning across milieus, something that the classical hymn once had. Only very few hymns make their mark on the zeitgeist today. And presumably it is mostly the ones that were created outside the church, but yet meet and take seriously the needs of people – needs which are also thoroughly theological.

²⁷ Michael HEYMEL, *Das Gesangbuch als Lebensbegleiter. Studien zur Bedeutung der Gesangbuchgeschichte für Frömmigkeit und Seelsorge* (The hymnal as life companion. Studies on the meaning of the hymnal for prayer and pastoral care"), Gütersloh 2012, p. 13.

All this need not mean that the era of the classical congregational hymn is over. And I do not wish to call into question either the necessity or the possible success of purposeful measures of cultivating them. But I do wonder nevertheless whether musical pieces that must be rehearsed and familiarized under such massive efforts can ever become a true ‚hymn‘ in the way suggested. This is no swan-song for the classical congregational hymn. But I find it difficult to agree with the theologian Wilhelm Baur, who positioned himself vehemently against all-too-new hymns in the 19th century:

The hymnal accompanies the people of the general population from school days until death. In the hymnal they seek out consolation, joy, refreshment in their hour of loneliness. [...] They love old hymnals because they have truly given them strength and consolation, and they are thoroughly acquainted with those hymnals. But we have not yet found a person who would like our Hessian hymnal, is grateful for it, or has become even a bit well-versed in it.²⁸

The new hymns of the ‚Hessian hymnal‘ – Baur is sure of this – would not evince the same emotional quality as the traditional hymns. Perhaps it was so for him. It is also likely so for someone or the other today. But yet, the aesthetic distance of a large part of the population to the old hymns has likely grown larger since the 19th century. The congregational hymn today is no longer what it was at the time of Martin Luther or Paul Gerhardt or even in the 19th century. Already at the introduction of the *Evangelisches Kirchengesangbuch* – i.e. in the 1950s – Friedrich Buchholz asked critically

whether the genre “congregational hymn” (and from a literary standpoint it is a subsection of the folk song) still really emerges from the person spontaneously. To ask a bit differently: is the congregational hymn today still what it once was, namely, an authentic and comprehensible public expression of the congregation? [...] All our efforts in the church [...] operation on the presupposition that the congregational hymn as a genre is a vital expression not to be lost, diminished, or given up. This amazing securitas is highly doubtful: everything in the world in which we live says that even this genre has had its day, and that it will only be kept alive by the counterbalancing weight of church tradition.²⁹

Some fifty years later, this alienation has grown to such an extent that church

²⁸ Wilhelm BAUR, *Das Kirchenlied in seiner Geschichte und Bedeutung. Zur Beleuchtung der Gesangbuchnoth im Großherzogtum Hessen* (The hymn in its history and significance. Clarification of the hymnal emergency in the Grand Duchy of Hessen”), Frankfurt am Main 1852, p. 287.

²⁹ Friedrich BUCHHOLZ, *Gedanken zur Aufgabe der Liturgie. Anlässlich des Agendenentwurfs für die Evangelische Kirche der Union* (Thoughts on the function of liturgy. On the occasion of the draft liturgy of the ‘Evangelische Kirche der Union’) in: *Monatsschrift für Pastoraltheologie* 44 (1955), p. 497.

initiatives alone can no longer counteract it definitively. In order to make the congregational hymn to be once again “an authentic and comprehensible public expression of the congregation” – if one even wants this at all – then other places of singing must be established, alongside the liturgy and the church, where congregational hymns are also sung, where above all people can participate in the cultural activity of singing. Only when singing in general and the congregational hymn in particular plays a role in the “day to day existence of the individual”³⁰ and stands in a relationship (as close as possible) to it, can it once again be self-evident, as it once would have been. Britta Martini writes in this connection that “for many identifiably reading (and singing) people, the relevance of congregational hymns for their own life, for the conditions of their life” are important.

Immediate agreement with daily lived experience, textual mirroring and correspondence to individual experience, is expected. Not only in general, but entirely concrete expressions in hymn texts are compared with their own experience to see whether they ‘click.’ This means: congregational hymns are received heteronomously, functionally. Hymns must suit the individual situation of life. This standard of measurement focuses the view on suitable language. Always in accord with the living environment, the milieu, they must be just and not exclusionary, and they must be stylistically suitable. In this manner of reception, congregational hymns become (or are made to be) a mirror of ones own designs for faith and life. Hymns are given a confirming, stabilizing function at all perceptible levels: theology, language, music, style, content themes, attitude/evaluation.³¹

It is here that one can surely set out. It seems to me that a twofold strategy makes sense. Firstly, one should certainly cultivate old hymns, make evident their meaning, dig into their (spiritual) quality. And one must simply sing them. It will attract some to the congregational hymn. Alongside this, one should perhaps also look at songs that are already successful in other places of singing. Luther did this with his parodies. Also others after him. That there is a whole body of hymns that convey to many people a “comfortable feeling” is shown by a cursory look at relevant internet sites. At Facebook, in Twitter tweets, in online guestbooks and internet forums, countless people write about the indescribable feelings that specific songs release – in a language that can only be identified as religious. We should not fail to take heed of these songs. Perhaps our examination of them should be from our hymnological look-out, but in pastoral work we should by no means reject them.

³⁰ Cf. Christa REICH, *Der Gemeindegesang* (Congregational singing) in: Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik (Music in the church space. Questions and perspectives. An ecumenical handbook of church music), ed. Winfried Böning, Stuttgart 2007, p. 362.

³¹ Britta MARTINI, *Historische Distanz und emotionale Nähe zu Kirchenliedern* (Historical distance and emotional closeness to hymns) in: J LH 48 (2009), p. 205.

The new *Evangelisches Gesang- und Gebetbuch der Bundeswehr* “*Lebensrhythmen*” [Protestant hymnal and prayer book of the German armed forces] opted for a quite open attitude, toward such pieces.³² Since hymns are gladly sung above all when they seem relevant to individuals, when they have meaning for their existence, or at least relate to their lived milieu, among many traditional hymns are also found some “which traditionally are not counted as part of the religious hymn repertoire” – but yet they function as such (as one could complete the remark from the Directions for the user.) A book such as this for soldiers, a book such as this for the vest pocket, is a life companion in an entirely palpable sense. In the Foreword of this book, which is a great success in my view, it says:

As soldiers, as members of the German armed forces, the rhythm of your life is marked by being enroute between home and assignment, between your station and your house. Those who are enroute must know where they can find mooring for themselves and their feelings, where and how they can pause and catch a breath. This *Gesang- und Gebetbuch* [...] will give you a foothold with its hymns, images, devotions, prayers, and texts. [...] This book will accompany you.

What do we have for hymns? For example Reinhard Mey’s *Über den Wolken* [*Over the Clouds*]. Or the soccer song *You’ll never walk alone* [in English in original]. Or *I am sailing* [in English in original]. All these are songs that could well be a hymn. And what Matthias Claudius wrote about “powerful congregational hymns” can also be applied to them:

There is a blessing therein, and in truth they are wings upon which one can lift oneself to the heights and hover a while over this valley of tears.³³

Let us return to the beginning. The quoted hymnal commission worked out four things that a hymn must fulfill in order not to leave one cold:

- familiarity (knowing it by heart);
- emotional closeness (moved in the heart);
- connection to daily life (accompaniment at work); and
- spiritual stimulation (accompaniment in prayer).

³² *Lebensrhythmen. Evangelisches Gesang- und Gebetbuch für Soldatinnen und Soldaten*, Berlin 2013.

³³ Cited in Meinrad WALTER, *Sing, bet und geh auf Gottes Wegen. 40 neue und bekannte geistliche Lieder erschlossen* (Sing, pray, and go with God. 40 new and familiar church hymns explained), Freiburg im Br. 2013, p. 159.

Certainly the songs named (which are not traditionally religious) could fulfill all this. I do not entirely know whether they will become congregational hymns thereby. But they will certainly become religious songs. For they attain unto that which makes up such songs. And in my opinion, for that reason they are also subject matter for church music – namely, if one understands them from a quasi pneumatological basis and not only grasps them narrowly from a Christological or theological basis. According to Gotthard Fermor, “a phenomenology of the Holy Spirit [...]” could in fact “lead our understanding of religious music out of its narrow focus on church localities or only Christian points of identification into the breadth of theophonic perceptions.”³⁴ Because, as Michael Beintker describes the working of the Holy Spirit [...] not limited to the church [...], as though the Spirit of God is only where the church is,”³⁵ church music must not nourish itself exclusively from church sources. Starting from a broad pneumatology, therefore, we cannot and should not deny reading widely varying music as “Christian.” Just as the church as a whole belongs *in the world* and should participate in the world, so should the church’s music do the same. Just as faith can only be expressed specific to a milieu, so also faith can only be demonstrated by being mediated aesthetically. Various media are conceivable here – including music also. In this sense, church music is functional music. It must make it possible for God and his message to be perceived.

Church music must open up spaces of imaginations, lay open a view of the Gospel, help put it in action. In this sense, Christian music serves to make the content of Christian faith present for the individual or group, to make God’s message (currently) relevant. Christian music makes possible in a particular way a living “circulation of religious consciousness” (Friedrich Schleiermacher), stimulates people to faith, is able to bring the Word of God to resonance. Musical effects are unspecifiable. Whether music succeeds in producing spiritual experience exceeds our musical as well as our pastoral grasp. This is dependent upon the recipients, their disposition, the place of musical reception, their personal musical taste, and many other things. God is present for each one in music of most widely varying manners. No music in and of itself can – as Dieter

³⁴ Gotthard FERMOR, *Georg Friedrich Händels Messias und seine ‘Soulful Celebration.’ Eine Herausforderung, erneut über ‘geist-liche’ Musik nachzudenken* (Georg Friedrich Handel’s *Messiah* and his ‘Soulful celebration.’ A challenge to reflect anew on ‘spirit-filled’ music) in: *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie* (Theophany. Paths on the border between music and theology), ed. Gotthard Fermor, Hans-Martin Gutmann and Harald Schroeter, Rheinbach 2000, p. 121.

³⁵ Michael BEINTKER, *Creator Spiritus. Zu einem unerledigten Problem der Pneumatologie* (Creator Spiritus: On an unsolved problem of pneumatology) in: *Evangelische Theologie* 46, 1986, p. 16.

Schnebel puts it – fulfill “a sacral or, so to speak, an incense function.”³⁶ And yet it must fulfill certain prerequisites in order to be perceived as church music. Certain stipulations must be fulfilled so that particular realms of current musical life are perceived as Christian, or capable of being understood as Christian.

This has significance especially – and hymns are present here in the first place – if one ascribes to church music a function of pastoral care. And:

Music as pastoral care – this need not be church music exclusively. Within the horizon of the relationship to God, it is not only music tied to the liturgy and clearly Christian because of its text that is to be considered. Every type of music should be considered that is proven to be humane in its encounter with those suffering. [...] Which music is suitable in a given case can never be determined purely by criteria of form and content intrinsic to the piece. It must take account of the closed-loop mutual relationship of music culture, transmission, function, and reception, within which music becomes a potent event.³⁷

In this way, church music becomes a means of serving other people – an act of diaconia. When one understands it so, then also ‚secular‘ songs can be life companions of the ‚rhythm of life,‘ give a foothold, or at least convey a ‚comfortable feeling.‘ They can become hymns. And perhaps they already are.

Translation: Anthony Ruff, OSB

A ‘Hymn at Journey’s end’? Hymns as companions

Abstract

What makes a hymn meaningful to people? Why do certain hymns matter to people? And what do the answers to these questions imply for the singing of hymns in liturgy and the composition and structure of hymnals? In this article, Stephan Reinke addresses these questions, exploring diverse phenomena such as the sinking of the Titanic, the childhood of C.G. Jung and the television series *Ally McBeal*.

³⁶ Dieter SCHNEBEL, *Musica sacra*, in: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972* (Conceivable music. Writings 1952–1972), ed. Rudolf Zeller, Cologne 1972, p. 432.

³⁷ Michael HEYMEL, *In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik* (At night his hymn is with me), Kamen 2004, p. 196f.

The longing and the legacy: Liturgy and life in the hymns of William Williams of Pantycelyn

‘The four hundred or so hymns produced [by William Williams of Pantycelyn in the decade between 1762 and 1772, when he was at the height of his powers] have a significance in modern Welsh literature second only to the translation of the Bible.’ Thus said the late Dr Kathryn Jenkins, a former President of the Welsh Hymn Society and a former Executive Committee member of the Hymn Society of Great Britain and Ireland, who died suddenly and far too prematurely in 2009 aged 47. That is quite a claim given the commanding role the Welsh translation of the Bible played in Welsh cultural life during the centuries between the end of the reign of Elizabeth I and the beginning of that of Elizabeth II; but it is a claim which I believe is wholly justified and one which I hope to convince you of its veracity before the end of this lecture.¹

Kathryn Jenkins spoke those words during a plenary lecture which she delivered at the York International Hymn Conference in August 1997, entitled “‘Songs of Praises’: The literary and spiritual qualities of the hymns of William Williams and Ann Griffiths’ – the two greatest of all Welsh hymn-writers. When I was kindly invited to give this lecture, my thoughts turned immediately to William Williams of Pantycelyn as my subject, not only because of his national and international status and significance, but also because we are approaching the 300th anniversary of his birth in 2017. However, because Kathryn had lectured on Williams Pantycelyn at a previous International Hymn Conference, I had some reservations, until I was reminded – rather frighteningly – by the Treasurer of the Hymn Society of Great Britain and Ireland that it is nearly twenty years since Kathryn delivered her lecture; ‘rather frighteningly’, since I remember the occasion well and since it feels in some ways almost like

¹ The lecture is also published in: *The Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland*, 21/5 (2016), pp. 163-178.

yesterday. Inevitably, in what follows I shall cover some of the same ground as Kathryn did in her lecture in 1997, but in ways which I hope will complement that lecture. However, before turning to the life and work of William Williams of Pantycelyn himself, let us begin by setting the scene for those who may not be very familiar with Wales, let alone its religious history.

Wales

The 18th century is one of the great turning-points in Welsh history. It was a century of ‘awakenings’ which saw the beginnings of far-reaching demographic and cultural changes that would transform Wales and Welsh life. These included a revival of interest in the language, literature and traditions of Wales, a great expansion in popular education, increasing political radicalism, and the beginnings of major industrial developments and urbanization. It was a century, according to one author, in which the common people of Wales awoke and started to think for themselves.

Central to those changes was religion. The period from the mid-18th century onward saw marked changes in religious adherence and patterns of worship. In 1700, Wales was a rural, thinly-populated country of about 400 000 inhabitants, where loyalty to the gentry and the established Anglican Church went almost unquestioned. By 1850 the population had trebled, there was much political unrest, and there were by then four Nonconformists for every Anglican. The second half of the 19th century would see a cultural hegemony develop in Wales that was primarily Liberal in political allegiance and Nonconformist in religion. ‘Chapel-building mania’ would lead to Nonconformist chapels becoming a dominant architectural feature in every town and village throughout the country, and partly because of the fervent hymn-singing which characterized the life of those chapels, by the mid-1870s Wales had become known as ‘the Land of Song’.

Pivotal to these developments was the powerful religious movement which began in Wales around 1735 and which is often referred to as the ‘Methodist Revival’. It was part of an international evangelical awakening in Europe and North America while at the same time being an indigenous Welsh movement. In Wales the revival was conducted mainly through the medium of Welsh, the only language of most of the population at that time. It had its roots in south Wales, but gradually spread northwards, affecting the whole of the country by the late 18th century. It was closely linked to a remarkable circulating charity-schools movement which began in the early 1730s and which had made Wales one of the most literate countries in the world by the mid-18th century. By the 1760s almost half of the Welsh population had learned to read and the movement’s success had even reached the ears of Catherine the Great of Russia. The organizer of

that movement, Griffith Jones (1684–1761), was an Anglican clergyman based in Carmarthenshire in south-west Wales, and the movement was predominantly one in the south of the country. However, in the 1780s, the influential Welsh Methodist leader, Thomas Charles (1755–1814), one of the main founders of the Bible Society, instigated an educational and evangelistic programme from his base in Bala, in the centre of north Wales, which led to a great expansion of both literacy and Methodism in the north also. Thomas Charles was a pioneer and a great promoter of the Sunday-school movement, which in Wales included classes for both adults and children and which would grow into an extremely powerful popular movement. By the 1880s, for example, around half a million people in Wales attended Sunday schools – about a third of the population at that time. Williams Pantycelyn was himself very concerned to promote charity schools like those of Griffith Jones. Indeed, one of his last publications, in 1790, was a ‘serious address’ encouraging ‘all charitable and well-disposed Christians’ to contribute to the support of such schools, and he left money in his will to that end.

Methodism in Wales in the 18th century was frequently strongest where the circulating schools of Griffith Jones were most numerous. The Methodist Revival brought to Welsh religious life a deeper emphasis on the experiential, with an increased focus on personal salvation. At the outset Methodism was a renewal movement within the Anglican Church, and the Welsh Methodists (who were predominantly Calvinist, and not Arminian like the followers of Wesley in England) did not formally become a Nonconformist denomination until 1811 (that denomination was initially called the Welsh Calvinistic Methodist Connection and is now usually known as the Presbyterian Church of Wales). However, this emphasis on the experiential also increasingly affected the older Baptist and Congregational denominations during the second half of the 18th century, partly as a result of the series of strong evangelical awakenings which characterized Welsh religious life progressively as the 18th century advanced and which would continue to be a prominent feature of religious life in Wales well into the 19th century. As a result, by the first half of the 19th century a common theological and experiential ethos, Calvinist and evangelical, had come to characterize the majority of Welsh Nonconformists (and many Anglicans also).

A core element in the expression of this experiential evangelical faith was the hymn. It began to develop in earnest as a genre in Welsh with the outbreak of the Methodist Revival in the 1730s and would become one of the most common and influential expressions of popular religion in Wales during the following centuries. Prior to 1740, metrical psalms were predominant in worship, and hymns in Welsh, both in print and manuscript, may be numbered in tens rather than hundreds, written in about half a dozen different metrical forms. However,

the half century between 1740 and 1790 saw a veritable ‘hymn explosion’. It has been estimated that over 3 000 hymns were composed in Welsh during that period, with the number of metrical forms mushrooming to around fifty. Over a quarter of those hymns came from the pioneering pen of William Williams of Pantycelyn.

Pantycelyn

William Williams is usually referred to in Welsh cultural circles as ‘Williams Pantycelyn’ or simply as ‘Pantycelyn’, after the name of the farm where he spent most of his life, near the bustling market town of Llandovery in north Carmarthenshire, a major junction on the drovers’ roads from west Wales to southern England. Born in 1717 and dying in 1791, his life spans the 18th century, and in many ways Williams is the embodiment of the profound and dramatic changes in the religious life of Wales that occurred during that period. He was born into a Nonconformist family. His father was a ruling elder in a Nonconformist church which experienced much theological conflict, and this eventually led to Williams’s father and others establishing a separate Calvinist congregation in 1740. When, in an epic poem he wrote in 1764, Williams warns of the turmoil and division that may result from being overzealous regarding specific points of doctrine or practice, he was no doubt reflecting in part on the experiences of his youth. Because it was not possible for Nonconformists to graduate at the Universities of Oxford and Cambridge in this period, at about twenty years of age Williams went to study at a Dissenting academy near Hay-on-Wye in Breconshire. Incidentally, it is possible that the influential philosopher, Richard Price (1723–91), was a fellow pupil at that academy; and as it happens, Price died in the same year as Williams Pantycelyn (as did John Wesley and the Countess of Huntingdon for that matter). Williams was intent on becoming a doctor, and indeed retained an avid interest in things medical and scientific throughout his life, as can be seen, for example, from the detailed footnotes on scientific matters which he added to the descriptions of creation in an epic poem he first published in 1756. Those interests in matters medical and scientific also surface in his hymns, such as in the English-language hymn he published in 1759, which opens:

The Moon and all her train surrounding,
With the lofty dazzling Sun,
Now are wearied in the heavens
Their laborious course to run ...

That hymn is a meditation on ‘the end of all things’ (1 Peter 4:7), and especially

on death, which is personified as ‘creeping forward unaware’ to aim ‘a blow decisive’ at ‘every artery and muscle’. Death, says the hymnist, has sowed an ‘abundance of distempers’. However, the final victory is that of ‘the mighty glorious Jesus’, for while the believer’s body must ‘slumber in the ground’, ‘every atom / Of [its] ashes will be found’ on resurrection morning, ‘since our nature / To the Godhead hath been wed’.

Williams’s career intentions would change dramatically however when, on his way home from the academy to his lodgings one day in 1737 or 1738, he heard a fiery young Methodist by the name of Howel Harris preaching in Talgarth churchyard, passionately warning his hearers that the Day of Judgement was nigh. Williams Pantycelyn experienced an evangelical conversion under that sermon. In a Welsh-language elegy he wrote on Harris’s death in 1773, Williams could say of that occasion, ‘I will always remember that morning. I too heard the voice of heaven. I was caught by a summons from on high’; and elsewhere in that elegy he says that Harris’s preaching was like tremendous bolts of lightning being hurled from a thunder cloud.

Life would never be the same again. Rather than becoming a doctor, Williams now set his sights on being a physician of souls. However, his Methodist conversion made him look towards the Anglican ministry rather than the Nonconformity of his upbringing, and he served for a few years in the early 1740s as curate of some mountainous parishes near his home. Although he would dedicate himself to the Methodist cause for the rest of his life, and would remain technically an Anglican until his death, it is important to note that the Nonconformist influences of his youth continued in various ways. Williams has been portrayed as a forerunner of Romanticism, and it is indeed possible to see pre-Romantic elements in his work, as one can also see in him strong Enlightenment influences, despite his fear of rationalism; but in many ways he should be regarded primarily as an heir of the Puritans, as may be seen from the fact that, when looking back over his life from his deathbed, Williams noted the great influence on him of works by Puritan divines – those of Thomas Goodwin and John Owen, for example, which he said had helped ‘sharpen’ his mind in matters theological.

During his period as a young Anglican curate, Williams became increasingly prominent as a Methodist leader. Howel Harris could say of him at that time: ‘Hell trembles when he comes and souls are daily taken by Brother Williams in the gospel net.’ Harris makes other comments about his preaching during that period which grow in significance when viewed in the light of William Pantycelyn’s subsequent development as a hymn-writer and the themes of his hymns. For example, in February 1743 Howel Harris notes in his diary: ‘Brother Williams preached on Luke 7:47: he showed the difference between Christ in

the head and Christ in the heart. [...] My soul was inflamed with love in listening.’ Again, in December 1743, Harris notes: ‘Brother Williams preached on Exodus 15:25. He spiritualized the Israelite journey. There came very great power indeed and there was great crying out.’

Because of his Methodism, and his itinerant preaching in particular, the Anglican authorities were unwilling to confer full priest’s orders on Williams and in 1744 he left his curacies in order to devote himself entirely to the Methodist cause, becoming a sort of unofficial curate to the Anglican cleric, Daniel Rowland, who (together with Howel Harris) was the main leader of early Welsh Methodism and an extremely powerful preacher, who drew thousands from all parts of Wales to Llangeitho, the small village in mid-Wales where he lived, in order to sit under his ministry.

Williams Pantycelyn would develop into one of the most able Methodist leaders of his generation. For over forty years he travelled extensively throughout Wales – over 2 500 miles annually on horseback, on what are not the best of roads even today! – shepherding the Methodist flock and evangelizing. In a letter to the Countess of Huntingdon in 1769 he describes his travels as ‘roving and ranging over the rude mountains and wild precipices of Wales in search of poor illiterate souls chained in the dens of darkness and infidelity’. Writing at the end of his life, Williams estimated that those travels from the 1740s onward were the equivalent of encompassing the globe more than four times. Little wonder, then, that images of travel and pilgrimage occur so frequently in his hymns.

His home base during those long years of travel was Pantycelyn farm. Williams was very happily married and had eight children in all, six girls and two boys. He and his wife were successful farmers, and the income from the farm at Pantycelyn, together with land and capital that he and his wife had inherited, meant that the family were comfortably provided for financially. In material terms, then, Williams Pantycelyn was certainly not a ‘pilgrim [in a] barren land’! A further source of income was his publications which, together with tea, he would sell on his travels. Williams was a prolific writer. Between 1744 and his death in 1791, he published over 90 books and pamphlets, almost all in Welsh. A wide variety of material flowed from his pen. Among his publications are two epic poems. One, entitled *Golwg ar Deyrnas Crist* (‘A view of Christ’s Kingdom’), is a panoramic overview of the history of the world, from the eternal decree which preceded creation up until the end of time, while the other epic, *Bywyd a Marwolaeth Theomemphus* (‘The life and death of Theomemphus’), focuses in detail on the spiritual progress of a representative (though larger than life) Methodist believer from cradle to grave. Over 30 funeral elegies form a substantial body of elegiac verse, which provides important insights into the development and ethos of the Methodist Revival in Wales.

Williams also wrote a number of original prose works and published some translations, including works by Ebenezer Erskine, Thomas Goodwin and James Ussher. The common factor which links almost all of his writings is that they were produced for utilitarian reasons. They are not the polished products of a conscious ‘man of letters’. Indeed, Williams tends to be rather careless of detail in matters of style and grammar. Rather they are the work of a born, if rather undisciplined, literary genius, spurred on by the need to provide practical literature for the Methodist converts, to help them understand their spiritual experiences and to build them up in their faith. For example, among his original prose works are a treatise on envy (which he compares to a crocodile tearing its prey into pieces), a discussion on the stewardship of material wealth and a volume of marriage guidance. The main exception to this pragmatism is his encyclopaedic *Pantheologia*, a 654-page study of the religions of the world, which is not only brim full of information about the various faiths and belief systems, but also contains much about the history, geography and customs of the lands in which those faiths were to be found. It is a volume which shows Pantycelyn to be an heir of ‘enlightenment’ as well as ‘enthusiasm’.

It is difficult to overemphasize the importance of this literary corpus and its influence on the religious and cultural life of Wales. Through it Williams Pantycelyn became the predominant literary voice of the Methodist Revival in Wales and one of the most significant figures in Welsh literature in the modern period. With Pantycelyn, say the literary critics Kathryn Jenkins and Dafydd Glyn Jones, began ‘a preoccupation with spiritual experience and personal salvation’, and with ‘self-searching and self-discovery [...] and] the realization of an ideal good’, that would be a dominant feature of Welsh literature, both ‘sacred’ and ‘secular’, for the next two centuries. But despite the significance of Pantycelyn’s literary corpus as a whole, and his epics and original prose works in particular, pride of place must be given to his hymns. He wrote about 850 hymns in Welsh and is rightly regarded as ‘the father of the Welsh congregational hymn’.

Hymns

Written primarily for the use of the Methodist community, his hymns cover the whole range of evangelical Christian experience and are a balanced blend of the theological and the experiential. Williams Pantycelyn is in fact a fascinating combination of balance and extremes. He was an enthusiastic, energetic person, strong yet genial and gentle, chatty and cultured, down to earth and full of humour – the sort of person you would like to invite to tea – but he was also one who lost his temper easily and who often plunged into the depths of melancholy. He was balanced in his theology and yet, experientially, everything is in superlatives – spiritually it is either the height of summer or the depth of

winter – and images of heat and cold, light and dark, abound in his work. We see a balance between objective and subjective in the ‘theory of hymnody’ he develops in the prefaces to his collections of hymns. Aspiring hymn-writers, he says, should immerse themselves in works of poetry, and especially in the poetic books of the Bible, in order to recognize the essence of great poetry and master stylistic devices. But in addition to such technical mastery, Williams also emphasizes that only those who have experienced ‘true grace’, who truly know God in Christ, should turn their hand to writing hymns, and even then only when they ‘feel their souls near to heaven, under the breezes of the Holy Spirit’. And ultimately, more than anything else, it is the passion that pervades his work which makes Pantycelyn the great hymn-writer that he is. Thomas Charles could say of his hymns: ‘Some verses in his hymns are like coals of fire, warming and firing every passion when sung.’

In style, Williams Pantycelyn mixes literary Welsh (and in particular that of the majestic Renaissance translation of the Bible into Welsh) with the Welsh of the market place to develop a new, supple poetic diction with which to explore and express the world of the soul and the self that had opened to the converts of the revival. Although uneven as a hymn-writer, at his finest Pantycelyn uses this new poetic diction sensuously and dramatically, with great lyrical power and metrical prowess, to create an exceptional and very influential body of verse, which (to quote H. A. Hodges) would ‘cast a spell over the mind of Welsh-speaking Wales’ for many generations and which played a key role in the rise of the new popular evangelical culture that was increasingly transforming Welsh life as the 18th century progressed.

As one might expect of an evangelical hymn-writer, Pantycelyn’s hymns are Christo-centric and cruci-centric. Although in one sense Williams Pantycelyn was at the cutting edge of a new way of expressing faith, at the same time he embraces the central age-old tenets of orthodox Christianity. In his hymns, Williams never strays far from the person and work of Christ, and from the foot of the cross in particular. The predominant theme of his work is that his beloved Jesus far surpasses all and everything. Having said that, there is a sense in which Williams travels widely in his hymns. They are Biblio-centric. They abound with scriptural allusions and imagery and make extensive use of typology, a technique which draws the Methodist believer of the 18th century dramatically and dynamically into the biblical narrative.

As can be seen in his best-known English hymn, ‘Guide me, O thou great Jehovah’, one of the most prominent of these images is that of the believer as a pilgrim, travelling longingly through the barren wilderness of this world towards his heavenly home. Here Pantycelyn draws especially on the wanderings of the Israelites in the desert on their way from captivity in Egypt to the Promised

Land, as depicted in the book of Exodus. He prays for divine guidance and protection on that journey, through all the trials and temptations that he must face, until he lands ‘safe on Canaan’s side’ of Jordan, the river of death. The other main image in Pantycelyn’s hymns, drawing in this case especially on the Song of Solomon, is that of Christ as Lover and Beloved, and of the Saviour as Bridegroom. An intense love for Christ runs through Pantycelyn’s hymns. Even salvation itself is worthless without Christ: ‘the word “forgiveness” is nothing to me [...] unless I see thy countenance’, says Pantycelyn in one of his Welsh hymns. Kathryn Jenkins is right to emphasize that in his hymns ‘Williams concentrates mainly on the I-Thou dialectic, making consistent use of the second person imperative, whereas Ann Griffiths relies chiefly on the I-Him relationship’. This intimate dialogue is one reason, perhaps, why the major Welsh literary critic, Saunders Lewis (1893–1985), described Williams’s poetry at its finest as ‘feminine’, as opposed to the more ‘masculine’, ‘cerebral’ poetic voice of Ann Griffiths; and in that context it is interesting to see the following couplet in one of Williams’s English hymns: ‘He my God, my Friend, my Saviour, / I His sister and His bride.’ However, as regards the use of the first person singular, it is always important to remember that the ‘I’ in his hymns does not necessarily equate with William Williams of Pantycelyn. Unlike Ann Griffiths, Williams wrote his hymns for congregational use, and he emphasized that his aim was to create a range of songs which would voice the variety of spiritual conditions found among evangelical believers. Be that as it may, a deep longing for heaven pervades all of Pantycelyn’s work, since heaven means, above all else, being with Christ. Indeed to Williams, Christ is heaven: *‘Fy Iesu yw’r nefoedd i gyd.’*

By way of example, let us take one of Williams Pantycelyn’s most famous hymns, first published in 1764, and described by a Professor of Welsh, Sir John Morris-Jones (1864–1929), as one of the most perfect lyrics in the Welsh language. Here it is in full with a literal English translation:

Mi dafla' `maich oddi ar fy ngwar
Wrth deimlo dwyfol loes;
Euogrwydd fel mynyddau'r byd
Dry yn ganu wrth dy groes.

I cast my burden from off my shoulders
As I feel divine anguish;
Guilt like the world's mountains
Turns to song at thy cross.

Os edrych wnaif i'r dwrain draw,
Os edrych wnaif i'r de,
Ymhlith a fu, neu ynteu ddaw,
'Does tebyg iddo Fe.

If I look to the east yonder,
If I look to the south,
Among those who have been, or are yet to come,
There is no one like Him.

Fe rodd ei ddwylo pur ar lled,
Fe wisgodd goron ddrain,
Er mwyn i'r brwnt gael bod yn wyn
Fel hyfryd liain main.

He stretched his pure hands wide,
He wore a crown of thorns,
So that the filthy might be white
Like lovely fine linen.

Esgyn a wnaeth i entrych ne'
I eiriol dros y gwan;
Fe sugna f'enaid innau'n lân
I'w fynwes yn y man.

He ascended into highest heaven
To intercede for the weak;
He will draw up my soul fully
To his bosom before long.

Ac yna caf fod gydag Ef
Pan êl y byd ar dân,
Ac edrych yn ei hyfryd wedd,
Gan' harddach nag o'r bla'n.

And there I shall be with Him
When the world goes on fire,
And gaze into his lovely countenance,
A hundred times more beautiful than before.

William Williams of Pantycelyn (1764), *Mi dafla' `maich oddi ar fy ngwar*

In structure the hymn develops robustly from sin to salvation. Pilgrimage is suggested by the oblique reference in the first verse to the scene in Bunyan's *Pilgrim's Progress* where the burden of sin is loosed from off the shoulders of the pilgrim as he approaches a wayside cross. The cross of Christ is literally at the heart of this hymn, being depicted in the middle verse; and the biblical allusion to Revelation 19:8 ('for the fine linen is the righteousness of saints') gives further depth to that depiction. But it is the Saviour himself, and the matchless beauty of the Beloved, which is central to the hymn from start to finish. The emphasis is on the visual, and while such gazing means that there is an objectivity at work to a degree, the mood is extremely subjective throughout. In the original Welsh the rhythms and word patterns combine to create an evocative atmosphere and a consummate whole. Each verse is a single sentence which develops effortlessly, reaching a climax in the last line; and like movements in a symphony, each verse not only reaches its own climax, but leads on from verse to verse to the final climax where the believer is in highest heaven gazing sensuously on the Beloved's unsurpassable countenance.

The Welch Methodist's liturgy

The Welsh Methodists had no formal liturgy. During the 18th century they remained technically members of the Anglican Church, and to that extent the liturgy of the Book of Common Prayer remained theirs. However, from the outset the Methodists met together in what they called *seiadau* (or 'society meetings'; the singular form is *seiat*, and it derives from the English word 'society'). In them, people of similar spiritual convictions and conditions would gather regularly for worship, instruction and mutual encouragement. They would share their spiritual experiences with one another in those meetings and put them under the microscope, which is why they were called *seiadau profiad* ('experience meetings'). Williams Pantycelyn is said to have been especially skilful at leading such meetings and he published a guide on how to conduct them. These society meetings would begin with the singing of a hymn, and those present would often continue singing for hours after the meeting had formally concluded. The Methodist leadership arranged for singers to visit the societies to teach them tunes. One of these was a Dorothy Jones, whom Howel Harris described as 'a sweet soul, [...] singing almost continually when set free', and a report of one society meeting held in a Carmarthenshire farmhouse in 1741, where Dolly Jones was present, notes that she and some of the others attending that *seiat* meeting stayed up all night long. The Methodist *seiat* can in many ways be regarded as the cradle of the Welsh congregational hymn, since one of the main incentives for Williams Pantycelyn and others to write hymns was in order to meet the demand for them from the society meetings.

Under revival influences Welsh Methodist worship could be very fervent, not to say energetic. It is not without cause that the Welsh Methodists were nicknamed 'Welsh Jumpers' – and it was not because of their woollen garments! Williams Pantycelyn's hymns were central to this fervent worship, whether in a society meeting or at a preaching meeting. While in Swansea in 1763, John Wesley commented rather disapprovingly on a report he had heard that

It is common in the congregations attended by Mr. W[illiam] W[illiams of Pantycelyn] and one or two other clergymen, after the preaching is over, for any one that has a mind, to give out a verse of an hymn. This they sing over and over with all their might, perhaps above thirty, yea forty times. Meanwhile the bodies of two or three, sometimes ten or twelve, are violently agitated; and they leap up and down, in all manner of postures, frequently for hours together.

Daniel Rowland's famous response to such disapproval was: 'You, English, blame us, the Welsh, and speak against us and say, "Jumpers, jumpers." But we, the Welsh, have something also to allege against you; and we most justly say of you, "Sleepers, sleepers."' Similarly, Williams Pantycelyn, includes a cameo

in a pamphlet he published in 1763 defending such fervent worship, in which a married couple, Formalistus and Florida (Williams is fond of using Latin names for the characters he creates) take afternoon tea with their parish priest. Over tea both they and the vicar strongly criticize the Methodists' fervent worship, but they then go with the vicar to vespers, where they devotionally utter their responses to his exhortations from the Psalms and the Book of Common Prayer to clap hands and sing God's praises with shouts of joy!

Williams Pantycelyn's hymns were central to the impassioned Methodist worship of 18th-century Wales, but they would also be central to the more disciplined, institutionalized hymn-singing of Victorian Wales, with its choirs and *cymanfaoedd canu* ('hymn-singing festivals'), as well as to the 'four-hymn sandwich' which was so common a pattern in Welsh chapel worship until recently, and still is in many situations. Some of the first Welsh Calvinistic Methodist hymn-books were little more than a collection of Williams's hymns with an appendix of hymns by other authors. Gradually during the 19th century his hymns became a significant percentage in the hymnals of the other Nonconformist denominations, and even today his work forms the core of Welsh-language hymnody, as is seen by the fact that 87 out of the 872 hymns in the interdenominational Welsh hymnal, *Caneuon Ffydd* ('Songs of Faith'; 2001), are by Williams Pantycelyn.

Hymns in English

In addition to his Welsh-language hymns, Pantycelyn also wrote over 120 in English, bringing his total output to almost 1 000 hymns. Although some of his English hymns are still found in hymnals today, it is fair to say that in general they lack the passion, vigour and lyrical beauty of their Welsh counterparts. Having said that, one of his English hymns, 'Guide me, O thou great Jehovah', is among the best-known and most popular hymns in the English-speaking world. Another of his English hymns, 'O'er those gloomy hills of darkness', was very popular at one time. Williams Pantycelyn was a post-millennialist, who believed that there would be an extended period – the 'Millennium', or 'Thousand Years' – prior to Christ's Second Coming when the Christian gospel would hold sway in all parts of the globe and when Christ's kingdom would be established throughout the world. The hymn, 'O'er those gloomy hills of darkness', first published in 1772, is an expression of that hope and of Williams's own longing for its fulfilment. It is a prayer that the 'thousand years [might] soon appear' and that the 'glorious light' of gospel dawn might 'chase the night' until God's 'sceptre sway[s] the enlightened world around'.

By the end of the 18th century many evangelicals, including Williams Pantycelyn, believed that this millennial dawn was imminent. That belief gave

much impetus to the Protestant overseas missionary movement which began in earnest in the 1790s, not to mention movements for social reform, such as the campaign to abolish the slave trade which also began in earnest in Britain in the 1790s. Williams Pantycelyn was the first person to condemn the transatlantic slave trade in print in Welsh and he also translated the first slave narrative to appear in Welsh, that of Ukawsaw Gronniosaw in 1779. Williams had died four years before the founding of the London Missionary Society in 1795, but his words were a prayer on the lips of the large congregation that gathered at Spa Fields Chapel, London, in September 1795 for the inaugural meeting of that influential society, for the opening hymn on that occasion, which was sung with great emotion, was 'O'er those gloomy hills of darkness'. That hymn, with its references to purchase and redemption and its eager hope of a millennial dawn and a blessed jubilee, was also among the most popular of the hymns sung by the freed slaves who sailed from North America for a new life in Sierra Leone in the early 1790s.

As is the case with African American spirituals, words and phrases in Pantycelyn's hymns such as 'Lord, I groan under the burden / Of my bondage' and 'Until that jubil when I'm called / To glorious liberty' possess an ambiguity which means that it takes only a small step to apply them not only to the spiritual realm but also to the physical world of the slave. The same could be said of other contexts. Because of the familiarity of so many Welsh speakers with his hymns until fairly recently, it could be claimed that no-one over much of the past two hundred and fifty years had more influence on the minds and world view of the Welsh than Williams Pantycelyn; and that influence was not only spiritual. From the days of Bonnie Prince Charlie to those of the French Revolution, Williams Pantycelyn and other Methodist leaders strongly protested their loyalty to the crown and the establishment. However, when the common people in the Methodist societies sang hymns by Williams Pantycelyn which placed them within a salvation drama of cosmic and eternal significance, and located them not as insignificant pawns but rather as sons and daughters of the Heavenly King, that would ultimately have far-reaching consequences in the social as well as the spiritual realm. Hymns can be a potent influence on hearts and minds in all sorts of ways.

Legacy

What of Williams Pantycelyn's legacy? For many he remains an iconic figure in Welsh cultural life despite the significant secularization of that culture by today. His works are still acknowledged by literary critics of all persuasions as one of the highlights of Welsh literature. His poetic diction and metrical prowess made him an important forerunner of the lyric poetry which flourished in Welsh in the

19th and early 20th centuries. Socially and politically, Williams's emphasis on the standing of the individual in the sight of God, whatever his or her social status might be, contributed significantly, albeit indirectly, to the great growth in radicalism and socialism Wales experienced from the late 18th century through to the early 20th century. Similarly, the familiarity with and popularity of Williams Pantycelyn's hymns among significant sections of the Welsh population in all parts of the country (not to mention among the Welsh diaspora) during the 19th and early 20th centuries contributed towards social cohesion among the Welsh and helped promote a sense of Welsh national identity. Dr Glyn Tegai Hughes could open his insightful volume on Williams Pantycelyn in 1983 with the words:

A Welsh Nonconformist, brought up in the years before the [Second World] War, will have scores of lines by William Williams of Pantycelyn singing in his head. For nearly two hundred years these hymns were the dominant expression of a national culture; Pantycelyn was, incomparably, the folk poet of the Welsh.

Dr Hughes proceeds: 'Now [in 1983] the religious pattern that produced him, and which then nourished itself on his verses, is in ruins.' If that was true in 1983, then Welsh Methodism and Nonconformity are in an even more ruinous state in 2015. And yet, Williams Pantycelyn's influence has not totally evaporated. His hymns are still sung in Christian worship in every part of Wales every Sunday, and indeed wherever Welsh people gather to worship world-wide; and of course, 'Guide me, O thou great Jehovah' is sung regularly throughout the English-speaking world. Hymns still form a large percentage of the popular songs which Welsh people sing when they gather informally in public houses and on various social occasions. They continue to be a staple element in the repertoire of Welsh choirs, and Welsh hymn-singing programmes continue to be popular on television and radio. To some extent, then, hymns remain a badge of Welsh national identity. At every international rugby match, the Welsh crowd, eager for more points, regularly roars 'Feed me till I want no more', to the strains of the well-known hymn-tune, CWM RHONDDA. One of the plastic charity bags that comes through our doors in Wales even carries the slogan, 'Fill me 'til I want no more!' These are but superficial indicators of a long and deep legacy which continues to some degree; and many Welsh Christians today still receive great spiritual sustenance from singing and meditating upon Williams's hymns. Speaking personally, if I had to choose one book apart from the Bible to take with me to a desert island, it would be the collected works of William Williams of Pantycelyn. If you cannot speak Welsh, all I can say is that you don't know what you're missing!

Further reading

The recent biography by Dr Eifion EVANS, *Bread of Heaven: The Life and Work of William Williams, Pantycelyn*, Bryntirion Press, Bridgend 2010, is a substantial volume which contains detailed references to sources. Dr Glyn Tegai HUGHES's monograph, *Williams Pantycelyn*, in the 'Writers of Wales' series, University of Wales Press, Cardiff 1983, is one of the most important discussions in English on his work. 'The Revival of 1762 and William Williams of Pantycelyn', a lecture by the late Professor R. Geraint GRUFFYDD, published in Emyr Roberts and R. Geraint Gruffydd, *Revival and its fruit*, Evangelical Library of Wales, Bridgend 1981, is an erudite examination of the extraordinary expressions of emotion associated with that revival and Williams Pantycelyn's defence of them. The late Dr Kathryn JENKINS's 1997 lecture, '“Songs of Praises”: The literary and spiritual qualities of the hymns of William Williams and Ann Griffiths', was published in *The Hymn Society of Great Britain and Ireland Bulletin*, no. 214, vol. 15:5 (January 1998); see also her chapter on Williams Pantycelyn in *A guide to Welsh literature c. 1700-1800*, ed. Branwen JARVIS, University of Wales Press, Cardiff 2000, together with the bibliography of English-language discussions of the life and work of Williams Pantycelyn which is appended to that chapter. An electronic version of Kathryn Jenkins's lecture in *The Hymn Society of Great Britain and Ireland Bulletin*, January 1998, is to be found on the Ann Griffiths website: <http://www.anngriffiths.cardiff.ac.uk/>

While much of my own published work is in Welsh, over the years I have published a number of articles in English which discuss in greater detail some of the matters raised in this lecture:

E. Wyn JAMES, "The new birth of a people": Welsh language and identity and the Welsh Methodists, c. 1740–1820, in: *Religion and National Identity: Wales and Scotland c. 1700–2000*, ed. Robert Pope, University of Wales Press, Cardiff 2001.

E. Wyn JAMES, Bala and the Bible: Thomas Charles, Ann Griffiths and Mary Jones, in: Eusebeia: *The Bulletin of the Jonathan Edwards Centre for Reformed Spirituality*, Toronto, Canada, 5 (2005); reprinted in: *Journal of the Merioneth Historical and Record Society*, 15:2 (2007). An electronic version is to be found on the Ann Griffiths website.

E. Wyn JAMES, Welsh ballads and American slavery, in: *The Welsh Journal of Religious History*, 2 (2007). There is an electronic version on the Welsh ballads website.

E. Wyn JAMES, The evolution of the Welsh hymn, in: *Dissenting praise: Religious dissent and the hymn in England and Wales*, ed. Isabel Rivers & David L. Wykes, Oxford University Press, Oxford 2011.

E. Wyn JAMES, Griffith Jones (1684–1761) of Llandowror and his "Striking Experiment in Mass Religious Education" in Wales in the Eighteenth Century, in *Volksbildung durch Lesestoffe im 18.*

und 19. Jahrhundert / Educating the People through Reading Material in the 18th and 19th Centuries, ed. Reinhart Siebert, Edition Lumière, Bremen, Germany 2012.

E. Wyn JAMES, “Blessèd Jubil!”: Slavery, mission and the millennial dawn in the work of William Williams of Pantycelyn, in: *Cultures of radicalism in Britain and Ireland*, ed. John Kirk, Michael Brown & Andrew Noble, (Poetry and Song in the Age of Revolution series), vol. 3, Pickering & Chatto, London 2013.

E. Wyn JAMES, Cushions, copy-books and computers: Ann Griffiths (1776–1805), her hymns and letters and their transmission, in: *Bulletin of the John Rylands Library*, 90:2 (Autumn 2014).

E. Wyn JAMES, German chorales and American songs and solos: Contrasting chapters in Welsh congregational hymn-singing, in: *Hymnologi – Nordisk Tidsskrift*, 44:3–4 (December 2015).

The longing and the legacy:

Liturgy and life in the hymns of William Williams of Pantycelyn

Abstract

William Williams (1717–1791) of Pantycelyn was among the most prominent leaders of the Methodist Revival in Wales in the 18th century and the greatest of all Welsh hymn writers. He remains today an iconic figure in Welsh cultural life, despite the significant secularization of that culture by now. Indeed, it could be argued that no one had more influence on the minds and world view of Welsh speakers over much of the past 250 years than Williams Pantycelyn. This paper gives an overview of his life, work and legacy. Beginning by outlining the great changes that transformed Welsh life from the mid-18th century onward, and especially the revolution in religious adherence and patterns of worship caused by the remarkable growth of Methodism and evangelical Non-conformity, the paper then places Williams and his work in that context. The Methodist Revival brought with it a strong emphasis on the experiential. Converts would gather regularly in ‘society’ meetings, often termed *seiadau profiad* (‘experience meetings’), and it was in those meetings, with their fervent worship, that the Welsh hymn began to develop in earnest from the 1740s onward.

Die Sehnsucht und das Vermächtnis: Liturgie und Leben in den Kirchenliedern von William Williams von Pantycely

„Die so ungefähr vierhundert [von William Williams von Pantycelyn in den zehn Jahren zwischen 1762 und 1772 auf der Höhe seiner Schaffenskraft] produzierten Kirchenlieder haben in der modernen walisischen Literatur eine Bedeutung, die an zweiter Stelle hinter jener der Übersetzung der Bibel steht.“ So sagte es Dr. Kathryn Jenkins, eine ehemalige Präsidentin der Welsh Hymn Society und ehemaliges Executive Committee Mitglied der Hymn Society of Great Britain and Ireland, die plötzlich und viel zu früh im Jahr 2009 im Alter von 47 Jahren verstorben ist. Das ist aufgrund der bestimmenden Rolle der walisischen Bibelübersetzung, die sie im walisischen kulturellen Leben, in den Jahrhunderten zwischen dem Ende der Herrschaft von Elizabeth I. und dem Beginn der Regentschaft von Elizabeth II., gespielt hat, eine ziemliche Aussage; aber es ist eine Aussage, die, wie ich glaube, vollkommen gerechtfertigt ist und eine, von deren Wahrhaftigkeit ich Sie noch vor dem Ende dieses Vortrags zu überzeugen hoffe.¹

Kathryn Jenkins sprach diese Worte in einem Plenarvortrag, den sie bei der gemeinsamen Tagung (joint conference) der drei hymnologischen Gesellschaften im August 1997 in York mit dem Titel „Songs of Praises“: Die literarischen und spirituellen Qualitäten der Kirchenlieder von William Williams und Ann Griffith“ – die beiden größten walisischen Kirchenlieddichter – gehalten hat. Als ich herzlich eingeladen wurde, diesen Vortrag zu halten, wandten sich meine Gedanken sofort zu William Williams von Pantycelyn als mein Thema, nicht nur wegen seines nationalen und internationalen Status und seiner Bedeutung, sondern auch, weil wir uns dem 300. Jahrestag seiner Geburt im Jahr 2017 nähern. Da jedoch Kathryn schon bei dieser früheren internationalen

¹ Der Vortrag ist auch in *The Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland*, 21/5 (2016), S. 163-178 veröffentlicht.

hymnologischen Konferenz einen Vortrag über Williams Pantycelyn gehalten hatte, hatte ich einige Bedenken, bis ich vom Schatzmeister der Hymn Society of Great Britain and Ireland – eher erschreckend – daran erinnert wurde, dass es fast zwanzig Jahre her ist, das Kathryn ihren Vortrag gehalten hat; „eher erschreckend“, da ich mich gut an den Anlass erinnern kann, und es sich fast wie gestern anfühlt! Zwangsläufig werde ich im Folgenden ein paar gleiche Grundlagen wie Kathryn in ihrem Vortrag im Jahr 1997 abdecken, aber in einer Weise, die jene Vorlesung hoffentlich ergänzt. Doch bevor wir uns dem Leben und Werk von William Williams von Pantycelyn an sich widmen, lassen Sie uns damit beginnen, für diejenigen, die nicht sehr vertraut mit Wales sind, ganz zu schweigen von seiner Religionsgeschichte, das Szenario auszumalen.

Wales

Das 18. Jahrhundert ist einer der großen Wendepunkte in der Geschichte von Wales. Es war ein Jahrhundert des „Erwachens“, das die Anfänge der weitreichenden demographischen und kulturellen Veränderungen, die Wales und das walisische Leben verändern würden, gesehen hat. Dazu gehörten eine Wiederbelebung des Interesses an der Literatur und den Traditionen von Wales, eine große Ausweitung der Volksbildung, zunehmender politischer Radikalismus und die Anfänge der großen industriellen Entwicklungen und der Urbanisierung. Es war ein Jahrhundert, so schrieb ein Autor, in dem das Volk von Wales erwachte und begann, selbst zu denken.

Im Mittelpunkt dieser Veränderungen war die Religion. Der Zeitraum von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sah deutliche Veränderungen in der Religionszugehörigkeit und in den Mustern des Gottesdienstes. Im Jahr 1700 war Wales ein ländliches, dünn besiedeltes Land mit ca. 400.000 Einwohnern, in dem die Loyalität gegenüber dem Adel und der etablierten anglikanischen Kirche fast unantastbar war. Bis 1850 hatte sich die Bevölkerung verdreifacht, es gab viele politische Unruhen und es gab schon vier Nonkonformisten auf jeden Anglikaner. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sollte eine sich in Wales entwickelnde kulturelle Hegemonie sehen, der vor allem Liberalität in politischer Zugehörigkeit und Nonkonformismus in der Religion zu Grunde lag. Die „Kapellenbau-Manie“ sollte dazu führen, dass nonkonformistische Kapellen eine dominante architektonische Besonderheit in allen Städten und Dörfern im ganzen Land wurden und teils wegen des inbrünstigen Singens von Kirchenliedern, die das Leben dieser Kapellen charakterisierten, Wales in der Mitte der 1870er Jahre als „das Land der Lieder“ bekannt machte.

Dreh- und Angelpunkt dieser Entwicklung war die mächtige religiöse Bewegung, die in Wales um 1735 begann und oft als das „Methodist Revival“ bezeichnet wird. Sie war Teil einer internationalen evangelikalen Erweckung

in Europa und Nordamerika, aber zur gleichen Zeit eine einheimische walisische Bewegung. In Wales wurde die „Erweckung“ vor allem durch das Medium des Welsh, der Sprache der Mehrheit der Bevölkerung zu dieser Zeit, durchgeführt. Es hatte seine Wurzeln in Süd-Wales, verbreitete sich aber nach und nach nordwärts und hatte im späten 18. Jahrhundert das ganze Land ergriffen. Eng verbunden damit war eine bemerkenswert um sich greifende Bewegung von Armenschulen, welche in den frühen 1730er Jahren begonnen und Wales um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem der am lese- und schreibkundigsten Länder der Welt gemacht hatte. In den 1760er Jahren konnte fast die Hälfte der walisischen Bevölkerung lesen und der Erfolg dieser Bewegung hatte sogar die Ohren von Katharina der Großen von Russland erreicht. Der Organisator dieser Bewegung, Griffith Jones (1684-1761), war ein anglikanischer Geistlicher, der seinen Sitz in Carmarthenshire im Süd-Westen von Wales hatte, wo die Bewegung vorwiegend beheimatet war. Doch in den 1780er Jahren stiftete der einflussreiche Methodisten-Anführer Thomas Charles (1755-1814), einer der Hauptgründer der Bibelgesellschaft, von seiner Basis in Bala, im Zentrum von Nordwales, ausgehend, ein Programm für Erziehung und Evangelisierung, welches auch im Norden zu einer großen Expansion sowohl der Alphabetisierung als auch des Methodismus führte. Thomas Charles war ein Pionier und großer Förderer der Sonntagsschulbewegung, die in Wales Kurse für Erwachsene und Kinder anbot und später zu einer extrem starken Volksbewegung heranwuchs. In den 1880er Jahren zum Beispiel besuchten rund eine halbe Million Menschen in Wales Sonntagsschulen – etwa ein Drittel der Bevölkerung zu dieser Zeit. Williams Pantycelyn selbst war sehr darum bemüht, Armenschulen wie die von Griffith Jones zu fördern. So war eine seiner letzten Veröffentlichungen im Jahre 1790 eine „ernste Anrede“, welche „alle gemeinnützigen und wohl-situierten Christen“ zur Unterstützung solcher Schulen ermutigte, er selbst bestimmte testamentarisch Geld zu diesem Zweck.

Der Methodismus war in Wales im 18. Jahrhundert häufig dort am stärksten, wo die um sich greifenden Schulen von Griffith Jones am zahlreichsten waren. Das „Methodist Revival“ brachte dem walisischen religiösen Leben eine tiefere Betonung der Erfahrung mit einem erhöhten Fokus auf die persönliche Erlösung. Am Anfang war der Methodismus eine Erneuerungsbewegung innerhalb der anglikanischen Kirche, und die walisischen Methodisten (die vorwiegend Calvinisten waren, und nicht Arminianer wie die Anhänger von Wesley in England) wurden bis 1811 keine nonkonformistische Glaubensgemeinschaft (diese Gemeinschaft wurde ursprünglich Welsh Calvinistic Methodist Connection genannt und ist heute in der Regel als die Presbyterianische Kirche von Wales bekannt). Indessen hatte dieser Schwerpunkt auf der Erfahrung zunehmend auch die älteren baptistischen und kongregationalistischen Konfessionen

in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beeinflusst, teilweise als Ergebnis einer Reihe von starken evangelikalischen Erweckungen, die das walisische religiöse Leben immer mehr beeinflussten, zunehmend mit dem Fortschreiten des 18. Jahrhunderts, und der auch bis weit ins 19. Jahrhundert einen hervortretenden Zug des religiösen Lebens in Wales darstellte. Als Ergebnis charakterisierte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein gemeinsames theologisches wie auf Erfahrung beruhendes Ethos – calvinistisch und evangelikal – den Großteil der walisischen Nonkonformisten (und viele Anglikaner auch).

Ein Kernelement im Ausdruck dieses auf Erfahrung basierenden evangelischen Glaubens war das Kirchenlied. Es fing ernsthaft mit dem Ausbruch des „Methodist Revival“ in den 1730er Jahren an, sich als *Gattung* in Welsh zu entwickeln und wurde in den folgenden Jahrhunderten zu einer der häufigsten und einflussreichsten Ausdrucksformen der Volksfrömmigkeit in Wales. Vor 1740 waren im Gottesdienst metrische Psalmen und Kirchenlieder in Welsh vorherrschend, etwa in einem halben Dutzend verschiedener metrischer Formen geschrieben, gedruckt als auch handschriftlich konnten sie eher in Zehnern statt in Hundertern gezählt werden. Doch in dem halben Jahrhundert zwischen 1740 und 1790 kam es zu einer „Kirchenliedexplosion“. Man schätzt, dass in diesem Zeitraum mehr als 3000 Lieder in Welsh entstanden, wobei die Anzahl der metrischen Formen, etwa fünfzig, wie Pilze aus dem Boden schoss. Mehr als ein Viertel dieser Kirchenlieder kamen aus der bahnbrechenden Feder von William Williams of Pantycelyn.

Pantycelyn

William Williams wird in walisischen Kulturkreisen in der Regel „Williams Pantycelyn“ oder einfach nur „Pantycelyn“ genannt, nach dem Namen der Farm, wo er die meiste Zeit seines Lebens verbrachte. Sie liegt in der Nähe der geschäftigen Marktstadt Llandovery im Norden von Carmarthenshire, einer großen Kreuzung auf dem Viehtreiberweg von West Wales in den Süden Englands. Geboren im Jahre 1717 und im Jahre 1791 gestorben, erstreckt sich sein Leben über das 18. Jahrhundert, ist Williams in vielerlei Hinsicht die Verkörperung der tiefgreifenden und dramatischen Veränderungen im religiösen Leben von Wales, die in dieser Zeit stattgefunden haben. Er wurde in eine nonkonformistische Familie hinein geboren. Sein Vater war ein regierender Ältester in einer nonkonformistischen Kirche, die viele theologische Konflikte erlebte, und das führte schließlich dazu, dass Williams Vater und andere 1740 eine getrennte calvinistische Gemeinde etablierten. Wenn Williams in einem epischen Gedicht, das er im Jahre 1764 geschrieben hatte, vor den Unruhen und der Trennung als Folge von Übereifer in Bezug auf bestimmte Punkte der Lehre oder der Praxis warnt, gibt es keinen Zweifel, dass er zum Teil die Erfahrun-

gen seiner Jugend reflektiert. Weil es zu dieser Zeit für Nonkonformisten nicht möglich war, an den Universitäten von Oxford und Cambridge zu graduieren, ging Williams mit etwa 20 Jahren zum Studium an eine nonkonformistische Akademie in der Nähe von Hay-on-Wye in Breconshire. Im Übrigen ist es möglich, dass der einflussreiche Philosoph Richard Price (1723-1791) sein Mitschüler an dieser Akademie war – und wie es zufällig geschehen ist, starb Price im gleichen Jahr wie Williams Pantycelyn (ebenso wie John Wesley und die Gräfin von Huntingdon übrigens auch). Williams war darauf bedacht, Arzt zu werden, und er bewahrte sich in der Tat sein ganzes Leben lang ein begeistertes Interesse an medizinischen und naturwissenschaftlichen Dingen, wie man an den ausführlichen Fußnoten zu wissenschaftlichen Fragen erkennen kann, die er den Beschreibungen der Schöpfung in einem epischen Gedicht, welches er zum ersten Mal im Jahr 1756 veröffentlichte, hinzugefügt hatte. Diese Interessen an medizinischen und naturwissenschaftlichen Angelegenheiten kommen auch in seinen Kirchenliedern an die Oberfläche, wie im 1759 veröffentlichten englischsprachigen Lied, das wie folgt beginnt:

Der Mond und alle, welche die Sonnenbahn umkreisen,
Mit der hohen strahlenden Sonne,
Werden jetzt in den Himmeln müde
Ihren mühsamen Gang zu laufen ...

Dieses Lied ist eine Meditation über „das Ende aller Dinge“ (1. Petr 4,7) und vor allem über den Tod, der personifiziert wird als „unbewusst vorwärts schleichend“ auf „jede Arterie und jeden Muskel“ zielend, um „einen entscheidenden Schlag“ auszuführen. Der Tod, sagt der Liederdichter, hat ein „Übermaß an geschädigten Personen“ gesät, der endgültige Sieg jedoch ist der des „mächtigen glorreichen Jesus“, denn während der Körper des Gläubigen „im Boden schlummern [muss] / [...wird] jedes Atom / [seiner] Asche gefunden werden“ am Auferstehungsmorgen, „seit unsere Natur / mit der Gottheit verheiratet worden ist“.

Williams Karriereabsichten sollten sich jedoch dramatisch ändern, als er, auf dem Heimweg von der Akademie in seine Unterkunft an einem Tag im Jahr 1737 oder 1738, einen feurigen jungen Methodisten namens Howel Harris im Kirchhof von Talgarth predigen hörte, wie er seine Zuhörer leidenschaftlich davor warnte, dass der Tag des Jüngsten Gerichts nahe sei. Williams Pantycelyn erlebte eine evangelikale Bekehrung nach dieser Predigt. In einer walisischsprachigen Elegie, die er auf Harris' Tod im Jahre 1773 schrieb, konnte Williams über diesen Anlass sagen: „Ich werde mich immer an diesen Morgen erinnern. Auch ich hörte die Stimme des Himmels. Ich wurde von einem Ruf aus

der Höhe gefangen“; und anderswo in der Elegie sagt er, dass Harris‘ Predigten wie gewaltige, aus einer Gewitterwolke geschleuderte Blitze waren.

Das Leben würde nie mehr dasselbe sein. Anstatt Arzt zu werden, hatte Williams jetzt im Visier, ein Arzt der Seelen zu werden. Doch jetzt ließ seine methodistische Konversion ihn in Richtung des anglikanischen Priesteramtes schauen, anstatt den Nonkonformismus seiner Erziehung zu suchen, so diente er in den frühen 1740er Jahren in der Nähe seiner Heimat für ein paar Jahre als Vikar von einigen Berggemeinden. Obwohl er sich für den Rest seines Lebens der methodistischen Sache widmen würde und technisch gesehen bis zu seinem Tod Anglikaner blieb, ist es wichtig zu beachten, dass sich die nonkonformistischen Einflüsse seiner Jugend auf verschiedene Weise fortgeführt haben. Williams wurde als Vorläufer der Romantik dargestellt, und es ist in der Tat möglich, in seiner Arbeit vorromantische Elemente zu sehen, wie man auch, trotz seiner Angst vor dem Rationalismus, starke aufklärerische Einflüsse darin sehen kann; aber in vielerlei Hinsicht sollte er in erster Linie als Erbe der Puritaner angesehen werden, wie aus der Tatsache ersichtlich ist, dass Williams im Rückblick auf sein Leben am Sterbebett angemerkt hat, dass Werke von puritanischen Theologen großen Einfluss auf ihn hatten – z.B. die Werke von Thomas Goodwin und John Owen, von denen er gesagt hatte, dass sie ihm halfen, seinen Verstand in theologischen Angelegenheiten zu „schärfen“.

Während seiner Zeit als junger anglikanischer Vikar wurde Williams als methodistischer Anführer immer prominenter. Howel Harris sagte zu diesem Zeitpunkt über ihn: „Die Hölle zittert, wenn er kommt, und Seelen werden täglich von Bruder Williams im Netz des Evangelium gefangen.“ Harris macht weitere Kommentare über sein Predigen während dieser Zeit, die an Bedeutung im Lichte von William Pantycelyns späterer Entwicklung als Kirchenlieddichter und der Themen seiner Lieder noch zunehmen. So stellte zum Beispiel Howel Harris im Februar 1743 in seinem Tagebuch fest: „Bruder Williams predigte über Lukas 7,47: er zeigte den Unterschied zwischen Christus im Kopf und Christus im Herzen auf ... Meine Seele wurde beim Hören mit Liebe entzündet.“ Im Dezember 1743 stellte Harris wieder fest: „Bruder Williams hat über Exodus 15,25 gepredigt. Er vergeistigte den Weg der Israeliten. Es kam in der Tat eine sehr große Kraft daher, und es war ein großer Aufschrei.“

Wegen seines Methodismus und insbesondere wegen seines Wanderpredigens waren die anglikanische Kirchenbehörden nicht bereit, Williams die vollen priesterlichen Befugnisse zu gewähren, so verließ er im Jahr 1744 seine Vikariate, um sich ganz der methodistischen Sache zu widmen und wurde zu einer Art inoffiziellem Vikar des anglikanischen Klerikers Daniel Rowland, der (zusammen mit Howel Harris) der Hauptführer des frühen walisischen Methodismus und ein extrem kraftvoller Prediger war. Rowland zog Tausende aus

allen Teilen von Wales nach Langeitho, dem kleinen Dorf in Mittel-Wales, wo er lebte und seinen Dienst erfüllte.

Williams Pantycelyn sollte sich zu einem der fähigsten methodistischen Führer seiner Generation entwickeln. Fast fünfzig Jahre lang reiste er ausgiebig durch Wales, – jährlich mehr als 2.500 Meilen zu Pferde auf Straßen, die auch heute noch nicht die besten sind! – um die methodistische Herde zu hüten und zu evangelisieren. In einem Brief an die Gräfin von Huntingdon (1769) beschreibt er seine Reisen als „erstreckt über die groben Berge und wilden Schluchten von Wales und umherschweifend, auf der Suche nach armen analphabetischen Seelen, die in den Klüften der Finsternis und des Unglaubens angeketet sind.“ Am Ende seines Lebens schätzte Williams, dass jene Reisen von den 1740ern an einer vierfachen Umrundung des Globus‘ entsprachen – kein Wunder also, dass Bilder vom Reisen und Pilgern so häufig in seinen Kirchenliedern auftreten!

Seine Heimatbasis während dieser langen Jahre des Reisens war die Pantycelyn Farm. Williams war sehr glücklich verheiratet und hatte acht Kinder – sechs Mädchen und zwei Buben. Er und seine Frau waren erfolgreiche Bauern, die Erträge der Pantycelyn Farm zusammen mit Boden und Kapital, das er und seine Frau geerbt hatten, bedeuteten, dass die Familie finanziell bequem über die Runden kam. In materieller Hinsicht war also Williams Pantycelyn sicherlich kein „Pilger [in] unfruchtbarem Land“! Eine weitere Einnahmequelle waren seine Publikationen, die er – zusammen mit Tee – auf seinen Reisen verkaufte. Williams war ein profilierter Schriftsteller. Zwischen 1744 und seinem Tod im Jahre 1791 veröffentlichte er mehr als 90 Bücher und Broschüren, fast alle in Welsh. Eine große Vielfalt an Material floss aus seiner Feder. Zu seinen Veröffentlichungen zählen auch zwei Epen. Das erste mit dem Titel *Golwg ar Deyrnas Crist* („Ein Einblick in das Reich Christi“) ist ein Überblick über die Geschichte der Welt vom ewigen Ratschluss Gottes an, welcher der Schöpfung voranging, bis zum Ende der Zeit, während das andere Epos, *Bywyd a Marwolaeth Theomemphus* („Leben und Tod des Theomemphus“) sich im Detail auf den spirituellen Fortschritt eines repräsentativen (obwohl größer als das Leben) methodistischen Gläubigen von der Wiege bis zur Bahre konzentriert. Über 30 Begräbniselegien bilden eine erhebliche Anzahl an elegischen Versen, die wichtige Einblicke in die Entwicklung und das Ethos der methodistischen Erweckung in Wales bieten. Williams schrieb auch eine Reihe von Prosawerken und veröffentlichte einige Übersetzungen, darunter Werke von Ebenezer Erskine, Thomas Goodwin und James Ussher. Der gemeinsame Faktor, der fast alle seine Schriften verbindet ist, dass sie aus utilitaristischen Gründen produziert wurden. Sie sind nicht die geschliffenen Produkte eines bewussten „Literaten“. Tatsächlich neigt Williams dazu, stilistisch und grammatikalisch eher nachläss-

sig zu sein. Vielmehr sind sie das Werk eines geborenen, wenn auch ziemlich undisziplinierten, literarischen Genies, angetrieben von der Notwendigkeit methodistischen Konvertiten praktische Literatur zur Verfügung zu stellen, um ihnen zu helfen, ihre spirituellen Erfahrungen zu verstehen und sie im Glauben aufzubauen. Unter seinen ursprünglichen Prosawerken sind zum Beispiel eine Abhandlung über den Neid (den er mit einem Krokodil, das seine Beute in Stücke reißt, vergleicht), eine Diskussion über den Umgang mit materiellem Reichtum und ein Buch zur Anleitung von Ehen. Die wichtigste Ausnahme von diesem Pragmatismus ist seine enzyklopädische *Pantheologia*, eine 654-seitige Studie über die Religionen der Welt, die nicht nur randvoll mit Informationen über die verschiedenen Religionen und Glaubenssysteme ist, sondern auch viel über die Geschichte, Geographie und Sitten der Länder, in denen diese Glaubensrichtungen zu finden waren, enthält. Es ist ein Buch, das zeigt, dass Pantycelyn ein Erbe der „Aufklärung“ und der „Begeisterung“ war.

Es ist schwierig, die Bedeutung dieses literarischen Corpus und dessen Einfluss auf das religiöse und kulturelle Leben in Wales überzubetonen. Durch sein Werk wurde Williams Pantycelyn die vorherrschende literarische Stimme der methodistischen Erweckung in Wales und eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der walisischen Literatur in der Moderne. Mit Pantycelyn, sagen die Literaturwissenschaftler Kathryn Jenkins and Dafydd Glyn Jones begann „eine Beschäftigung mit spirituellen Erfahrungen und persönlicher Erlösung“ und mit „Selbsterforschung und Selbstfindung [...] die Verwirklichung eines idealen Guten“, das wird ein Merkmal in der walisischen Literatur, sowohl der „sakralen“ als auch der „weltlichen“, für die nächsten zwei Jahrhunderte sein. Doch trotz der Bedeutung von Pantycelyns literarischem Corpus als Ganzes, und seiner Epen und ursprünglichen Prosa im Detail, muss es an erster Stelle um seine Kirchenlieder gehen. Er schrieb über 850 Kirchenlieder in Walisisch und wird zu Recht als „Vater des walisischen Gemeindeliedes“ angesehen.

Kirchenlieder

In erster Linie für den Gebrauch in methodistischen Gemeinden geschrieben, decken seine Lieder das gesamte Spektrum der Erfahrung evangelikaler Christen ab und sind eine ausgewogene Mischung des Theologischen und der spirituellen Erfahrung. Williams Pantycelyn ist in der Tat eine faszinierende Kombination aus Ausgewogenheit und Extremem. Er war eine begeisterte, energische Person, stark, aber dennoch genial und sanft, Gesprächig und kultiviert, bodenständig und humorvoll – die Art von Person, die Sie gerne zum Tee einladen – aber er war auch derjenige, der seine Beherrschung leicht verlor und oft in die Tiefen der Melancholie abtauchte. Er war in seiner Theologie ausgewogen und doch ist, erfahrungsgemäß, alles in Superlativen – geistlich ist es entweder die

Höhe des Sommers oder die Tiefe des Winters; und Bilder von Wärme und Kälte, Licht und Dunkelheit sind in seinem Werk im Überfluss vorhanden. Wir sehen ein Gleichgewicht zwischen Objektivem und Subjektivem in seiner „theory of hymnody“, die er in den Vorworten seiner Liedersammlungen entwickelt. Aufstrebende Kirchenlieddichter, sagt er, sollten in Werke der Poesie und vor allem in die poetischen Bücher der Bibel eintauchen, um die Essenz der großen Dichtung zu erkennen und die Stilmittel zu meistern. Aber Williams betont auch, dass zusätzlich zu solchen technischen Errungenschaften, nur diejenigen ihre Hand zum Liederschreiben wenden sollen, die „wahre Gnade“ erlebt haben, die wirklich Gott in Christus wissen und auch nur dann, wenn sie „ihre Seelen in Himmelsnähe wissen und die Brise des Heiligen Geistes spüren“. Und letztlich, mehr als alles andere, ist es die Leidenschaft, die seine Werke durchdringt, die Pantycelyn zu dem großen Kirchenlieddichter macht, der er ist. Thomas Charles sagte über seine Kirchenlieder: „Einige Verse in seinen Liedern sind wie glühende Kohlen. Sie erwärmen und befeuern jede Leidenschaft, wenn sie gesungen werden.“

In stilistischer Hinsicht vermischt Williams Pantycelyn literarisches Welsh (und insbesondere das der majestätischen Renaissance-Übersetzung der Bibel ins Walisische) mit dem Welsh des Marktplatzes, um eine neue, geschmeidige poetische Diktion zu entwickeln, um die Welt der Seele und des Selbst zu erkunden, die sich für die Konvertiten des Revivals offenbart hat. Obwohl als Kirchenlieddichter holprig, verwendet Pantycelyn am Höhepunkt seines Schaffens diese neue poetische Diktion sinnlich und dramatisch, mit großer lyrischer Kraft und metrischen Fähigkeiten, um ein außergewöhnliches und sehr einflussreiches Corpus an Versen zu schaffen, das (um H.A. Hodges zu zitieren) es schaffen würde, „für viele Generationen einen Zauber über den Geist des walisischsprachigen Wales zu gießen“ und das eine Schlüsselrolle bei der Entstehung der neuen beliebten evangelikalen Kultur spielte, die das walisische Leben im fortschreitenden 18. Jahrhundert immer mehr transformiert hat.

Wie man es von einem evangelikalen Kirchenlieddichter erwartet, sind Pantycelyns Lieder zentriert auf Christus und das Kreuz. Obwohl Pantycelyn einerseits an der Spitze einer neuen Art und Weise, den Glauben zum Ausdruck zu bringen, stand, umarmte er zur gleichen Zeit die zentralen uralten Lehren des orthodoxen Christentums. In seinen Liedern entfernt sich Williams nie weit von der Person und dem Werk Christi wie, insbesondere nicht vom Fuß des Kreuzes. Das vorherrschende Thema seiner Arbeit ist, dass sein geliebter Jesus alle und jeden weit überbietet. Das eingeräumt, reist Williams in seinen Liedern in gewissem Sinn weit. Sie sind Bibel-zentriert. Sie sind reich an biblischen Anspielungen und biblischer Bildsprache und machen sich die Typologie ausgiebig zu Nutzen – eine Technik, welche die methodistischen Gläubigen des 18. Jahr-

hundreds auf dramatische und dynamische Weise in die biblischen Erzählungen hineinzieht. Wie in seinem bekanntesten englischen Kirchenlied *Guide me, O thou great Jehovah* zu sehen ist, ist eines der prominentesten dieser Bilder das des Gläubigen als Pilger, sehnsüchtig auf Reisen durch die karge Wüste dieser Welt hin zu seiner himmlischen Heimat. Hier zielt Pantycelyn vor allem auf die Wanderschaft der Israeliten in der Wüste auf dem Weg aus der Gefangenschaft in Ägypten ins Gelobte Land, wie es im Buch Exodus dargestellt ist. Er betet für die göttliche Führung und für den Schutz auf dieser Reise durch alle Prüfungen und Versuchungen, denen er sich stellen muss, bis er „sicher auf Kanaans Seite“ des Jordans, dem Fluss des Todes, gelandet ist. Das andere Hauptbild in Pantycelyns Kirchenliedern, in diesem Fall vor allem auf das Hohe Lied bezogen, ist das von Christus als Liebendem und Geliebtem, das des Erlösers als Bräutigam. Eine intensive Liebe zu Christus zieht sich durch Pantycelyns Lieder. Auch das Heil selbst ist wertlos ohne Christus: „das Wort „Vergebung“ bedeutet mir nichts [...] wenn ich deine Gestalt nicht sehe“, sagt Pantycelyn in einem seiner walisischen Kirchenlieder. Kathryn Jenkins hat recht zu betonen, dass sich „Williams [in seinen Liedern] hauptsächlich auf die Ich-Du-Dialektik konzentriert, was die konsequente Verwendung der zweiten Person zwingend erforderlich macht, während Ann Griffiths sich hauptsächlich auf die Ich-Ihm-Beziehung verlässt“. Dieser intime Dialog ist vielleicht einer der Gründe, warum die große walisische Literaturkritikerin Saunders Lewis (1893-1985) Williams Poesie vom Feinsten als „weiblich“, im Gegensatz zu der „männlicheren“, „zerebralen“ poetischen Stimme von Ann Griffiths beschrieben hat; und in diesem Zusammenhang ist es interessant, den folgenden Zweizeiler in einem von Williams englischen Kirchenliedern zu sehen: „Er ist mein Gott, mein Freund, mein Heiland, / ich seine Schwester und seine Braut.“ Doch im Hinblick auf die Verwendung der ersten Person Singular, ist es immer wichtig zu bedenken, dass das „Ich“ in seinen Liedern nicht notwendigerweise mit William Williams von Pantycelyn gleichzusetzen ist. Anders als Ann Griffiths schrieb Williams seine Kirchenlieder für den Gemeindegebrauch, und er betonte, dass es sein Ziel war, eine Reihe von Liedern zu schaffen, die der Vielfalt der spirituellen Verfassungen unter evangelikalten Gläubigen gerecht würde. Sei es, wie es sei, eine tiefe Sehnsucht nach dem Himmel durchdringt jede von Pantycelyns Arbeiten, da der Himmel vor allem bedeutet, mit Christus zu sein. In der Tat ist für Williams Christus der Himmel: *Fy Iesu yw'r nefoedd i gyd*.

Als Beispiel nehmen wir eines der bekanntesten Lieder von Williams Pantycelyn, welches im Jahre 1764 veröffentlicht wurde, und von einem Professor des Welsh, Sir John Morris-Jones (1864-1929) als einer der vollkommensten Texte in der walisischen Sprache beschrieben wird. Hier ist es in seiner vollen Pracht, mit einer wörtlichen Übersetzung ins Deutsche:

Mi dafla' 'maich oddi ar fy ngwar
 Wrth deimlo dwyfol loes;
 Euogrwydd fel mynyddau'r byd
 Dry yn ganu wrth dy groes.

Ich werfe meine Last von meinen Schultern
 Weil ich göttliche Seelenqual fühle;
 Schuld wie der Welt Berge
 Wendet sich in Gesang an deinem Kreuz.

Os edrych wnafl i'r dwrain draw,
 Os edrych wnafl i'r de,
 Ymhlith a fu, neu ynteu ddaw,
 'Does tebyg iddo Fe.

Wenn ich zum Osten dort drüben schaue,
 Wenn ich zum Süden schaue,
 Unter denen, die gewesen sind, oder die noch
 Da ist keiner wie Er. kommen sollen,

Fe rodd ei ddwylo pur ar lled,
 Fe wisgodd goron ddrain,
 Er mwyn i'r brwnt gael bod yn wyn
 Fel hyfryd liai main.

Er streckte seine reinen Hände weit aus,
 Er trug eine Krone aus Dornen,
 So dass der Schmutzige weiß sein möge,
 Wie liebliches feines Leinen.

Esgyn a wnaeth i entrych ne'
 I eiriol dros y gwan;
 Fe sugna f'enaid innau'n lân
 I'w fynwes yn y man.

Er stieg in den höchsten Himmel auf
 Um für die Schwachen zu bitten;
 Er wird meine Seele völlig
 Binnen kurzem zu seinem Busen hinauf ziehen.

Ac yna caf fod gydag Ef
 Pan êl y byd ar dân,
 Ac edrych yn ei hyfryd wedd,
 Gan' harddach nag o'r bla'n.

Und dort werde ich mit Ihm sein
 Wenn die Welt in Brand geht,
 Und werde in sein liebliches Angesicht blicken,
 Hundertmal schöner als zuvor.

William Williams of Pantycelyn (1764), *Mi dafla' 'maich oddi ar fy ngwar*, der deutsche Text ist eine Übertragung der englischen Übersetzung des Liedes in diesem Band, S. 293.

Strukturell entwickelt sich das Lied kräftig von der Sünde zur Erlösung. Pilgerfahrt wird durch den indirekten Verweis auf die Szene in Bunyans *Pilgrim's Progress (Eines Christen Reise Nach der Seeligen Ewigkeit, bzw. Pilgerreise)* im ersten Vers angedeutet, in der die Schultern des Pilgers von Last der Sünde befreit werden, als er sich einem Wegkreuz nähert. Das Kreuz Christi ist buchstäblich im Herzen dieses Liedes im Mittelvers dargestellt; und die biblische Anspielung auf Off 19,8 („Das Leinen aber ist die Gerechtigkeit der Heiligen“) gibt dieser Darstellung weitere Tiefe. Aber es ist der Heiland selbst und die unvergleichliche Schönheit des Geliebten, die von Anfang bis Ende im Mittelpunkt des Liedes stehen. Der Schwerpunkt liegt auf dem Sichtbaren, und während ein solcher Blick bedeutet, dass bis zu einem gewissen Grad Objektivität am Werk ist, ist die Stimmung im ganzen äußerst subjektiv. Im ursprünglichen Welsh kombinieren die Rhythmen und Wortmuster eine stimmungsvolle Atmosphäre und ein vollendetes Ganzes. Jeder Vers ist ein einziger Satz, der seinen Höhepunkt mühelos entwickelt und in der letzten Zeile erreicht; und wie die Sätze einer Symphonie, erreicht jeder Vers nicht nur seinen eigenen

Höhepunkt, sondern leitet von Vers zu Vers zum letzten Höhepunkt, in dem der Gläubige im höchsten Himmel sinnlich auf des Geliebten unübertreffliches Antlitz blickt.

Die Liturgie der walisischen Methodisten

Die walisischen Methodisten hatte keine formelle Liturgie. Während des 18. Jahrhunderts blieben sie technisch gesehen Mitglieder der anglikanischen Kirche und insofern blieb ihnen die Liturgie des *Book of Common Prayer*. Doch von Anfang an trafen sich die Methodisten in dem, was sie *seiadau* (oder „Gesellschaftssitzungen“; der Singular lautet *seiat*, und ist vom englischen Wort *society* abgeleitet) nannten, in denen sich Menschen mit ähnlichen spirituellen Überzeugungen regelmäßig zu Gottesdienst, Unterricht und gegenseitiger Ermutigung sammelten. In diesen Treffen teilten sie ihre spirituellen Erfahrungen miteinander und nahmen sie genauer unter die Lupe, weshalb sie *seiadau profiad*, „Erfahrungstreffen“, genannt wurden. Williams Pantycelyn soll beim Leiten solcher Treffen besonders geschickt gewesen sein und veröffentlichte einen Leitfaden, wie man sie lenken soll. Diese Gesellschaftstreffen begannen gewöhnlich mit dem Singen eines Kirchenliedes, und die Anwesenden sangen oft noch stundenlang, nachdem das Treffen offiziell beendet war. Die methodistische Führungsebene traf Vorkehrungen für Sänger, diese Gesellschaften zu besuchen, um sie Liedmelodien zu lehren. Eine von ihnen war eine gewisse Dorothy Jones, die Howel Harris als „eine süße Seele“ beschrieb, „[...] die, wenn freigelassen, fast ununterbrochen singt“, und ein Bericht von einem Gesellschaftstreffen in einem Bauernhaus in Carmarthenshire im Jahre 1741, bei dem Dolly Jones anwesend war, stellte fest, dass sie und einige andere Teilnehmer des *seiat* Treffens die ganze Nacht lang wach blieben. Das methodistische *seiat* kann in vielerlei Hinsicht als die Wiege des walisischen Gemeindeliedes angesehen werden, da einer der wichtigsten Anreize für Williams Pantycelyn und andere Liederdichter es war, der Nachfrage nach solchen Liedern von den Gesellschaftstreffen gerecht zu werden.

Unter den Einflüssen des Revivals konnten walisische methodistische Gottesdienste sehr inbrünstig, um nicht zu sagen, energisch sein. Es ist nicht ohne Grund, dass die Waliser Methodisten den Spitznamen „Welsh Jumpers“ (walisische Hüpfen) bekamen – und das nicht aufgrund ihrer Wollgewänder²!

Williams Pantycelyns Lieder standen im Mittelpunkt dieses inbrünstigen Gottesdienstes, ob in einem Gesellschaftstreffen oder bei einem Predigtstreffen. Als er 1763 in Swansea war, kommentierte John Wesley eher missbilligend einen Bericht, in dem er gehört hatte, dass

² „Jumper“ kann auch „Pullover“ bedeuten.

es in den von Herrn W[illiam] W[illiams von Pantycelyn] und einem oder zwei anderen Geistlichen besuchten Gemeinden Usus, nachdem die Predigt vorbei ist, für jeden, dem der Sinn danach steht, eine Strophe aus einem Kirchenlied zum Besten zu geben. Diese singen sie immer und immer wieder mit aller Macht, vielleicht über dreißig, ja vierzig Mal. Inzwischen sind die Körper von zwei oder drei, manchmal zehn oder zwölf, heftig bewegt und sie springen zusammen nach oben und nach unten in allen möglichen Stellungen, oft stundenlang.

Daniel Rowlands berühmte Antwort auf solche Missbilligung war:

Ihr Engländer beschuldigt uns, die Waliser, und sagt: „Hüpfer, Hüpfer.“ Aber wir, die Waliser, haben auch etwas gegen euch zu behaupten und wir sagen mit dem größten Recht über euch: „Schläfer, Schläfer“.

In ähnlicher Weise integriert Williams Pantycelyn in einer Broschüre, die er 1763 veröffentlichte und in der er solch glühende Gottesdienste verteidigt, einen „Gastauftritt“, in dem ein Ehepaar, Formalist und Florida (Williams mag lateinische Namen für die Charaktere, die er erschafft), den Nachmittagste mit seinem Pfarrer einnimmt. Beim Tee kritisieren sowohl das Ehepaar als auch der Pfarrer diese inbrünstigen methodistischen Gottesdienste, aber danach gehen sie mit dem Pfarrer zur Vesper, wo sie andächtig ihre Antworten auf seine Ermunterungen aus den Psalmen und dem *Book of Common Prayer* murmeln, in die Hände zu klatschen und das Lob Gottes mit lautem Jubel singen!

Williams Pantycelyns Lieder waren zentral für den leidenschaftlichen methodistischen Gottesdienst des 18. Jahrhunderts in Wales; aber sie wurden es auch für den disziplinierteren, institutionalisierten Kirchenliedergesangs des viktorianischen Wales mit seinen Chören und *cymanfaoedd canu* (Kirchenliedfestivals), genauso wie für den „Vier-Lieder-Sandwich“, welcher bis vor kurzem ein gebräuchliches Muster des walisischen Kapellengottesdienstes war und in vielen Situationen noch immer ist. Einige der ersten walisischen calvinistisch-methodistischen Gesangsbücher waren wenig mehr als eine Sammlung von Williams' Liedern mit einem Anhang von Liedern anderer Autoren. Während des 19. Jahrhunderts wurden seine Kirchenlieder allmählich zu einem erheblichen Prozentsatz des Inhalts in den Gesangbüchern der anderen nonkonformistischen Konfessionen, und auch heute bildet seine Arbeit noch den Kern der walisischsprachigen Hymnodie, was man an der Tatsache sieht, dass 87 der 872 Kirchenlieder im überkonfessionellen walisischen Gesangbuch, *Caneuon Ffydd* (Lieder des Glaubens, 2001), von Williams Pantycelyn sind.

Kirchenlieder in Englisch

Neben seinen walisischsprachigen Liedern schrieb Pantycelyn auch über 120 auf Englisch und erhöhte seinen Gesamtoutput damit auf fast 1.000 Lieder. Obwohl einige seiner englischen Lieder auch heute noch in Gesangbüchern gefunden werden können, ist es nur fair zu sagen, dass sie in der Regel nicht über die Leidenschaft, Kraft und lyrische Schönheit ihrer walisischen Gegenüber verfügen. Andererseits darf ich anmerken, dass eines seiner englischen Lieder, *Guide me, O thou great Jehovah* (Leite mich, o du großer Jehova), zu den bekanntesten und beliebtesten Liedern in der englischsprachigen Welt gehört. Ein weiteres seiner englischen Lieder, *O'er those gloomy hills of darkness* (Über diese düsteren Himmel der Finsternis), war zu einer bestimmten Zeit sehr beliebt. Williams Pantycelyn war ein „post-millennialist“, der glaubte, dass es eine längere Zeit vor der Wiederkunft Christi geben würde – das „Millennium“ oder „Tausend Jahre“ –, wenn das christliche Evangelium alle Teile der Welt beherrschen und Christi Reich in der ganzen Welt errichtet sein würde. Das Lied *O'er those gloomy hills of darkness*, zum ersten Mal im Jahre 1772 veröffentlicht, ist Ausdruck dieser Hoffnung und Williams eigener Sehnsucht nach seiner Erfüllung. Es ist ein Gebet, dass die „tausend Jahre bald erscheinen [sollen]“ und dass das „herrliche Licht“ des aufgehenden Evangeliums „die Nacht jagen“ könnte, bis Gottes „Zepter die aufgeklärte Welt rundherum beeinflusst.“

Prophetisch

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts glaubten viele Evangelikale, darunter auch Williams Pantycelyn, dass diese tausendjährige Morgendämmerung unmittelbar bevorstand. Dieser Glaube gab viele Impulse für die protestantische Missionsbewegung in Übersee, die in den 1790er Jahren ernsthaft begann, um nicht von den Bewegungen für soziale Reformen zu sprechen, wie der Kampagne zur Abschaffung des Sklavenhandels, die in Großbritannien auch in den 1790er Jahren ernsthaft begonnen hatte. Williams Pantycelyn war die erste Person, die den transatlantischen Sklavenhandel in gedruckter Form in Welsh verurteilte und der auch die erste Sklaven-Erzählung übersetzte, jene von Ukawsaw Gronniosaw (1779). Williams starb vier Jahre vor der Gründung der Londoner Missionsgesellschaft im Jahre 1795, aber seine Worte waren ein Gebet auf den Lippen der großen Gemeinde, die sich in der Spa Fields Chapel, London, im September 1795 zur ersten Sitzung dieser einflussreichen Gesellschaft versammelt hatte. Denn das Eröffnungslied bei dieser Gelegenheit, das mit großer Emotion gesungen wurde, war *O'er those gloomy hills of darkness*. Dieses Kirchenlied mit seinen Verweisen auf Freiheit und Erlösung und seiner sehnsüchtigen Hoffnung auf eine tausendjährige Morgendämmerung und die Befreiung des ewigen Jubeljahres, war auch unter den beliebtesten Liedern der befreiten

Sklaven, die Anfang der 1790er Jahre für ein neues Leben von Nordamerika nach Sierra Leone segelten.

Wie es bei Afro-amerikanischen Spirituals der Fall ist, besitzen die Wörter und Sätze in Pantycelyns Liedern wie „Lord, I groan under the burden / Of my bondage“ (Herr, ich stöhne unter der Last meiner Fesseln) und „Until that jubil when I'm called / To glorious liberty“ (bis zu diesem Jubel, wenn ich zur glorreichen Freiheit gerufen sein werde) eine Mehrdeutigkeit, was bedeutet, dass es nur ein kleiner Schritt ist, sie nicht nur auf den geistlichen Bereich, sondern auch auf die physische Welt der Sklaven anzuwenden. Das gleiche könnte von anderen Kontexten gesagt werden. Weil bis vor recht kurzem so viele Sprecherinnen und Sprecher des Walisischen mit seinen Liedern vertraut waren, könnte man behaupten, dass über weite Strecken der letzten 250 Jahre niemand mehr Einfluss auf die Ansichten und das Weltbild der Waliser hatte als Williams Pantycelyn; und dieser Einfluss war nicht nur geistlich. Von den Tagen von Bonnie Prince Charlie bis zu jenen der französischen Revolution beteuerten Williams Pantycelyn und andere methodistische Führer ihre Loyalität gegenüber der Krone und dem Establishment. Allerdings, wenn gewöhnliche Leute in den methodistischen Gesellschaften Lieder von Williams Pantycelyn sangen, welche diese innerhalb eines heilsgeschichtlichen Dramas von kosmischer und ewiger Bedeutung platzierten und sie nicht als unbedeutende Bauern, sondern als Söhne und Töchter des himmlischen Königs hinstellten, vermochte das letztlich weitreichende Folgen in der sozialen, aber auch in der geistlichen Welt zu haben. Lieder können ein wirksamer Einfluss auf Herz und Verstand in allerlei Hinsicht sein.

Vermächtnis

Was ist mit Williams Pantycelyns Vermächtnis? Für viele bleibt er, trotz der signifikanten Säkularisierung dieser Kultur bis heute, eine Ikone des walisischen Kulturlebens. Seine Arbeiten werden immer noch von Literaturkritikern aller Couleur als einer der Höhepunkte der walisischen Literatur anerkannt. Seine poetische Diktion und seine metrischen Fähigkeiten machten ihn zu einem wichtigen Vorläufer jener Lyrik, die in Welsh im 19. und frühen 20. Jahrhundert blühte. Sozial und politisch war Williams Schwerpunkt auf die Stellung des Individuums in den Augen Gottes gerichtet, wie auch immer seine gesellschaftliche Stellung sein mag. Dies war, wenn auch nur indirekt, für das große Wachstum des Radikalismus und Sozialismus maßgeblich, das Wales vom späten 18. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert erlebte. Ähnlich hat die Vertrautheit mit und die Popularität von Williams Pantycelyn Liedern in bedeutenden Teilen der walisischen Bevölkerung in allen Teilen des Landes während des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (um die walisische Diaspora nicht zu nennen) dazu

beigetragen, den sozialen Zusammenhalt unter den Walisern zu fördern, sie halfen, ein Gefühl für die walisische nationale Identität zu fördern. Dr. Glyn Tegai Hughes konnte seinen aufschlussreichen Band über Williams Pantycelyn im Jahr 1983 mit den Worten eröffnen:

Ein walisischer Nonkonformist, der in den Jahren vor dem [Zweiten Welt-] Krieg aufwuchs, wird Dutzende von Zeilen von William Williams von Pantycelyn in seinem Kopf singen hören. Seit fast 200 Jahren waren diese Lieder ein dominierender Ausdruck einer nationalen Kultur; Pantycelyn war, unvergleichbar, der Volksdichter der Waliser.

Dr. Hughes fährt fort: „Jetzt [1983] liegt das religiöse Muster, das ihn produziert und sich dann von seinen Versen ernährt hat, in Trümmern“. Wenn das im Jahr 1983 wahr gewesen ist, dann ist der walisische Methodismus und Nonkonformismus im Jahr 2015 in einem noch verheerenderem Zustand. Und dennoch ist Williams Pantycelyns Einfluss nicht völlig verdampft. Seine Lieder werden noch immer jeden Sonntag in den christlichen Gottesdiensten in jedem Teil von Wales gesungen, eigentlich überall dort, wo Waliser weltweit zusammenkommen, um Gottesdienst zu feiern; und natürlich wird *Guide me, O thou great Jehovah* regelmäßig in der ganzen englischsprachigen Welt gesungen. Kirchenlieder bilden noch immer einen großen Prozentsatz der beliebtesten Lieder, die Waliser singen, wenn sie sich informell in Gaststätten und zu verschiedenen gesellschaftlichen Anlässen versammeln. Sie sind immer noch ein Grundelement im Repertoire walisischer Chöre, und Programme wie das Welsh hymn-singing sind im Fernsehen und Radio weiterhin populär. Zu einem gewissen Grad bleiben Kirchenlieder also ein Kennzeichen der walisischen nationalen Identität. Bei jedem internationalen Rugby-Spiel brüllt das walisische Publikum, begierig nach mehr Punkten, regelmäßig „Feed me till I want no more“ [Füttere mich, bis ich nicht mehr will] zu den Klängen der bekannten Kirchenlied-Melodie CWM RHONDDA. Einer der karitativen Kunststoffbeutel, die unter unsere Türen in Wales geschoben werden, trägt sogar den Slogan „Feed me till I want no more“. Dies sind nur oberflächliche Gradmesser für ein langes und tiefreichendes Erbe, das bis zu einem gewissen Grad weitergeht; und viele Waliser Christen erhalten heute noch große geistliche Nahrung aus dem Gesang von und durch die Meditation über Williams Kirchenlieder. Persönlich gesprochen, wenn ich ein Buch wählen müsste, das ich abgesehen von der Bibel auf eine einsame Insel mitnehmen würde, wären es die gesammelten Werke von William Williams von Pantycelyn. Wenn Sie nicht Welsh sprechen, kann ich nur das eine sagen: Sie wissen nicht, was Sie verpassen!

Weitere Lektüre:

Die jüngste Biographie von Dr. Eifion Evans, *Bread of Heaven: The Life and Work of William Williams, Pantycelyn*, Bridgend 2010, ist ein wesentlicher Band, der eine umfangreiche Bibliographie und detaillierte Verweise auf Quellen enthält. Dr. Glyn Tegai HUGHES' Monographie, *Williams Pantycelyn*, in der „Writers of Wales“ Serie (Cardiff, 1983), ist eine der wichtigsten Auseinandersetzungen in englischer Sprache mit seinem Werk. *The Revival of 1762 and William Williams of Pantycelyn*, ein Vortrag des verstorbenen Professors R. Geraint GRUFFYDD, erschienen in: Emyr Roberts und R. Geraint Gruffydd, *Revival and Its Fruit*, Bridgend 1981, ist eine wohlunterrichtete Untersuchung der außergewöhnlichen Ausdrucksformen von Emotion, das mit dieser Erweckung verbunden ist und von deren Verteidigung durch Williams Pantycelyn. Der Vortrag der verstorbenen Dr. Kathryn JENKINS von 1997 „Songs of Praises“: *The Literary and Spiritual Qualities of the Hymns of William Williams and Ann Griffiths* wurde im Bulletin der Hymn Society of Great Britain and Ireland, Nr. 214, Bd. 15: 5 (Januar 1998) veröffentlicht; siehe auch ihr Kapitel über *Williams Pantycelyn* in *A Guide to Welsh Literature c. 1700-1800*, hrsg. von Branwen JARVIS (Cardiff 2000) zusammen mit der Bibliografie der englischsprachigen Diskussionen von Leben und Werk Williams Pantycelyns, das jenem Kapitel angehängt ist. Eine elektronische Version von Kathryn Jenkins' s Vortrag im *The Hymn Society of Great Britain and Ireland Bulletin*, Januar 1998, ist auf der Internetseite von Ann Griffiths zu finden: <http://www.anngriffiths.cardiff.ac.uk/>.

Während viele meiner Arbeiten in Walisisch erschienen sind, habe ich im Laufe der Jahre eine Reihe von Artikeln auf Englisch veröffentlicht, die einige der in diesem Vortrag aufgeworfenen Fragen im Detail diskutieren:

E. Wyn JAMES, „*The New Birth of a People*“: *Welsh Language and Identity and the Welsh Methodists, c. 1740-1820*, in: *Religion and National Identity: Wales and Scotland c. 1700–2000*, hg. von Robert Pope, Cardiff, 2001.

E. Wyn JAMES, *Bala and the Bible: Thomas Charles, Ann Griffiths and Mary Jones*, in: Eusebeia: *The Bulletin of the Jonathan Edwards Centre for Reformed Spirituality*, 5 (2005), Toronto, Canada, nachgedruckt in *Journal of the Merioneth Historical and Record Society*, 15:2 (2007). Eine elektronische Version ist auf der Internetseite von Anne Griffiths (s.o.) zu finden.

E. Wyn JAMES, *Welsh Ballads and American Slavery*, in: *The Welsh Journal of Religious History*, 2 (2007).

E. Wyn JAMES, *The Evolution of the Welsh Hymn*, in: *Dissenting Praise: Religious Dissent and the Hymn in England and Wales*, hg. von Isabel Rivers, David L. Wykes, Oxford, 2011). Es gibt eine elektronische Version auf der Internetseite <http://www.cardiff.ac.uk/people/view/110464-james-e> zugänglich.

E. Wyn JAMES, *Griffith Jones (1684–1761) of Llanddowror and His “Striking Experiment in Mass Religious Education” in Wales in the Eighteenth Century*, in: *Volksbildung durch Lesestoffe im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Reinhart Siegert, Bremen, 2012.

E. Wyn JAMES, *Blessèd Jubill!: Slavery, Mission and the Millennial Dawn in the Work of William Williams of Pantycelyn*, in: *Cultures of Radicalism in Britain and Ireland*, hg. von John Kirk, Michael Brown, Andrew Noble, ‘Poetry and Song in the Age of Revolution’ Serie, Bd. 3, London, 2013).

E. Wyn JAMES, *Cushions, Copy-books and Computers: Ann Griffiths (1776–1805), Her Hymns and Letters and Their Transmission*, in: *Bulletin of the John Rylands Library*, 90:2 (Autumn 2014).

E. Wyn JAMES, *German Chorales and American Songs and Solos: Contrasting Chapters in Welsh Congregational Hymn-Singing*, in: *Hymnologi – Nordisk Tidsskrift*, 44:3-4 (December 2015).

Übersetzung: Severin Praßl

**Die Sehnsucht und das Vermächtnis:
Liturgie und Leben in den Kirchenliedern von
William Williams von Pantycelyn**

Zusammenfassung

William Williams (1717–1791) von Pantycelyn gehörte zu den prominentesten Führern der methodistischen Erweckung in Wales im 18. Jahrhundert und ist der bedeutendste aller walisischen Kirchenlieddichter. Er ist bis heute eine Ikone des walisischen Kulturlebens, trotz der erheblichen Säkularisierung dieser Kultur in der Gegenwart. Tatsächlich könnte man die Ansicht vertreten, dass über weite Strecken der letzten 250 Jahren niemand mehr Einfluss auf Denken und Weltanschauung der Walisischsprachigen hatte als Williams Pantycelyn. Dieser Artikel gibt einen Überblick über sein Leben, Werk und Vermächtnis. Beginnend mit einer Skizze der großen Veränderungen, die das walisische Leben von der Mitte des 18. Jahrhunderts an verwandelten, insbesondere die Revolution in der Frage der Religionszugehörigkeit und der Gottesdienstformen, verursacht durch das bemerkenswerte Wachstum des Methodismus und des evangelikalen Nonkonformismus, ordnet der Vortrag Williams und sein Werk in diesen Kontext ein. Die methodistische Erweckung brachte die starke Betonung der Erfahrung mit sich. Konvertiten versammelten sich in regelmäßigen „Gesellschafts“ Zusammenkünften, oft als *seiadau profiad* („Erfahrungstreffen“) bezeichnet, und es waren diese Treffen mit ihren inbrünstigen Gottesdiensten, in denen sich das walisische Kirchenlied ab den 1740er Jahren ernsthaft zu entwickeln begann.

Hymning the Kingdom: Originating, resonating, consummating

Late in April of 387, in the middle of Holy Week, Ambrose, bishop of Milan, stood in the pulpit of that city's great cathedral, delivering his fourth sermon in a nine-sermon series on the six days of creation. As he began to draw the sermon to a close, he stood almost awestruck at the divine beauty of the sea,

the incentive of worship to devout and faithful [people], so that when the singing of psalms chimes with the sound of gently breaking waves, the isles clap their hands at the tranquil choir of the sacred waves and echo with the hymns of the saints. [...] What else is that melodic sound of the waves if not the melody of the people? Indeed, the sea is the church, which pours forth from its doors in waves the crowds of the faithful, and echoes with refluent waves of the people's prayer, with the responses of psalms, the singing of men, of women, of children, a crashing surf of concordant song.¹

The scene which Ambrose depicts is, indeed, breath-taking: creation united in and resounding with a hymn in praise of its Creator. And while the lyricism of the rhetoric may seem fanciful to us, Ambrose is anything but peculiar in his description of creation. He stands within a long and venerable tradition which developed – and survived – over the course of two millennia. I am referring to that part of the 'Great Tradition' known as *musica universalis*, or music of the spheres, a philosophy which starts with the 6th-century BCE Greek figure of Pythagoras and finds its fullest Christian expression in the 6th-century CE figure of Boethius. The basic principle of *musica universalis* is, to oversimplify, that physical sound, and especially harmony, both corresponds with and gives expression to the greater cosmic order; and the cosmic order, in turn, echoes and gives access to God. This way of understanding music's role in the cosmic order is, of course, an infinite distance from today's mindset in which music is

¹ AMBROSIUS, *Hexameron*, III.v. 23, trans. E. K. Rand, alt., in: E.K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, Cambridge 1928, p. 98.

commodified for constant consumption, packaged for personal preference, and instrumentalized for individual inspiration. Yet if hymns are to have any lasting value for, much less effect in, liturgy and life, surely we need a more robust understanding of music than the one with which the siren of contemporary culture has currently ensnared us. So how did we get from Ambrose's understanding to our own, and what could we learn from the journey that might provide us with some hope of releasing ourselves from the siren's seduction? These are questions I hope to begin to address as we continue to consider the place of hymns in liturgy and life.

Musica universalis: A history

While any attempt at a summary in the current context will be woefully inadequate and admittedly crude, nevertheless, a brief survey of some key figures and characteristics will be, I hope, sufficient enough to support the point I hope to make today: that singing together is an effective means by which we as Christian disciples are shaped for and participate in our mission, to aid in reconciling creation back to God (2 Cor 5). Our story begins with three Ps. As I have already mentioned, the philosopher and mathematician Pythagoras (ca. 570–495 BCE) is the key figure credited with discovering that musical pitch is based on numbers. Specifically, pitches relate to each other by mathematical ratios or, we might say, rationally.² Now, since musical pitches are mathematical ratios, and as the basic laws and principles of the universe are themselves ratio-nal, it stood to reason, Pythagoras argued, that music can mediate these universal ratios. And so began the music of the spheres or *musica universalis*.

This idea is picked up by Plato (ca. 427–347 BCE), who, for our purposes, makes two important additions. First, Plato asserts that music actually imprints the music of the cosmos onto the human soul. For Plato, the human soul consists of three parts - the rational, the motive, and the appetitive – and music helps the soul's various parts find balance and agreement, or harmony, by correcting any discord that may arise within the soul.³ Thus, Plato's second important addition is that music and morality become closely linked. Music, Plato believes, has positive ethical, political, and social potential because of its ability to bring about balance and harmony. Conversely, music, because of its sensual power to excite the soul, can also lead people into depravity and immorality.

Plato's view is retained and refined by the 3rd century Greek philosopher Plotinus (ca. 205–70 CE). Though Plotinus was not a Christian, his so-called

² Jeremy BEGBIE, *Resounding Truth: Christian wisdom in the world of music*, Grand Rapids, MI 2007, p. 79.

³ PLATON, *Timaeus*, 47d.

Neoplatonist ‘softening’ of much of Plato’s philosophy made it much more correlative with Christian doctrine. Of greatest import for our discussion, Plotinus had a much more positive estimation of the role music plays. For Plotinus, music can actually manifest the music of the Ideal Realm more directly: music, in fact, is the earthly representation of the music of the Ideal Realm.⁴ Admittedly, Plotinus remained wary about the sensual power of music, just as Plato did. To get caught up in music’s sensuality is to miss the point entirely. The primary value of music is to enable the soul’s ascent into the Ideal Realm.

While the influence of Platonism and Neoplatonism on Augustine (354–430 CE) is a topic of considerable debate, there is no denying the presence of overtones from our three Ps: Pythagoras, Plato, and Plotinus. For Augustine, music is a mathematical discipline concerned with numbers and ratios, and it is always oriented toward the knowledge of the ratio-nal character of the cosmos. As sound, music manifests these proportions, making them accessible to our ear; but as apprehended by the mind, they are to guide us up ever higher into the contemplation and knowledge of God. Therefore, Augustine is ambivalent about music as performed or heard. We should, in fact, always be on guard against music’s sensual side, just as with Plato and Plotinus. We cannot be caught up in the pleasure of musical sound for its own sake, but rather must delight in where that sound directs us. Music is but a temporal expression of the eternal music of God. Thus, sounded music can orient us toward God and, insofar as we turn toward God and acknowledge God as the source of all music, it can reveal God and assist us in our return to God. To quote Carol Harrison:

as with all temporal manifestations of music in the created realm, [...] Augustine never ceases to emphasize the need to move beyond and through it: beyond and through the temporal, mutable, and bodily toward the eternal, immutable, and spiritual.⁵

Music in Christianity

This model of the universe finds its fullest expression in the Christian tradition in the 6th-century Roman senator and philosopher Boethius (ca. 480–524 CE). Boethius’ contribution to the story – and, for our purposes, its conclusion – is to provide a three-fold classification to *musica universalis*, articulated as *musica mundana*, *musica humana*, and *musica instrumentalis*. At the highest level, *musica mundana* refers to the order and harmony of the cosmos. Below that, *musica humana* refers to the order and harmony within human persons and,

⁴ PLOTIN, *Fifth Ennead* 9.11.

⁵ Carol HARRISON, *Augustine and the art of music*, in: *Resonant Witness: Conversations between music and theology*, ed. Jeremy BEGBIE and Steven GUTHRIE, Eerdmans, Grand Rapids, MI 2011, p. 43.

by extension, among human persons. Finally, *musica instrumentalis* is simply music that is heard, what today we would call ‘music’. Ideally, *musica instrumentalis* should be a reflection of *musica mundana* and, as such, is the first step – and only a first step – toward understanding the higher, universal truth of the harmonies of the soul and, ultimately, the universe. The purpose of sounded music is to know, to move beyond the sensuous to the reasoned and rational, which, of course, leads directly to ethics, just as with Boethius’ Greek forerunners. Music, Boethius believed, can have a profound effect on the harmonious ordering of our lives, both personally and socially.

While these are all very interesting musings, they do spring from the font of philosophy, and, though perhaps Christianized, not from the font of Christian doctrine - and certainly not from the font of scripture. Yet, scripture does have things to say about the power of music: music fells the walls of Jericho (Jos 6), quiets the mind of Saul (1 Sam 16), animates the heavenly attendants (Is 6), raises the dead (1 Cor 15), and is the medium through which David’s seers prophesy (1 Chr 25). Though despite music’s apparent power, nowhere does scripture offer a developed theology of music. It does, conversely, offer a developed theology of the word. God speaks creation into being (Gen 1) and any subsequent appearance of God in creation is not for the sake of being seen – God is, in fact, almost always veiled – but rather in order that God’s word might be heard (cf. Is 6; Ez 1). “Hear the word of the Lord” (e.g., Is 1:10, Jer 2:4, Am 7:16) is the “decisive religious statement.”⁶ To hear the word of God is to be in authentic relationship with God. God’s saving action, whether through the law or the prophets (or eventually Christ), is delivered through the word.

Word and music

With these scriptural assertions – or lack thereof – in mind, it is of particular import to note, however, that for ancient Israel, as well as for early Christians, there is a very close relationship between word and music. In fact, from a cultic perspective there is no sharp distinction between the sung and the spoken, or what we might call the musical and the non-musical.⁷ In early Christian worship, as in the word-centered worship of the synagogue, the act of worship

continuously migrated back and forth between what we might call speech and song [...] virtually always lyrical” but with an ambiguity to modern ears that would not always classify it as “musical.”⁸

⁶ Edward FOLEY, *Foundations of Christian music: The music of Pre-Constantinian Christianity*, Bramcote 1992, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

This is due, in part, to the fact that for many societies like ancient Israel, the word “music” simply does not exist. Thus, as Jean-Jacques Nattiez notes,

examining the borders between music and other symbolic forms along a given continuum reveals that the semantic surface of the concept ‘music’ is displaced from one culture to another.”⁹

In light of such a ‘continuum’ of music and speech, Ambrose’s remarks in his *Hexameron* begin to make sense.¹⁰ In the first paragraphs, Ambrose begins by addressing Platonic, Aristotelian, and Pythagorean theories of creation in an effort to discredit such philosophies and show how they are inferior to scripture. And while the lack of any audible sound made by the heavenly spheres makes him skeptical about the music of the spheres, such doubt does not preclude Ambrose from believing that the whole cosmos is, indeed, harmonious and, therefore, musical in its foundation. In fact, those philosophers who “introduced the harmonious movement of the five constellations” by whose motion “there is produced a tone full of sweetness [...] surpassing in sweetness any other musical composition,” did so in imitation of David, who “introduced ‘Heaven of heavens’ into the chorus of those who give praise to God.”¹¹ The world, formed from a union of discordant elements, nonetheless is bound together in unity and peace as if by an indivisible compact to form one marvelous concordant whole.¹² The faithful are the instruments of the operations of God, in whom we “hear music which echoes from [the] melodious sound of God’s word.”¹³

Moreover, such language is not by any means unique to Ambrose. It can be found throughout the tradition, both Latin and Greek, and is carried down to modern times. Whether or not it was Ambrose in particular who served as a model, it is surely in the stream of this tradition that J.R.R. Tolkien conceived the opening of his *Silmarillion*, which elaborates the creation of Middle Earth in terms of complex musical metaphors. And it is almost certainly what C. S. Lewis had in mind when he conceived the creation of Narnia in *The Magician’s nephew*, a creation whose sequence follows that of the six days in Genesis. There, the great lion Aslan quite literally sings creation into existence.

So if, even in the absence of any theology of music articulated in scripture, Christian writers, both ancient and modern, were able to find clear consonance

⁹ Jean-Jacques NATTIEZ, *Music and discourse: Toward a semiology of music*, trans. Carolyn Abbate, 1990, p. 54.

¹⁰ The *Hexameron* is the genre of theological treatise that describes the six days of creation.

¹¹ AMBROSIUS, *Hexameron* II.ii.6.

¹² *Ibid.*, II.i.1.

¹³ *Ibid.*, III.i.5.

with the idea of *musica universalis*, sounding a thoroughly Christian reality which was deeply resonant with this world-view, what happened? Why did Christian thought discard this musical understanding of the cosmos as having any cognitive value, any ability to reveal truth? Who silenced its voice, and why?

Musica universalis after Copernicus

While the reasons for discarding this image are numerous and complex, let me highlight three important ones. First, and most simply, advances in astronomy unmasked the faulty cosmography which was built into the model. As humanity's ability to observe and map the cosmos increased, it quickly became clear that the whole cosmographic landscape associated with the music of the spheres was grossly ill-conceived and so the whole cosmogony was abandoned, the result of the Copernican/Galilean revolution.¹⁴ We must ask ourselves, however, if it is necessary to hold onto the peculiar cosmography of this framework in order to retain the notion that music is fundamental to the way the cosmos was created and continues to be animated. In other words, are the two mutually interdependent? Must we throw out the proverbial baby with the bathwater?

Second, an increasingly mechanized view of the world begins to take root and blossom in the 13th century. This world-view sees the world as a machine, *machina mundi*, which is also a time-honored tradition, at least as old as the first-century BCE Roman poet and philosopher Lucretius (99–55 BCE). Most significantly, this world-view is adopted by Copernicus and Kepler. And although Kepler still acknowledged God as the artisan of the world machine, the subsequent rise of mechanization and the epistemological move to realism, especially after Locke, force the presence of any divine being out of *machina mundi*.¹⁵ Interestingly, however, the mechanistic world-view eventually turns out to be too narrow; yet one more 'myth' which was undermined, in particular, by early advances in electrodynamics and thermodynamics.¹⁶

¹⁴ In fact, the astronomical observations of his son aside, Vincenzo Galilei may be credited with initiating a line of reasoning that reframed music theory in terms of its acoustical nature in the physical world. Music became an audible phenomenon severed from any deeper value. See Vincenzo GALILEI, *A special discourse concerning the diversity of the ratios of the diapason*, in: Claude V. Palisca *The Florentine Camerata: Documentary studies and translations*, New Haven, CT 1989, pp. 183-185.

¹⁵ It is fascinating to note in this context that John Calvin chose to frame the nature of the universe in terms of this tradition, *machina mundi*, rather than the *musica universalis* tradition, in his *Institutes* – a theological work that has had far-reaching influence right down to today. While Calvin certainly can't be blamed for Christianity's discarding of the *musica universalis* tradition, his choice surely didn't help. See *Institutes* I.x.1.

¹⁶ For an early examination of the unraveling of this world-view, see Ernst MACH, *Die Me-*

Lastly, the general decline and eventual rejection of metaphor as a construct with any cognitive value finally silenced modeling the universe on anything other than empirical observation. In the face of Lockean realism, metaphors became associated solely with rhetoric and, therefore, understood as ornamental and reducible by substitution of equivalent, more empirically verifiable statements. Not only was it fanciful to suggest that music could tell us anything about how the universe worked, it was wholly ill-conceived. In recent years, however, philosophers such as Janet Soskice have sought to demonstrate that metaphors, indeed, have cognitive value. Soskice claims that, contrary to the view that metaphors are either reducible or that they merely express affective or emotive sentiments, metaphors have actual, real cognitive value. Metaphors express that which would otherwise be unexpressed. In doing so, they actually increase our knowledge in incremental ways by stretching our noetic structure. In making her argument, Soskice points out that, contrary to popular belief, metaphors abound in scientific discourse. Take, for example, electrical current, string theory, and black hole, to name only a few.

Cosmo-dynamic

We might, therefore, find the space to ask ourselves whether *musica universalis* may, indeed, have cognitive value to expand our noetic structure about the how the underlying fabric of the universe works. Put differently, do we need *musica universalis* to serve as a model for mapping the entire cosmography, or even as a type of cosmology, or could it, more simply, serve as a type of cosmo-dynamic, a way of understanding how the universe – and reality – is animated?

To assert that we seem to live in a time when the fabric of reality appears to be tearing apart at the seams – or at least looking fairly threadbare – will come as no great revelation. The deeper we are able to peer into reality, the less we seem to have known about its inner workings. And the more adrift we appear to be. It may be surprising, however, that C. S. Lewis spoke of a similar situation over fifty years ago. In his last book, *The Discarded Image*, Lewis states that

a man [sic] today often, perhaps usually, feels himself confronted with a reality whose significance he cannot know, or a reality that has no significance; or even a reality such that the very question whether it has a meaning is itself a meaningless question. It is for him, by his own sensibility, to discover a meaning, or, out of his own subjectivity, to give a meaning – or at least a shape – to what in itself had neither.¹⁷

chanik in ihrer Entwicklung. Historisch-kritisch dargestellt, 9th ed., Leipzig 1933.

¹⁷ C. S. LEWIS, *The discarded image: An introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge 1964, pp. 203-204.

The discarded image of which Lewis speaks is a way of modeling the universe and, moreover, this “model universe of our ancestors had a built-in significance. And that in two senses; as having ‘significant form’ (it is an admirable design) and as a manifestation of the wisdom and goodness that created it.”¹⁸ In a time in which, adrift in a sea of meaninglessness, we seem to be unable to find any mooring, one has to wonder whether there isn’t some wisdom in the admonition of Deut 32:7 to “remember the days of old; consider the years of many generations,” a variation on the theme of the fifth commandment: honor your father and mother. But what would it mean to “remember the days of old” and to reclaim an understanding that music animates the universe? Theologians such as John Polkinghorne and Alister McGrath have already begun to point us (back) in the direction of a renewed Pythagoreanism.¹⁹ But is this really possible in an age where empiricism has come to hold full sway?

Science appears to be saying, ‘yes,’ and resoundingly so. Astronomers are discovering that the universe is quite literally “humming with same tones that our brains translate into music – tones that may be as old as the universe itself.”²⁰ In fact, astronomers such as Mark Whittle now refer to the first million years of the universe as the “acoustic era.” This link between music and the fabric of the universe is mirrored at the subatomic level by string theory, which asserts that inside of all particles is a tiny string that vibrates, much like the string of an instrument. So it’s not a stretch to say that music is at the heart of matter. Indeed, theoretical physicist and string theorist Brian Green asserts that, of all the metaphors scientists like to use in their work, “musical metaphors stand in a class by themselves because it’s not just a metaphor, [...] it’s a metaphor that takes you very close to the true nature of the scientific work.”²¹ It would seem, then, that in discarding *musica universalis* we are not actually being enlightened, modern people – we are not *au courant*, but *au contraire*.

Reclaiming the music of the spheres

So, what would it mean for us, and for our singing as Christian disciples, to reclaim something of the music of the spheres? I want to suggest that the implications could be profound: to assert that music is somehow related to the way the universe is animated would, to put it in Paul’s language, significantly affect

¹⁸ Ibid., p. 204.

¹⁹ See John POLKINGHORNE, *Belief in God in an age of science*, New Haven, 1998, and Alister E. MCGRATH, *A scientific theology*, vol. 1: *Nature*, Eerdmans, Grand Rapids 2001, and *A scientific theology*, vol. 2: *Reality*, Grand Rapids 2002.

²⁰ Elena MANNES, *The Power of music: Pioneering discoveries in the new science of song*, New York 2011, p. 146.

²¹ Ibid., 156-157.

how we live and move and have our being, especially when it comes to singing hymns – in liturgy *and* in life. That said, how can we chart a path back through the narrow gate which is both faithful to Christian categories of thought on the one hand and doesn't violate our post-Enlightenment ratio-nality on the other?

In assessing the legacy of *musica universalis*, Jeremy Begbie points out that one of its unfortunate weaknesses is a hesitation to recognize sounded music as an embodiment of order and beauty.²² The thrust of the tradition has always been to look past sounded music to the 'higher' music of the cosmos and of God. This orientation is certainly a problem for the Christian tradition, which insists upon the goodness of the created order. Furthermore, embodiment is central to Christian theology and doctrine, which is grounded first and foremost in the Incarnation. And as Christians we are to embody Christ in the world. Embodiment is fundamental, as well, to our most central cultic acts, the sacraments. It would seem that embodiment – at many levels – is essential to any Christian world-view.

Later in the same discussion, however, Begbie mentions that Luther believed "music is a means, granted by God, through which we are given to share in and enjoy the basic God-given order of the world."²³ Now, this description is very nearly a textbook definition of a sacrament: a sacrament is a means, granted by God, through which we are given to share in and enjoy God's grace. Moreover, Luther's assertion has deep roots within the Christian tradition. Remember that for Augustine sounded music was a temporal expression of the eternal music of God and, likewise, for Boethius *musica instrumentalis* should be a reflection of *musica mundana*.

Sacramentality

If Luther and company are correct, then music, I want to assert, has an important and undeniable sacramental aspect to it. Further, I want to suggest that it is the category of sacramentality which may provide us a pathway back through the narrow gate, one which both honors Christian categories of thought and which values music as an embodied reality *as well as* a spiritual one. In order to map out this path, I would like to draw attention to three principles which are basic to the nature of a sacrament.

First, a sacrament is a visible sign of an invisible reality. A sacrament is a "making present" of something which is absent and, thus, grants us access to

²² BEGBIE, *Resounding Truth*, p. 92. In contrast, Begbie offers B. L. Horne's description of Luther's view, for whom music "was not only a sign of the possibility of order, but was an actual achievement of that order." See B. L. HORNE, *A civitas of sound: on Luther and music*, in: *Theology* 88, January 1985, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 99.

that from which we might otherwise be cut off. As means of grace – or, to use one of John Wesley’s terms, *channels* of grace – sacraments provide us access to God. As Begbie pointed out, one of the key weaknesses of *musica universalis* is that its main thrust is to “tune us to the universe” so as to *provide access to God*. Certainly we may admit that music does this, as does a sacrament. Music does seem to provide us access to spiritual experiences – realities – which would otherwise not be open to us and therefore remain inaccessible, and even ineffable. Just like a sacrament, music does seem to allow us to reach beyond that which is “here” and grasp that which is invisible, spiritual, and even divine. However ...

Sacraments, secondly, are grounded in the Incarnation and, thus, in the created order. Sacraments are an *embodiment* of a spiritual reality in material form. They are, therefore, not some kind of escape from the created order. Sacraments exist and have value on their own terms. In other words, they are not transparent, disappearing and giving way to another reality. They are, rather, *iconic*: something physical and incarnate which guides our vision, thought, and understanding. To discard the physical form of a sacrament for the sake of the spiritual reality which it mediates would be a violation of the doctrine of the Incarnation and, more perniciously, a type of Docetism. Rather than undermining the integrity of the created order, sacraments bind spiritual and created realities together, without confusion or violation, even while they ground the ephemeral nature of the latter in the eternal nature of the former. Thus, if music does possess a type of sacramentality, then it cannot serve as an escape from the created order, for in doing so, music would violate the very sacramental principles by which we are seeking to understand it.

Furthermore, framing music this way, as an embodiment of an invisible reality, undermines the distinction in the tradition between music as an intellectual discipline (and as a metaphysical reality) and music *as practiced*. This carries import for our discussion because in the Platonic tradition, performers are believed to deal only with the surface of music, with its sonorous effects, and not with the more fundamental harmony it reflects. If a sacrament must, however, be grounded in materiality in order to be effective, and it is a “making present” of that which is otherwise absent, then any assertion that music works sacramentally would mean that performers deal simultaneously with the sonorous effects *and* with the harmony those effects mediate. Moreover ...

Thirdly, and perhaps most importantly, sacraments are a means whereby the union of God and humanity is effected and perpetuated in Christ’s mystical body and by which we participate in the action of that body. This participation happens in at least two different ways which are central to our discussion. First, we participate in the ongoing action of Christ at the heavenly altar, the eternal

worship which is the beatific vision and the eventual destiny of all creation:

Christ Jesus, high priest of the new and eternal covenant, taking human nature, introduced into this earthly exile that hymn which is sung throughout all ages in the halls of heaven. He joins the entire community of humanity to himself, associating it with his own singing of this canticle of divine praise. For he continues his priestly work through the agency of his Church, which is ceaselessly engaged in praising the Lord and interceding for the salvation of the whole world.²⁴

Our sacramental participation in the body of Christ through baptism and the Eucharist effect our participation in the ongoing work of Christ in the heavenly liturgy. This incorporation means there is an important connection between our liturgical action here and the liturgical action in heaven, and Isaiah 6 tells us that the singing of the *Sanctus* is the paradigmatic means of participating in the ongoing activity in heaven. Liturgical singing, with the *Sanctus* as its paradigm, effects our sacramental – i.e., embodied – participation in the heavenly worship of the body of Christ.

What's more, the goal of sacramental participation is transformation. Sacraments mean to transform us from the old self to the new self (2 Cor 5:17). Once we come to know Christ through our incorporation in him, we can no longer remain the same; we are changed, renewed, transformed. And, most provocatively for our discussion, this idea of transformational participation has roots in the *musica universalis* tradition as well. Consider the depiction of the *Sanctus* by Pseudo-Dionysius in his *Celestial Hierarchy*. The singing of the *Sanctus* by the seraphim around the heavenly throne brings knowledge of God, and with this knowledge of God comes union with God. Moreover, knowledge of God is the fruit of the beatific vision, and the singing of the *Sanctus* is the primary mode by which this vision, this knowledge, is expressed. But the seraphim, according to Pseudo-Dionysius, cry “holy, holy, holy” to one another and not to God, as I think we usually presume they do. Why? Because each angel is incessantly handing on her knowledge of God to the angels next to her. This knowledge is transformational, not merely speculative or rational.²⁵

Now, while the assertion that our participation in the sacraments leads to our transformation may not seem novel, it may not be self-evident that this naturally leads to the second way in which our sacramental participation occurs. The sacraments transform us to be disciples, and as disciples we participate in the ongoing action of Christ on earth: sacraments incorporate us into Christ's mission to reconcile creation back to God (2 Cor 5:19). As the excerpt from *Sa-*

²⁴ Vatican II, *Sacrosanctum Concilium* §83.

²⁵ Pseudo-Dionysius AREOPAGITA, *The celestial hierarchy* 8.3-4.

crossanctum Concilium stated, we are not simply engaged in praising God, but also in interceding for the salvation of the whole world. Our transformation as disciples effects a healing of the malfunctioned moral life in which knowing no longer constitutes willing and believing no longer constitutes loving.²⁶ To know God through sacramental participation means to be transformed into a disciple who wills as God wills. To believe in Christ means to be transformed into a disciple who loves as Christ loves.

A sacramental understanding of music, therefore, means that we can reclaim the ancient insight linking music to morality. It is, in fact, this link that led Bonhoeffer to assert that “Only [the one] who cries out for the Jews may sing Gregorian chants.”²⁷ Moreover, that God relates to us through the sacramental exchange means that the sacraments provide a framework for thinking of knowledge *relationally* rather than merely *ratio-nally*, and thinking of music in this way allows us to reframe the purpose of music-making relationally.²⁸ Participation in the realization of the fullness of God’s abundance and purpose for all creation *through a community of singing*, as Ephesians urges, actually fosters loving alertness to one’s neighbor (Eph 5:18–21).²⁹ This is, of course, highly contrasted with present-day attitudes toward music, which have relegated it to the purview of personal aesthetic, affording it little lasting or profound effect.

Consequences

So what does all this mean for congregational singing? For hymns in liturgy and life? Let me summarize a few implications under the three categories in the title of this paper. First: originating. Scripture tells us that singing is currently the primary activity of heaven (Isaiah 6). We could say, it’s how heaven works. Scripture also tells us that singing is the destiny of the new creation (Revelation 5). Reclaiming an understanding of *musica universalis* would lend some logic to all this by also asserting that song is how creation began and, therefore, is written into the very fabric of the created order. We could say, it’s how creation works. It is how creation originated and, therefore, integral to its ongoing existence.

Second: resonating. When we sing, therefore, we resonate with the created order, not only making its deeper reality present to us in a real way, but also participating in it in a profound way.³⁰ But participation is key: sacraments are

²⁶ See, for example, AUGUSTINE, *De Trinitate* IX.

²⁷ Eberhard BETHGE, *Theologian, Christian, man for his times: Dietrich Bonhoeffer – A biography*, rev. and ed. Victoria J. Barnett, Minneapolis 2000, p. 328.

²⁸ Daniel K.L. CHUA, *Music as the mouthpiece of theology*, in: *Resonant Witness*, p. 159.

²⁹ David F. FORD, *Self and salvation: Being transformed*, Cambridge 1999, p. 116.

³⁰ Karl BARTH asserts that making music is an attempt to make creation sound and articulate

grounded in participation – all their benefits and graces flow from this aspect. And participation is directly linked to resonance. To resonate means literally to sound again, to echo, to vibrate and move with. Something cannot resonate simply by hearing or receiving sound; it must be open, be flexible enough to move, and then be animated in the act of sounding with. Listening – consuming – is not adequate. We must open ourselves to be moved with the song and then to re-sound it, to echo it back. Only then, when we are of one sound, can we be of one mind and one body (Phil 2:1–2; Col 3:14–16; Eph 4:4–6, 5:18–20). Congregational singing allows us to embody and to make present – to realize – the unity to which all creation is called.³¹

Further, the concept of resonating brings attention to an important aspect of how singing achieves this unity. That is, singing has the distinguishing ability to strike a balance between the individual and the community. On the one hand, singing is the act of an individual. It is an act of personal expression, and it is an act of the whole being, at that: mental, emotional, physical; spirit and flesh. On the other hand, that fact that singing is both interior and exterior enables it to value the individual's act of expression while also making room for the other. Though social in its nature, congregational singing is a joining together of many individual voices. Singing together constantly invites others in while never giving rise to any sense of crowding. Rather, it gives rise to a sense of abundance, of fullness, which constantly overflows, fostering ever-expanding boundaries. We might say that singing together is not a zero-sum economy, where the gain of one means the loss of another. Rather, singing, in the words of David Ford, brings about “a new ‘ecology’ of power.”³² Congregational singing involves reaching outside oneself toward the other in a gesture which in its own vulnerability fosters loving *koinonia* and which in its *ecstatic generosity* fosters eucharistic perichoresis. We might say that, in this way, singing is modeled on and derivative of the way the Trinity itself is animated, and this would mean that in singing together, we resonate not only with the rest of creation, but also with God.

Third: consummating. When we sing, we participate in the God-given way in which creation is animated. We also participate in the God-appointed activity with which heaven is presently occupied and by which the new heaven and the new earth will be ordered. When we sing, we participate in helping to reconcile creation back to God. To live the new life in Christ and to sing the new song are

its praise. *Church Dogmatics* III/3 §51.2.

³¹ This is perhaps most beautifully laid out in Ephesians, “a letter whose overall thrust is to shape a community of singers of the glory of God.” FORD, *Self and Salvation*, p. 112. See also Steven R. GUTHRIE, *The wisdom of song*, in: *Resonant witness*, pp. 382–407.

³² FORD, *Self and Salvation*, p. 124.

not two separate activities, related somehow tangentially or merely conceptually. They are one. Hear the words of Augustine:

We have been urged to sing to the Lord a new song. It's the new person who sings the new song. A song is a matter of cheerfulness, and if we think about it more thoroughly, it's a matter of love. So anyone who knows how to love the new life knows how to sing the new song. [...] *All these things, you see, belong to the one kingdom* - the new person, the new song, the new testament or new covenant. So the person will both sing the new song and belong to the new covenant.³³

This is very different from an understanding in which music is a bare instrument for telling the biblical narrative and anticipating the hope of the eschaton. To put it in Colin Gunton's terms, this is no "displaced eschatology" in which we have supplanted the divine will with our own, imposing both our own patterns of rationality on a recalcitrant nature and our own vision for the future on the realization of its end.³⁴ We are not imposing upon creation, but participating in that which is already being realized. Music is no bare instrument. It is, at once, an embodiment of the very reality in which we live and move and have our being and a means by which we participate in the activity and mission of Christ in reconciling creation to God.

The act of singing – in liturgy and in life – matters. It is an embodiment of the way in which God has animated creation. It is, just as with the heavenly hosts, a means by which we gain knowledge of God and thereby union with God. It is, therefore, a means by which we are transformed as disciples and formed as the body of Christ for God's own mission in the world. If we do not reclaim a more theological understanding of what we're doing when we sing - or what the body of Christ *can* be doing – then our worship and our song will remain in constant danger of being relegated to the mundane and the ornamental and subjected to the whim of personal preference.³⁵

Let us, rather, remember the days of old and consider the years of many generations and, with blessed assurance, remind the church that singing together

³³ AUGUSTINE, Sermon 34, *The works of St. Augustine: A translation for the 21st Century*, III/2, trans. Edmond Hill, New York 1990, p. 166. Emphasis added.

³⁴ Colin GUNTON, *The one, the three and the many: God, creation and the culture of modernity: The Bampton Lectures* 1992, Cambridge 1993, pp. 90-91.

³⁵ As I have alluded to earlier, it seems that many churches enact a practice in worship in which the embodiment of church's song is the primary responsibility of the choir or the band. This song is performed for, or 'delivered' to, the assembly, which then, for the most part, simply receives it and hears it. The members of the assembly are merely consumers (in the passive sense) of the song and not actual participants in the singing of the song. However, if, as I have asserted, music possess a type of sacramentality – if it functions sacramentally – then to continue in this practice has many striking parallels with the medieval practice of withholding the cup.

is no less than participating in the establishment of the kingdom of God and the consummation of all things – it is, quite literally, hymning the kingdom.

Hymning the Kingdom: Originating, resonating, consummating

Abstract

For the better part of its 2000 year history, Christian theology held, in accordance with the “Great Tradition” known as *musica universalis*, that music was intricately related to the very nature of the created universe and, thereby, offers access to God. In the wake of the Copernican/Galilean Revolution and with the emergence of the Enlightenment, however, this understanding of music’s role in the cosmic order was discarded, leaving music to play a more and more superficial role in Christian worship. After reviewing a brief history of *musica universalis* as it influenced and entered Christian thought, the author asserts that, while the map of the universe associated with *musica universalis* is clearly wrong, other principles which assert that music is related to the way the universe is animated can offer a more robust understanding of music. The author asserts that the category of sacramentality offers a helpful path to understand this relationship which is faithful to Christian thought. After reviewing some of the basic characteristics of a sacrament, the author suggests that claiming that music functions sacramentally – though not being a sacrament – opens up a way for Christians to understand that when they sing, they connect with the way in which the cosmic order originated, with the way God created it and they resonate with the rest of the body of Christ and the broader created order. And because the goal of sacramental participation is transformation, the sacramentality of music offers a way for Christians to participate in the way that the new heaven and new earth will be ordered and in God’s ongoing work to bring that consummation about. Finally, asserting that music functions sacramentally reframes the purpose of music-making relationally and allows singing to be a means by which we participate in the activity and mission of Christ in reconciling creation to God.

Das Königreich besingen: Hervorbringen, Widerklingen, Vollenden

Ende April 387, in der Mitte der Karwoche, stand Ambrosius, Bischof von Mailand, auf der Kanzel der großen Kathedrale dieser Stadt und hielt seine vierte Predigt in einer neunteiligen Predigtreihe über die sechs Schöpfungstage. Als er begann sich dem Ende der Predigt zu nähern, stand er beinahe vor Ehrfurcht erstarrt vor der göttlichen Schönheit des Meeres,

so ist das Meer ein Ansporn der Frömmigkeit für die gläubigen und frommen Männer, so daß mit dem Rauschen der Wogen, die sanft ans Ufer schlagen, der Sang der Psalmenbeter wetteifert, die Inseln mit dem friedlichen Reigen der heiligen Fluten einstimmen und von den Lobgesängen der Heiligen widerhallen. [...] Was anders bedeutet jenes melodische Rauschen der Wogen als den melodischen Sang des Volkes? Passend vergleicht man darum so häufig die Kirche mit dem Meere. Erst speit sie mit dem scharenweise eintretenden Volke ihre Fluten über alle Eingänge; sodann erbraust sie beim (gemeinsamen) Gebete des ganzen Volkes wie vor hin- und wiederflutenden Meereswogen, so oft im Wechselsang der Psalmen der Sang der Männer, Frauen, Jungfrauen und Kinder – ein melodisches Wogenrauschen – widerhallt.¹

In der Tat ist die von Ambrosius bildlich dargestellte Szene atemberaubend: Die vereinte Schöpfung widerhallend von einem Hymnus zum Lob ihres Schöpfers. Und während uns die Lyrik der Rhetorik phantasievoll vorkommen mag, ist Ambrosius in seiner Beschreibung der Schöpfung alles andere als eigentümlich. Er steht in einer langen und ehrwürdigen Tradition, sich im Lauf von zwei Jahrtausenden entwickelt hat und überlebte. Ich beziehe mich auf den Teil der „Großen Tradition“, die als *musica universalis* oder Sphärenmusik bekannt ist, eine Philosophie, die mit der Gestalt des Pythagoras im sechsten Jahrhundert v. Chr. beginnt und ihre vollentfaltete christliche Ausdrucksform in der Gestalt Boethius' aus dem 6. Jahrhundert n.Chr. findet. Das Grundprinzip der *musica univer-*

¹ Aurelius AMBROSIUS, *Hexameron* (dt.) III, v. 23, übersetzt von Joh. Ev. Niederhuber, Kempten 1914 (Bibliothek der Kirchenväter; [1.R.] 17).

salis besteht, grob vereinfacht, darin, dass Klang und vor allem Harmonie der größeren kosmischen Ordnung gleichzeitig entspricht und Ausdruck verleiht; und die kosmische Ordnung wiederum gibt ein Echo und Zugang zu Gott. Diese Art, die Rolle der Musik in der kosmischen Ordnung zu verstehen, ist natürlich unendlich weit von der heutigen Denkart entfernt, in der Musik für ständigen Konsum gefällig gemacht, für persönliche Vorlieben zurechtgepackt und für individuelle Inspiration instrumentalisiert wird. Aber wenn Kirchenlieder irgendeinen anhaltenden Wert für – viel weniger einen Effekt in – Liturgie und Leben haben sollen, brauchen wir sicherlich ein stabiler gebautes Verständnis von Musik als das, mit dem uns die Sirene der zeitgenössischen Kultur zurzeit umgarnt hat. Wie sind wir also von Ambrosius' Auffassung zu unserer eigenen gekommen, und was könnten wir von der Reise lernen, das uns mit etwas Hoffnung darauf ausrüsten könnte, uns von der Verführung der Sirene zu befreien? Ich hoffe damit zu beginnen, sich mit diesen Fragen zu befassen, indem wir fortfahren, den Platz von Kirchenliedern in Liturgie und Leben zu betrachten.

Musica universalis: Geschichtlicher Rückblick

Obwohl jeder Versuch einer Zusammenfassung im aktuellen Zusammenhang beklagenswert unzulänglich und zugegebenermaßen grob sein wird, wird nichtsdestotrotz ein kurzer Überblick über einige Schlüsselfiguren und Charakteristika, so hoffe ich, ausreichen, die Ansicht zu stützen, die ich heute propagieren möchte: dass gemeinsames Singen ein effektives Mittel ist, durch das wir als christliche Jünger und Jüngerinnen für unsere Mission geformt werden und an ihr teilhaben, zu helfen die Schöpfung mit Gott zu versöhnen (2 Kor 5). Unsere Geschichte beginnt mit drei Ps: Phytagoras, Platon, Plotin. Wie ich bereits erwähnt habe, ist der Philosoph und Mathematiker Pythagoras (ca. 570–495 v. Chr.) die Schlüsselfigur, dem die Entdeckung zugeschrieben wird, dass musikalische Tonhöhe auf Zahlen basiert. Insbesondere beziehen sich Tonstufen in mathematischen Verhältnissen (ratios) aufeinander, oder, so könnten wir sagen, rational.² Nun, da musikalische Tonstufen mathematische Verhältnisse sind, und weil die grundlegenden Gesetze und Prinzipien des Universums selbst rational sind, lag es nahe, so argumentierte Pythagoras, dass Musik diese universalen Verhältnisse vermitteln kann. Und so fing die Sphärenmusik oder *musica universalis* an.

Diese Idee wird von Platon (ca. 427–347 v. Chr.) aufgegriffen, der hinsichtlich unseres Gegenstands zwei wichtige Zusätze macht. Zum ersten behauptet Platon, dass Musik der menschlichen Seele wirklich die Musik des Kosmos

² Jeremy BEGBIE, *Resounding Truth: Christian wisdom in the world of music*, Grand Rapids, MI 2007, S. 79.

einprägt. Für Platon besteht die menschliche Seele aus drei Teilen – dem Rationalen, dem Motiv und dem Begehrenden und die Musik hilft den verschiedenen Teilen der Seele, Balance und Übereinstimmung zu finden, oder Harmonie, indem sie jeden Missklang korrigiert, der in der Seele entstehen kann.³ So ist Platons zweiter wichtiger Zusatz, dass Musik und Moral eng verbunden werden. Musik, glaubt Platon, hat positives ethisches, politisches und soziales Potenzial wegen ihrer Fähigkeit, Gleichgewicht und Harmonie herbeizuführen. Umgekehrt kann Musik, wegen ihrer sinnlichen Kraft, die Seele in Erregung zu versetzen, Menschen auch in Verdorbenheit und Sittenlosigkeit führen.

Platons Sicht wird im 3. Jahrhundert von dem griechischen Philosophen Plotin (ca. 205–270 n. Chr.) bewahrt und verfeinert. Obwohl Plotin kein Christ war, brachte seine sogenannte neoplatonische Milderung von vielem in Platons Philosophie sie mit der christlichen Doktrin in größere Übereinstimmung. Von größter Bedeutung für unsere Erörterung ist, dass Plotin eine sehr viel positivere Einschätzung der Rolle hatte, die Musik spielt. Für Plotin kann die Musik wirklich die Musik des Ideenreiches direkter offenbaren: Musik ist tatsächlich die irdische Repräsentation der Musik des Ideenreiches.⁴ Zugegebenermaßen blieb Plotin vorsichtig gegenüber der sinnlichen Macht der Musik, genau wie Platon. Von der Sinnlichkeit der Musik gefangen zu werden bedeutet, das Wesentliche ganz und gar nicht zu begreifen. Der vorrangige Wert der Musik ist, die Seele zum Aufstieg in das Reich der Ideen zu befähigen.

Während der Einfluss von Platonismus und Neoplatonismus auf Augustinus (354–430 n. Chr.) Gegenstand beträchtlicher Diskussion ist, wird die Gegenwart von Obertönen von unseren drei Ps: Pythagoras, Platon und Plotinus nicht geleugnet. Für Augustinus ist Musik eine mathematische Disziplin, befasst mit Zahlen und Verhältnissen (Ratios), und sie ist immer auf die Kenntnis des rationalen Charakters des Kosmos hin orientiert. Als Klang erweist die Musik diese Proportionen, indem sie sie unserem Ohr zugänglich macht; aber indem sie vom Verstand begriffen werden, können sie immer höher hinauf in die Betrachtung und Erkenntnis Gottes leiten. Deshalb ist Augustinus ambivalent hinsichtlich gespielter und gehörter Musik. Wir sollten tatsächlich immer gegenüber der sinnlichen Seite der Musik auf der Hut sein, ganz wie Platon und Plotin. Wir können uns nicht dem Vergnügen am musikalischen Klang um seiner selbst willen gefangen geben, sondern müssen uns eher daran erfreuen, wohin dieser Klang uns lenkt. Musik ist nur ein zeitlicher Ausdruck der ewigen Musik Gottes. Zum Klingen gebrachte Musik kann uns also auf Gott hin orientieren und insofern als wir uns zu Gott wenden und Gott als die Quelle aller Musik

³ PLATON, *Timaeus*, 47d.

⁴ PLOTIN, *Fünfte Enneade* 9.11.

erkennen, kann sie uns Gott offenbaren und uns in unserer Rückkehr zu Gott beistehen. Um Carol Harrison zu zitieren:

so wie mit allen zeitlichen Manifestationen von Musik im Reich der Schöpfung, [...] lässt Augustinus nicht nach, die Notwendigkeit zu betonen, durch sie hindurch und über sie hinaus zu gehen, hinaus über und durch das Zeitliche, Veränderliche und Körperliche hin zum Ewigen, Unveränderlichen und Geistlichen.⁵

Musik im Christentum

Dieses Modell des Universums findet seinen vollständigsten Ausdruck in der christlichen Tradition im 6. Jahrhundert, durch den römischen Senator und Philosophen Boethius (ca. 480–524 n. Chr.). Boethius' Beitrag zu der Geschichte – und, für unsere Zwecke, ihrem Abschluss – ist, eine dreifache Klassifikation für die *musica universalis* zur Verfügung zu stellen, gegliedert in *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis*. Auf der höchsten Stufe bezieht sich die *musica mundana* auf die Ordnung und Harmonie des Kosmos. Unterhalb derer bezieht sich die *musica humana* auf die Ordnung und Harmonie innerhalb menschlicher Personen und, als Ausweitung, zwischen menschlichen Personen. Schließlich ist *musica instrumentalis* einfach Musik, die gehört wird, was wir heute „Musik“ nennen. Idealerweise sollte *musica instrumentalis* eine Widerspiegelung der *musica mundana* sein und ist als solche der erste Schritt – und nur ein erster Schritt – zum Verständnis der höheren, universellen Wahrheit der Harmonien der Seele und, endlich, des Universums. Der Zweck klingender Musik ist zu wissen, über das Sinnliche hinaus zum logisch Durchdachten und Rationalen zu bewegen, was – selbstverständlich – direkt zur Ethik führt, genau wie bei Boethius' griechischen Vorläufern. Musik, so glaubte Boethius, kann eine tiefe Wirkung auf das harmonische Ordnen unseres Lebens haben, sowohl persönlich wie gesellschaftlich.

Während dies alles sehr interessante Erwägungen sind, entspringen sie der Quelle der Philosophie und nicht, wenn auch vielleicht christianisiert, nicht der Quelle christlicher Doktrin – und gewiss nicht der Quelle der Schrift. Trotzdem hat die Schrift einiges über die Kraft der Musik zu sagen: Musik fällt die Mauern von Jericho (Jos 6), beruhigt Sauls Gemüt (1 Sam 16), belebt das himmlische Gefolge (Jes 6), erweckt die Toten (1 Kor 15) und ist das Medium, durch das Davids Seher prophezeien (1 Chr 25). Dennoch, ungeachtet der augenscheinlichen Kraft der Musik, bietet die Schrift nirgends eine entwickelte

⁵ Carol HARRISON, *Augustine and the art of music*, in: *Resonant Witness: Conversations between music and theology*, hg. von Jeremy Begbie and Steven Guthrie, Grand Rapids, MI 2011, S. 43.

Theologie der Musik an. Sie bietet, umgekehrt, eine entwickelte Theologie des Wortes. Gott ruft die Schöpfung ins Sein (Gen 1) und jede folgende Erscheinung Gottes in der Schöpfung geschieht nicht um des Gesehen-Werdens willen – Gott ist tatsächlich fast immer verhüllt –, sondern mehr, damit Gottes Wort gehört werden könne (vgl. Jes 6; Ez 1). „Hört das Wort des Herrn“ (z.B. Jes 1,10; Jer 2,4; Am 7,16) „ist die entscheidende religiöse Aussage“.⁶ Das Wort des Herrn zu hören bedeutet, in authentischer Beziehung zu Gott zu sein. Gottes rettende Handeln, ob durch das Gesetz oder die Propheten (oder schließlich Christus), wird durch das Wort überbracht.

Wort und Musik

Mit diesen Aussagen aus der Schrift – oder deren Fehlen – im Sinn ist es dennoch von besonderer Bedeutung festzuhalten, dass für das alte Israel, genau wie für frühe Christen, eine enge Beziehung zwischen Wort und Musik besteht. Tatsächlich besteht von einer kultischen Perspektive aus keine scharfe Unterscheidung zwischen dem Gesungenen und dem Gesprochenen oder dem, was wir das musikalische und Nicht-Musikalische nennen könnten.⁷ Im frühen christlichen Gottesdienst, genau wie im wortzentrierten Gottesdienst der Synagoge, „wanderte der Gottesdienst beständig hin und her zwischen etwas, was wir Sprechen und Gesang nennen könnten, im Grunde genommen immer lyrisch“, aber mit einer Ambiguität für moderne Ohren, die ihn nicht immer als „musikalisch“ einordnen würde.⁸ Das liegt zum Teil begründet in der Tatsache, dass für viele Gesellschaften wie das alte Israel, das Wort Musik einfach nicht existiert. Folglich offenbart sich, wie Jean-Jacques Nattiez bemerkt, dass, wenn man die Grenzen zwischen Musik und anderen symbolischen Formen entlang eines gegebenen Kontinuums untersucht, die semantische Oberfläche des Konzeptes ‚Musik‘ von einer Kultur zur anderen verschoben wird.⁹

Im Licht eines solchen ‚Kontinuums‘ von Musik und Sprechen bekommen Ambrosius’ Bemerkungen in seinem *Hexameron* Sinn.¹⁰ In den ersten Abschnitten beginnt Ambrosius damit, platonische, aristotelische und pythagoreische Theorien der Schöpfung im Bemühen, solche Philosophien zu diskreditieren und zu zeigen, inwiefern sie der Schrift unterlegen sind. Und während das

⁶ Edward FOLEY, *Foundations of Christian music: The music of Pre-Constantinian Christianity*, Bramcote 1992, S. 14.

⁷ Ebd., S. 84.

⁸ Ebd., S. 38-39.

⁹ Jean-Jacques NATTIEZ, *Music and discourse: Toward a semiology of music*, übersetzt von Caroly Abbate, 1990, S. 54.

¹⁰ Das Hexameron ist die Gattung theologischer Abhandlungen, die die sechs Tage der Schöpfung beschreibt.

Fehlen jeglichen hörbaren Klangs, der von den himmlischen Sphären erzeugt wird, ihn skeptisch gegenüber der Sphärenmusik macht, hindert solcher Zweifel Ambrosius nicht daran zu glauben, dass der ganze Kosmos tatsächlich harmonisch und deshalb in seinem Ursprung musikalisch ist. Jene Philosophen, „die die harmonische Bewegung der fünf Konstellationen einführten“, durch deren Bewegung „ein Ton voller Süßigkeit erzeugt wird, an Süßigkeit jede andere musikalische Komposition übersteigend“, taten das in Nachahmung Davids, der „Himmel der Himmel“ in den Chor derer, die Gott preisen, eingeführt hat.¹¹ Die Welt, aus einer Vereinigung unharmonischer Elemente geformt, ist nichtsdestotrotz in Einheit und Frieden zusammengebunden, um wie durch einen untrennbaren Pakt ein wunderbares übereinstimmendes Ganzes zu formen.¹² Die Gläubigen sind die Instrumente der Werke Gottes, in denen wir „die Musik hören, die von dem melodischen Klang von Gottes Wort widerklingt.“¹³

Ferner: Solch eine Sprache ist auf keinen Fall einzigartig für Ambrosius. Sie ist durch die ganze Tradition hindurch zu finden, sowohl die lateinische als auch die griechische, und wird bis hinunter in moderne Zeiten fortgeführt. Ob es nun Ambrosius im Besonderen war oder nicht, der als Modell diente, es steht sicher im Strom dieser Tradition, dass J.R.R. Tolkien die Eröffnung seines *Silmarillions*, die die Erschaffung von Mittelerde ausarbeitet, in Begriffen komplexer musikalischer Metaphern ersinnt. Und es ist beinahe sicher das, was C. S. Lewis im Sinn hatte, als er die Schöpfung Narnias in *Der Neffe des Zauberers* erdachte, eine Schöpfung, deren Ablauf dem der sechs Tage in der Genesis folgt. Hier singt der große Löwe Aslan ganz buchstäblich die Schöpfung in die Existenz.

Wenn also, sogar beim Fehlen jeglicher in der Schrift artikulierter Theologie der Musik, christliche Autoren, alte und moderne, einen klaren Zusammenklang mit der Idee der *musica universalis* finden konnten und eine durch und durch christliche Realität verkündeten, die zutiefst von dieser Weltsicht widerklang, was geschah? Warum legte das christliche Denken dieses musikalische Verständnis des Kosmos ab als habe es keinerlei Erkenntniswert, keinerlei Fähigkeit, die Wahrheit zu offenbaren? Wer brachte ihre Stimme zum Schweigen und warum?

Musica universalis nach Kopernikus

Die Gründe dafür, dieses Bild auszuschneiden, sind zahlreich und komplex, lassen Sie mich drei bedeutende beleuchten. Zuerst und am einfachsten demaskierten die Fortschritte der Astronomie die fehlerhafte Beschreibung des Kosmos,

¹¹ AMBROSIUS, *Hexameron* II.ii.6.

¹² Ebd., II.i.1.

¹³ Ebd., III.i.5.

die in das Modell eingebaut war. Als die Fähigkeit der Menschheit, das All zu beobachten und zu beschreiben, zunahm, wurde schnell deutlich, dass die ganze kosmographische Landschaft, die mit der Sphärenmusik verbunden war, grob fehlentworfen war, und so wurde die ganze Theorie der Weltentstehung aufgegeben, das Ergebnis der kopernikanisch/galileischen Wende.¹⁴ Wir müssen uns jedoch fragen, ob es nötig ist, an der spezifischen Kosmographie dieses Gerüstes festzuhalten um den Gedanken zu bewahren, dass Musik grundlegend ist für die Art, wie das Weltall erschaffen wurde und wie es weiterhin belebt wird. Müssen wir das sprichwörtliche Kind mit dem Bade ausschütten?

Zweitens beginnt eine zunehmend mechanisierte Sicht der Welt im 13. Jahrhundert Wurzel zu fassen und zu blühen. Diese Weltsicht sieht die Welt als Maschine, *machina mundi*, was auch eine altehrwürdige Tradition ist, mindestens so alt wie der römische Dichter und Philosoph Lucretius aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert (99–55 v. Chr.). Höchst bezeichnenderweise wird diese Weltsicht von Kopernikus und Kepler übernommen. Auch wenn Kepler immer noch Gott als den Mechaniker dieser Maschine anerkennt, zwingen der nachfolgende Aufstieg der Mechanisierung und die erkenntnistheoretische Bewegung zum Realismus besonders nach Locke die Gegenwart irgendeines göttlichen Wesens aus der *machina mundi*.¹⁵ Interessanterweise jedoch stellt sich das mechanistische Weltbild als zu eng heraus; noch ein ‚Mythos‘ mehr der unterminiert wurde, besonders durch frühe Fortschritte in Elektrodynamik und Thermodynamik.¹⁶

Zum letzten brachte der allgemeine Niedergang und das schließliche Verwerfen der Metapher als Gebilde ohne jeglichen Erkenntniswert am Ende alle Modellbildungen des Universums zum Verstummen, die auf etwas anderem als auf empirischer Beobachtung beruhen. Angesichts des Lockeschen Realismus⁷ wurden Metaphern ausschließlich mit Rhetorik verbunden und deshalb für nur ausschmückend gehalten, reduzierbar durch den Austausch mit gleichwertigen, eher

¹⁴ Tatsächlich, abgesehen von den astronomischen Beobachtungen seines Sohnes, kann Vincenzo Galilei das Initiieren einer Argumentationslinie angerechnet werden, die die Musiktheorie in Begriffen ihrer akustischen Natur in der physischen Welt neu entwarf. Musik wurde ein hörbares Phänomen, losgelöst von jeglichem tieferen Wert. Vgl. Vincenzo GALILEI, *A special discourse concerning the diversity of the ratios of the diapasen*, in: Claude V. Palisca (Hg.), *The Florentine Camerata: Documentary studies and translations*, New Haven, CT 1989, S. 183-185.

¹⁵ Es ist in diesem Zusammenhang faszinierend zu bemerken, dass Johannes Calvin sich entschied, die Natur des Universums in Begriffen dieser Tradition zu entwerfen, in der *machina mundi* – eher als in der *musica universalis*-Tradition, in seinen *Institutes* – einem theologischen Werk, das einen weitreichenden Einfluss bis hin zur Gegenwart hatte. Wenn Calvin mit Sicherheit auch nicht für das Verwerfen der *musica universalis*-Tradition durch die Christenheit verantwortlich gemacht werden kann, war seine Entscheidung sicherlich nicht hilfreich. Vgl. *Institutes* I.x.1.

¹⁶ Als frühe Untersuchung des Ausfaserns dieser Weltanschauung vgl. Ernst MACH, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung. Historisch-kritisch dargestellt*, Leipzig ⁹1933.

empirisch nachprüfbar behauptungen. Es war nicht nur schwärmerisch vorzuschlagen, dass Musik uns etwas darüber sagen könne, wie das Universum funktioniert, es war völlig fehlkonzipiert. In den letzten Jahren jedoch sind Philosophen und Philosophinnen wie Janet Soskice bestrebt zu zeigen, dass Metaphern wirklich Erkenntniswert haben. Im Gegensatz zu der Ansicht, dass Metaphern sich entweder umwandeln lassen oder dass sie nur affektive oder emotionale Gefühle ausdrücken, beansprucht Soskice für Metaphern, dass sie tatsächlichen, wahren Erkenntniswert besitzen. Metaphern drücken das aus, was sonst unausgedrückt bliebe. Dabei vermehren sie geradezu unser Wissen in zunehmender Weise, indem sie unsere Denkstruktur anspannen. Im Zug ihrer Argumentation hebt Soskice hervor, dass im Gegensatz zur allgemeinen Annahme der wissenschaftliche Diskurs von Metaphern wimmelt. Nehmen Sie zum Beispiel elektrischen Strom, Stringtheorie oder Schwarze Löcher, um nur einige zu nennen.

Kosmodynamik

Deshalb könnten wir Raum dafür finden, uns zu fragen, ob *musica universalis* in der Tat Erkenntniswert habe, um unsere Denkstruktur darüber auszudehnen, wie das zugrunde liegende Gefüge des Universums funktioniert. Anders ausgedrückt: Brauchen wir *musica universalis* als Modell für die gesamte Beschreibung des Kosmos oder sogar als eine Art Lehre vom Weltall oder könnte sie – einfacher – als eine Art Kosmodynamik dienen, eine Art zu verstehen, wie das Universum – und die Wirklichkeit – belebt wird?

Geltend zu machen, dass wir in einer Zeit zu leben scheinen, in der es aussieht, als fränse das Gewebe der Realität an den Säumen aus oder sei zumindest ziemlich fadenscheinig, wird nicht als große Offenbarung daherkommen. Je tiefer wir in die Wirklichkeit hineinspähen können, umso weniger scheinen wir über ihr inneres Funktionieren gewusst zu haben. Und um so mehr scheinen wir umherzutreiben. Es mag dennoch überraschen, dass C. S. Lewis vor über fünfzig Jahren von einer ähnlichen Situation gesprochen hat. In seinem letzten Buch, *The Discarded Image* (Das verworfene Bild), stellt Lewis fest, dass

ein Mensch sich heute oft, vielleicht gewöhnlich, mit einer Realität konfrontiert sieht, deren Bedeutung er nicht kennen kann, oder einer Realität, die keine Bedeutung hat; oder sogar einer derartigen Realität, für die allein die Frage, ob sie einen Sinn hat, selbst eine sinnlose Frage ist. Es liegt an ihm, durch seine eigne Sensibilität einen Sinn zu entdecken oder aus seiner eigenen Subjektivität dem einen Sinn zu geben – oder wenigstens eine Form –, das in sich selbst weder das eine noch das andere hat.¹⁷

¹⁷ C. S. LEWIS, *The discarded image: An introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge 1964, S. 203-204.

Das verworfene Bild, von dem Lewis spricht, ist eine Weise, das Universum zu entwerfen, und mehr noch, dieses „Modelluniversum unserer Vorfahren hatte eine eingebaute Bedeutung. Und dies in zweierlei Sinn; als eine ‚bedeutende Form‘ habend (es ist ein bewundernswürdiger Entwurf) und als Manifestation der Weisheit und Güte, die es geschaffen hatte.“¹⁸ In einer Zeit, in der wir, im Meer der Sinnlosigkeit umhertreibend, unfähig zu sein scheinen, eine Verankerung zu finden, muss man sich fragen, ob nicht einige Weisheit in der Mahnung von Deut 32, 7 liegt, „Denk an die Tage der Vergangenheit, lerne aus den Jahren der Geschichte“, eine Variation des Themas des fünften Gebotes: Ehre deinen Vater und deine Mutter. Aber was würde es bedeuten, „an die Tage der Vergangenheit zu denken“ und ein Verständnis dafür zu reklamieren, dass Musik das Universum beseelt? Theologen wie John Polkinghorne und Alister McGrath haben schon begonnen, uns in die Richtung eines erneuerten Pythagoreanismus (zurück)zuweisen.¹⁹ Aber ist das in einem Zeitalter wirklich möglich, in dem der Empirismus die volle Herrschaft hat?

Die Wissenschaft scheint „ja“ zu sagen, und das widerhallend. Astronomen entdecken, dass das Weltall ziemlich buchstäblich „in den selben Tönen summt, die unser Gehirn in Musik übersetzen – Töne die so alt sein mögen wie das Universum selbst.“²⁰ In der Tat bezeichnen Astronomen wie Mark Whittle jetzt die ersten fünf Millionen des Universums als das „akustische Zeitalter“. Die Verbindung zwischen Musik und der Machart des Universums wird auf der subatomaren Ebene von der Stringtheorie widergespiegelt, die feststellt, dass innen in allen Partikeln ein winziger „Faden“ ist, der vibriert, sehr ähnlich der Saite eines Instruments. Es ist keine Überdehnung zu sagen, dass Musik im Herzen der Materie ist. Tatsächlich erklärt der theoretische Physiker und Stringtheoretiker Brean Green, dass unter allen Metaphern, die Wissenschaftler gerne in ihren Arbeiten verwenden, „musikalische Metaphern in einer eigenen Klasse stehen, weil es nicht bloß eine Metapher ist, [...] es ist eine Metapher, die einen sehr nahe an die wahre Natur der wissenschaftlichen Arbeit bringt.“²¹ Es schie- ne demnach, als wären wir durch das Verwerfen der *musica universalis* nicht wirklich aufgeklärte, moderne Leute – wir sind nicht *au courant* sondern *au contraire*.

¹⁸ Ebd., S. 204.

¹⁹ Vgl. John POLKINGHORNE, *Belief in God in an age of science*, New Haven, 1998 (Dt.: *An Gott glauben im Zeitalter der Naturwissenschaften: die Theologie eines Physikers*. Aus dem Engl. von Gregor Etzelmüller, Gütersloh 2000), und Alister E. MCGRATH, *A scientific theology*, Bd. 1: *Nature*, Grand Rapids 2001, und *A scientific theology*, Bd. 2: *Reality*, Grand Rapids 2002.

²⁰ Elena MANNES, *The Power of music: Pioneering discoveries in the new science of song*, New York 2011, S. 146.

²¹ Ebd., S. 156-157.

Die Sphärenmusik zurückfordern

Was würde es also für uns und für unser Singen als christliche Jünger bedeuten, wieder etwas von der Sphärenmusik zurückzufordern. Ich möchte vorbringen, dass die Implikationen inhaltsschwer sein könnten. Festzustellen, dass Musik auf gewisse Weise mit der Art und Weise verwandt ist, in der das Weltall belebt wird, würde, um es in der Sprache von Paulus auszudrücken, bedeutend beeinflussen wie wir leben, uns bewegen und sind (Apg 27, 28), besonders, wenn es um das Singen von Kirchenliedern geht, in Liturgie *und* im Leben. Wie können wir nach dieser Feststellung einen Pfad zurück durch die enge Pforte skizzieren, der auf der einen Seite christlichen Denkkategorien treu ist und auf der anderen unsere postaufklärerische Rationalität nicht verletzt?

Bei der Einschätzung des Vermächtnisses der *musica universalis* weist Jeremy Begbie darauf hin, dass eine ihrer unglücklichen Schwächen ein Zögern ist, klingende Musik als Verkörperung von Ordnung und Schönheit anzuerkennen.²² Der Druck der Tradition war immer, über die klingende Musik hinaus zur ‚höheren‘ Musik des Kosmos und Gottes zu schauen. Diese Ausrichtung ist mit Sicherheit ein Problem für die christliche Tradition, die auf der Güte der geschaffenen Ordnung besteht. Darüber hinaus ist Verkörperung für die christliche Theologie und Doktrin zentral, die zuerst und vor allem auf der Inkarnation gründet. Und als Christen sollen wir Christus in der Welt verkörpern. Verkörperung ist auch fundamental für unsere zentralsten kultischen Handlungen, die Sakramente. Es scheint, dass Verkörperung auf vielen Ebenen essentiell für jegliche christliche Weltsicht ist.

Später in der gleichen Diskussion erwähnt Begbie jedoch, dass Luther glaubte, dass „Musik ein Mittel ist, von Gott gewährt, durch das uns gegeben ist, an der gottgegebenen Ordnung der Welt teilzuhaben und uns an ihr zu erfreuen.“²³ Nun, diese Beschreibung ist fast eine Lehrbuchdefinition eines Sakraments: Ein Sakrament ist ein Mittel, von Gott gewährt, durch das uns gegeben ist, an der göttlichen Gnade teilzuhaben und uns an ihr zu erfreuen. Darüber hinaus hat Luthers Feststellung tiefe Wurzeln in der christlichen Tradition. Erinnern Sie sich daran, dass für Augustinus erklingende Musik ein zeitlicher Ausdruck der ewigen Musik Gottes war, und ebenso sollte für Boethius *musica instrumentalis* eine Widerspiegelung der *musica mundana* sein.

²² BEGBIE, *Resounding Truth*, S. 92. Dagegen schlägt Begbie B. L. Horne's Beschreibung von Luthers Ansicht vor, für den Musik "nicht nur ein Zeichen für die Möglichkeit von Ordnung war, sondern eine wirkliche Vollendung dieser Ordnung." S. B. L. HORNE, *A Civitas of Sound: On Luther and Music*, in: *Theology* 88 (Jan. 1985), S. 27.

²³ Ebd., S. 99.

Sakramentalität

Wenn Luther und Begleitung Recht haben, dann hat Musik, so möchte ich behaupten, einen wichtigen und unbestreitbaren sakramentalen Aspekt. Weiter möchte ich vorschlagen, dass es die Kategorie der Sakramentalität ist, die uns eine Bahn zurück durch das enge Tor zur Verfügung stellen kann, eine die sowohl christliche Denkkategorien ehrt und die Musik als verkörperte Realität und ebenso als eine geistliche wertschätzt. Um diesen Pfad aufzuzeichnen, möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf drei Prinzipien lenken, die für die Natur eines Sakramentes grundlegend sind.

Erstens ist ein Sakrament ein sichtbares Zeichen einer unsichtbaren Realität. Ein Sakrament ist ein ‚Gegenwärtig-Machen‘ von etwas, das abwesend ist, und gewährt uns so Zugang zu dem, vom dem wir anders abgeschnitten sein könnten. Als Mittel der Gnade oder, um einen von John Wesleys Begriffen zu benutzen, als *Kanäle* der Gnade verschaffen uns die Sakramente Zugang zu Gott. Wie Begbie aufgewiesen hat, ist eine der Schlüsselschwächen der *musica universalis*, dass ihr Hauptschub ist, „uns auf das Universum zu stimmen“, um *Zugang zu Gott zu verschaffen*. Sicher können wir gelten lassen, dass Musik das tut, wie es auch ein Sakrament tut. Musik scheint uns Zugang zu spirituellen Erfahrungen – Realitäten – zur Verfügung zu stellen, die uns auf andere Weise nicht offenstehen würden und deshalb unerreichbar blieben und sogar unaussprechlich. Genau wie ein Sakrament scheint Musik uns zu erlauben, über das hinaus zu reichen, was ‚hier‘ ist und das zu ergreifen, was unsichtbar, geistlich und sogar göttlich ist. Jedoch ...

Zweitens sind Sakramente in der Inkarnation begründet und folglich in der geschaffenen Ordnung. Sakramente sind eine Verkörperung einer spirituellen Realität in materieller Form. Sie sind deshalb keine Art Flucht aus der geschaffenen Ordnung. Sakramente existieren und haben Wert in ihren eigenen Bedingungen. Mit anderen Worten, sie sind nicht transparent, schwindend und einer anderen Wirklichkeit weichend. Sie sind eher zeichenhaft: etwas Physisches und Inkarniertes, das unsere Sicht, unsere Gedanken und unser Verstehen leitet. Die physische Form eines Sakraments zu verwerfen um der spirituellen Wirklichkeit, die es vermittelt, willen, wäre eine Verletzung der Doktrin der Inkarnation und, verderblicher, eine Form von Docetismus. Eher als dass sie die Integrität der geschaffenen Ordnung unterminieren, verknüpfen Sakramente spirituelle und geschaffene Wirklichkeiten, ohne Verwirrung oder Verletzung, eben indem sie die ephemere Natur der letzteren in der ewigen Natur der früheren begründen. Demnach, wenn Musik eine Art von Sakramentalität besitzt, dann kann sie nicht als eine Ausflucht aus der geschaffenen Ordnung dienen, denn indem sie das täte, würde Musik die eigensten sakramentalen Prinzipien verletzen, durch die wir sie zu verstehen suchen.

Darüber hinaus untergräbt es, die Musik auf diese Weise, als eine Verkörperung einer unsichtbaren Realität, zu fassen, die traditionelle Unterscheidung zwischen Musik als intellektueller Disziplin (und als metaphysische Realität) und der Musik als *Praxis*. Das trägt Bedeutung für unsere Erörterung, weil in der platonischen Tradition angenommen wird, dass praktizierende Musiker sich nur mit der Oberfläche der Musik beschäftigen, mit ihren klingenden Effekten und nicht mit der grundlegenden Harmonie, die sie reflektiert. Wenn ein Sakrament jedoch in der Materialität gegründet sein muss, um zu wirken, und ein ‚Gegenwärtig-Machen‘ dessen ist, was anders abwesend wäre, dann würde die Feststellung, dass Musik sakramenthaft wirkt, bedeuten, dass die Praktizierenden sich gleichzeitig mit den klanglichen Wirkungen und mit der Harmoniebeschäftigen, die diese Effekte vermitteln. Mehr noch ...

Drittens, und vielleicht am wichtigsten, sind Sakramente Mittel, durch die die Vereinigung von Gott und Menschheit in Christi mystischem Leib bewirkt und fortgesetzt wird und durch die wir am Handeln dieses Leibes teilhaben. Die Teilhabe geschieht auf mindestens zweierlei Weise, die für unsere Diskussion entscheidend sind. Ersten haben wir am anhaltenden Handeln Christi am himmlischen Altar teil, dem ewigen Gottesdienst, der die beseligende Vision und die schließliche Bestimmung aller Schöpfung ist:

Als der Hohepriester des Neuen und Ewigen Bundes, Christus Jesus, Menschennatur annahm, hat er in die Verbannung dieser Erde jenen Hymnus mitgebracht, der in den himmlischen Wohnungen durch alle Ewigkeit erklingt. Die gesamte Menschengemeinschaft scharf er um sich, um gemeinsam mit ihr diesen göttlichen Lobgesang zu singen. Diese priesterliche Aufgabe setzt er nämlich durch seine Kirche fort; sie lobt den Herrn ohne Unterlaß und tritt bei ihm für das Heil der ganzen Welt ein.²⁴

Unsere sakramentale Teilhabe am Leib Christi durch Taufe und Eucharistie beeinflussen unsere Teilhabe am anhaltenden Werk Christi in der himmlischen Liturgie. Diese Inkorporation bedeutet, dass es eine wesentliche Verbindung zwischen unserm liturgischen Handeln hier und dem liturgischen Handeln im Himmel gibt, und Jes 6 sagt, dass das Singen des *Sanctus* die paradigmatische Weise ist, an der anhaltenden Aktivität im Himmel ist. Liturgisches Singen, mit dem *Sanctus* als Paradigma, beeinflusst unsere sakramentale – d.h. verkörperte – Teilhabe am himmlischen Gottesdienst des Körpers Christi.

Was mehr deutet: Das Ziel der sakramentalen Teilhabe ist Transformation. Sakramente bedeuten, uns von dem alten Selbst zum neuen Selbst zu verwandeln (2 Kor 5,17). Wenn wir Christus durch unsere Inkorporation in ihn erkennen, können wir nicht länger dieselben bleiben; wir sind verändert,

²⁴ Vaticanum II, *Sacrosanctum Concilium* §83.

erneuert, verwandelt. Und, am herausforderndsten für unsere Diskussion, diese Vorstellung verwandelnder Teilhabe hat auch Wurzeln in der *Musica-universalis*-Tradition. Man denke an die Darstellung des *Sanctus* von Pseudo-Dionysius in seiner *Himmlischen Hierarchie*. Der *Sanctus*-Gesang der Seraphim um den himmlischen Thron bringt Kenntnis von Gott, und mit dieser Kenntnis Gottes entsteht Einheit mit Gott. Mehr noch, die Erkenntnis Gottes ist die Frucht der seligmachenden Vision, und das Singen des *Sanctus* ist die ursprüngliche Weise, in der diese Vision, diese Erkenntnis ausgedrückt wird. Aber die Seraphim rufen nach Pseudo-Dionysius einander „heilig, heilig, heilig“ zu, nicht Gott, wie wir nach meiner Vermutung gewöhnlich annehmen. Warum? Weil jeder Engel unablässig seine Kenntnis Gottes dem Engel neben ihm weiterreicht. Diese Erkenntnis ist verwandelnd, nicht nur spekulativ oder rational.²⁵

Nun, während die Feststellung, dass unsere Teilhabe an den Sakramenten zu unserer Verwandlung führt, nicht neu erscheinen mag, könnte es nicht selbstverständlich sein, dass dies natürlicherweise zu der zweiten Art und Weise führt, in der unsere sakramentale Teilhabe sich ereignet. Die Sakramente verwandeln uns zu Jüngern, und als Jünger nehmen wir am anhaltenden Wirken Christi auf Erden teil: Sakramente binden uns in Christi Auftrag ein, die Schöpfung mit Gott zu versöhnen (2 Kor 519). Wie der Auszug aus *Sacrosanctum Concilium* feststellte, sind wir nicht einfach in das Gotteslob eingebunden, sondern auch in die Fürbitte für die Erlösung der ganzen Welt. Unsere Verwandlung in Jünger und Jüngerinnen bewirkt eine Heilung des gestörten moralischen Lebens, in dem Wissen nicht mehr Wollen erzeugt und Glauben nicht mehr Lieben.²⁶ Gott durch sakramentale Teilhabe zu erkennen bedeutet, in einen Jünger verwandelt zu werden, der will, was Gott will. An Christus zu glauben, bedeutet, in einen Jünger verwandelt zu werden, der liebt, wie Christus liebt.

Ein sakramentales Verständnis von Musik gedeutet deshalb, dass wir die alte Einsicht, Musik mit der Moralität zu verbinden, zurückfordern können. Es ist tatsächlich diese Verbindung, die Bonhoeffer feststellen ließ: „Nur wer für die Juden schreit, darf auch gregorianisch singen.“²⁷ Mehr noch, dass Gott uns durch den sakramentalen Austausch verbindet, bedeutet, dass die Sakramente ein Gerüst dafür zur Verfügung stellen, Erkenntnis eher *relational* als bloß *ratio-nal* zu denken, und auf diese Weise über Musik nachzudenken erlaubt

²⁵ Pseudo-Dionysius AREOPAGITA, *Himmlische Hierarchie* 8.3-4.

²⁶ Vgl. z.B. Aurelius AUGUSTINUS, *De Trinitate* IX.

²⁷ Zit. n. Eberhard BETHGE, *Dietrich Bonhoeffer: Theologe, Christ, Zeitgenosse*. München 1970, S. 506.

uns, die Bestimmung des Musikmachens relational zu denken.²⁸ Teilhabe an der Verwirklichung von Gottes Fülle und Ziel für alle Schöpfung durch eine Gemeinschaft des Singens, nährt, wie der Epheserbrief drängt, wirklich liebende Achtsamkeit für den Nächsten (Eph 5, 18-21).²⁹ Das steht natürlich in starkem Kontrast zu heutigen Einstellungen zu Musik, die sie in den Geltungsbereich persönlicher Ästhetik verwiesen haben, ihr kaum dauerhaften oder tiefen Effekt gewährend.

Konsequenzen

Was bedeutet all dies nun für gemeindliches Singen? Für Kirchenlieder in Liturgie und Leben? Lassen Sie mich ein paar Implikationen unter den drei Kategorien im Titel dieses Aufsatzes zusammenfassen. Erstens: Hervorbringen. Die Schrift sagt uns, dass Singen laufend die primäre Aktivität des Himmels ist (Jesaja). Wir könnten sagen, dass so Himmel ‚geht‘. Die Schrift sagt uns auch, dass Singen die Bestimmung der neuen Schöpfung ist (Offb 5). Ein Verständnis der *musica universalis* zu reklamieren, würde all dem eine gewisse Logik verleihen, indem festgestellt wird, dass Gesang ist, wie Schöpfung begann und darum in die Struktur der erschaffenen Ordnung selbst eingeschrieben ist. Wir könnten sagen, dass so Schöpfung ‚geht‘. So ist Schöpfung hervorgebracht und deshalb ist Gesang für ihre andauernde Existenz unerlässlich.

Zweitens: Widerklingen. Wenn wir singen, klingen wir deshalb von der geschaffenen Ordnung wider, machen wir nicht nur ihre tiefe Wirklichkeit für uns in einer realen Weise gegenwärtig, sondern haben auch in einer tiefen Weise an ihr teil.³⁰ Aber Teilhabe ist der Schlüssel. Sakramente gründen in Teilhabe – alle ihre Wohltaten und Gnaden fließen aus diesem Aspekt. Und Teilhabe ist direkt mit Resonanz verbunden. Resonieren heißt buchstäblich, wieder zu klingen, ein Echo geben, schwingen, mitbewegen. Etwas kann nicht einfach durch Hören oder Empfangen von Klang widerklingen; es muss offen, flexibel genug sein, sich zu bewegen, und dann belebt werden im Akt des Mitklingens. Zuhören – konsumieren – ist nicht adäquat. Wir müssen uns selbst öffnen, um mit dem Gesang bewegt zu werden und ihn dann wieder erklingen lassen, ihm einen Widerhall geben. Nur dann, wenn wir von einem Klang sind, können wir eines Geistes und ein Körper sein (Phil 2,1-2; Kol 3,14; Eph 4,4-6; 5,18-20). Gemeindliches Singen erlaubt uns die Einheit

²⁸ Daniel K.L. CHUA, *Music as the mouthpiece of theology*, in: Resonant Witness, S. 159.

²⁹ David F. FORD, *Self and salvation: Being transformed*, Cambridge 1999, S. 116.

³⁰ Karl BARTH erklärt, dass Musik zu machen ein Versuch ist, die Schöpfung klingen zu lassen und ihr Lob zu artikulieren. *Kirchliche Dogmatik* III/3 §51.2 (Zürich 21961, S. 552ff.).

zu verkörpern und gegenwärtig zu machen – zu verwirklichen –, zu der alle Schöpfung berufen ist.³¹

Ferner lenkt das Konzept des Widerklingens Aufmerksamkeit auf einen wichtigen Aspekt der Frage, wie Singen diese Einheit erreicht. Dieser ist, dass Singen eine auszeichnende Fähigkeit hat, ein Gleichgewicht zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft zu finden. Auf der einen Seite ist Singen das Tun eines Einzelnen. Es ist ein Akt persönlichen Ausdrucks und es ist ein Akt des ganzen Wesens, nämlich mental, emotional, körperlich; Geist und Fleisch. Auf der anderen Seite, verleiht die Tatsache, dass Singen sowohl innerlich als auch äußerlich ist, ihm die Fähigkeit, dem Ausdrucksakt des Einzelnen Wert zu verleihen, während es gleichzeitig Raum für die anderen schafft. Obwohl es von seiner Natur her sozial ist, verbindet gemeindliches Singen viele individuelle Stimmen. Zusammen singen lädt beständig andere ein, während es nie ein Gefühl von Gedränge erzeugt. Vielmehr erzeugt es ein Gefühl von Überfluss, Fülle, die beständig überströmt, das immer weitere Ausdehnen von Grenzen fördernd. Wir könnten sagen, dass gemeinsames Singen keine Nullsummenwirtschaft, ist, in dem der Gewinn des einen den Verlust des andern meint. Vielmehr bringt Singen, in den Worten von David Ford, eine „neue ‚Ökologie‘ der Kraft“ mit sich.³² Gemeindliches Singen beinhaltet, sich aus sich heraus nach dem anderen zu strecken, in einer Geste, die in ihrer eigenen Verletzlichkeit liebende *koinonia* nährt und in ihrer ekstatischen Großzügigkeit eucharistische *perichoresis* fördert. Wir könnte sagen, dass auf diese Weise Singen der Art und Weise nachgebildet und von ihr abgeleitet ist, in der die Trinität selbst belebt ist, und das würde bedeuten, dass wir, wenn wir zusammen Singen, nicht nur mit dem Rest der Schöpfung widerklingen, sonder auch mit Gott.

Drittens: Vollenden. Wenn wir singen, haben wir teil an der gottgegebenen Weise, in der Schöpfung beseelt ist. Wir haben auch teil an dem von Gott bestimmten Tun mit dem der Himmel gegenwärtig beschäftigt ist und mit der der neue Himmel und die neue Erde geordnet sein werden. Wenn wir singen, nehmen wir an der Hilfe dabei teil, die Schöpfung mit Gott zu versöhnen. Das neue Leben in Christus zu leben und das neue Lied zu singen sind nicht zwei getrennte Aktivitäten, die irgendwie indirekt oder nur begrifflich verbunden sind. Sie sind eins. Hören Sie die Worte von Augustinus:

Wir sind ermahnt worden, dem Herrn das neue Lied zu singen. Der neue Mensch kennt

³¹ Dies ist vielleicht am schönsten im Epheserbrief ausgelegt, „ein Brief, dessen durchgängige Schubkraft dahin geht, eine Gemeinschaft derer zu formen, die von der Ehre Gottes singen.“ FORD, *Self and Salvation*, S. 112. Vgl. auch Steven R. GUTHRIE, *The wisdom of song*, in: *Resonant witness*, S. 382-407.

³² FORD, *Self and Salvation*, S. 124.

das neue Lied. Das Lied ist eine Sache der Fröhlichkeit, und, wenn wir es sorgfältig betrachteten, eine Sache der Liebe. Wer also weiß das neue Leben zu lieben, weiß auch das neue Lied zu singen. [...] Alle gehören nämlich zu einer Herrschaft, der neue Mensch, das neue Lied, der neue Bund. Also wird der neue Mensch das neue Lied singen und zum neuen Bund gehören.³³

Das ist sehr verschieden von einem Verständnis, in dem Musik ein reines Instrument ist, um die biblische Geschichte zu erzählen und die Hoffnung auf das Eschaton vorwegzunehmen. Um es in Colin Guntons Begriffen zu sagen, ist dies keine „verschobene Eschatologie“, in der wir den göttlichen Willen durch unseren eigenen verdrängt haben, und sowohl unsere eigenen Muster von Rationalität einer widerspenstigen Natur aufzwingen als auch unsere eigene Vision der Zukunft der Realisierung ihres Endes.³⁴ Wir zwingen der Schöpfung nichts auf, sondern nehmen an dem Teil, das schon verwirklicht wurde. Musik ist kein bloßes Werkzeug. Sie ist gleichzeitig eine Verkörperung der eigentlichen Realität, in der wir leben und uns bewegen und sind, und ein Mittel, durch das wir an dem Handeln und am Auftrag Christi teilhaben, die Schöpfung mit Gott zu versöhnen.

Der Akt des Singens – in Liturgie und Leben – hat Bedeutung. Es ist eine Verkörperung der Weise, in der Gott die Schöpfung belebt hat. Es ist, genau wie bei den himmlischen Heerscharen, ein Mittel, mit dem wir Gotteserkenntnis und dadurch Einheit mit Gott erlangen. Es ist deshalb ein Mittel, bei dem als Jüngerinnen und Jünger verwandelt und als Körper Christi für Gottes eigenen Auftrag in der Welt geformt werden. Wenn wir kein theologischeres Verständnis davon zurückfordern, was wir tun, wenn wir singen – oder was der Körper Christi tun *kann* –, dann wird unser Gottesdienst und unser Singen in beständiger Gefahr bleiben, zum Weltlichen und Ornamentalen verwiesen und der Laune persönlicher Vorlieben unterworfen zu werden.³⁵

³³ Aurelius AUGUSTINUS, Sermon 34, Übersetzung ins Deutsche nach dem lateinischen Text EF. (<http://clt.brepolis.net/lltadfg>, aufgerufen am 03.06.2016). (Library of Latin Texts, Series A), Augustinus Hipponensis - Sermones (CPL 0284). Hervorhebung von Geoffrey Moore. Zitat im englischen Text nach: *The works of St. Augustine: A translation for the 21st Century*, III/2, trans. Edmond Hill, New York 1990, S. 166.

³⁴ Colin GUNTON, *The one, the three and the many: God, creation and the culture of modernity: The Bampton Lectures* 1992, Cambridge 1993, S. 90-91.

³⁵ Wie ich schon früher angedeutet habe, scheint es, dass viele Kirchen einen Gottesdienst verordnen, in dem die Verkörperung des Gesangs der Kirche die primäre Aufgabe des Chors oder der Band ist. Dieser Gesang wird für die Versammlung aufgeführt oder ihr ‚geliefert‘, die ihn dann zum größten Teil nur empfängt und hört. Die Mitglieder der Versammlung sind bloß Konsumenten (im passiven Sinn) des Gesangs und nicht wirkliche Mitwirkende im Singen des Liedes. Wenn jedoch, wie ich festgestellt habe, Musik eine Art von Sakramentalität besitzt – wenn sie sakramental fungiert –, dann hat die Fortführung dieser Praxis viele schlagende Parallelen mit der mittelalterlichen Praxis, den Kelch vorzuenthalten.

Lasst uns uns lieber der alten Tage erinnern und die Jahre vieler Generationen betrachten und mit gesegneter Gewissheit die Kirche daran erinnern, das zusammen zu singen nicht weniger ist, als an der Errichtung des Königtum Gottes und der Vollendung aller Dinge teilzuhaben – das ist, ziemlich wörtlich, das Königreich besingen.

Übersetzung: Elisabeth Fillmann

Das Königreich besingen: Hervorbringen, Widerklingen, Vollenden

Zusammenfassung

Im größten Teil ihrer 2000 jährigen Geschichte hat die christliche Theologie in Übereinstimmung mit der „Großen Tradition“, bekannt als *musica universalis*, die Meinung vertreten, dass Musik mit der wirklichen Natur des geschaffenen Weltalls in einer komplexen Verbindung steht und dadurch Zugang zu Gott anbietet. Dieses Verständnis der Rolle der Musik in der kosmischen Ordnung wurde jedoch im Gefolge der kopernikanisch-galileischen Revolution und mit dem Beginn der Zeit der Aufklärung verworfen. Damit verblieb der Musik nur eine immer oberflächlichere Rolle im christlichen Gottesdienst. Nach Überprüfung der Geschichte des Einflusses der *musica universalis* auf das christliche Gedankengut erklärt der Autor, dass, obwohl die Karte des Universums, welche mit *musica universalis* verbunden ist, offensichtlich nicht korrekt ist, es andere Prinzipien gibt, die Musik und die Animation des Universums verbinden, und damit ein besseres Verständnis für die Musik ermöglichen. Der Autor stellt fest, dass die Sakramentalität einen hilfreichen Weg anbietet, diese Beziehung zwischen Universum und Musik zu verstehen, der christlichem Denken treu ist. Eine Betrachtung von einigen der grundlegenden Eigenschaften eines Sakraments demonstriert klar, dass Musik kein Sakrament ist. Der Autor schlägt jedoch vor, dass Musik dennoch wie ein Sakrament fungieren kann. Dies in Anspruch zu nehmen, ermöglicht Christen die Erkenntnis, dass wenn sie singen, sie mit der göttlichen Erschaffung der kosmischen Ordnung verbunden sind und damit auch mit dem Leib Christi und der größeren Schöpfung. Und weil die Bestimmung der sakramentalen Teilnahme Transformation ist, bietet die Sakramentalität der Musik eine Möglichkeit für Christen an, an der Weise teilzunehmen, wie der neue Himmel und die neue Erde aufgebaut werden, und an dem beständigen Wirken Gottes daran, diese Vollkommenheit herbeizuführen. Schließlich erlaubt uns die Erklärung, dass Musik sakramental fungiert, den Zweck des Musizieren als relational zu sehen und das gemeinsame Singen als eine Möglichkeit zu verstehen, durch die wir an der Tätigkeit und Mission von Christus in der Versöhnung zwischen Gott und der Schöpfung teilhaben können.

I.A.H Bulletin
Nr. 43/2015



ISSN 0925-5451
ISBN 978-3-00-053693-9