

VOM LITURGISCHEN SPRECHGESANG ZUR AUTONOMEN
MUSIKSPRACHE: STATIONEN DER ENTWICKLUNG
VON ABENDLÄNDISCHER NOTENSCHRIFT UND
MUSIKGESCHICHTE

Reinhard Flender

Als die Europäer begannen, ein Bewußtsein für die Geschichte ihrer kulturellen Leistungen zu entwickeln, entstanden u.a. die ersten Versuche, eine Musikgeschichte des Abendlandes zu schreiben. Dies war der Auftakt zur historischen Musikwissenschaft.

Albrecht Schneider (1984) hat in seinem Buch: *Analogie und Rekonstruktion, Studien zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik*, die verschiedenen Stadien des historischen Bewußtseins Europas herausgearbeitet. Die Wurzeln der deutschen Musikgeschichtsschreibung liegen in der Gelehrsamkeit protestantischer Humanisten wie Printz und Marpurg, die den Ursprung der Musik aus dem Alten Testament herleiten: Adam und Eva haben den Gesang erfunden, Yubal gilt als Erfinder der Instrumentalmusik und König David war der größte Musiker der vorchristlichen Ära.

Erst im 18. Jh., im Zeitalter der Aufklärung, werden mit Autoren wie Burney, Hawkins und Roussier die tradierten Auffassungen humanistisch-protestantischer Musikgeschichtsschreibung kritisch hinterfragt. Während die Erforschung der griechischen Musiktheorie dank umfangreichen *schriftlichen Quellenmaterials* rasch Fortschritte machte, blieb die Frage nach dem Charakter althebräischer Musik im Dunkeln. Charles Burney bezeichnete es sogar als *fruitless attempt*, die Bedeutung der massoretischen Schriftzeichen im Alten Testament entziffern zu wollen.

Dieter Wohlenberg hat in seiner Hamburger Dissertation über *Kultmusik in Israel* die Geschichte der europäischen Musikgeschichtsschreibung seit dem 13. Jh. in Bezug auf die Darstellung der Frühgeschichte der Musik auf mehreren hundert Seiten zusammengefaßt. Er resümiert: "Unter Verzicht auf künstlich herbeigeführte Spannung mußte also, wer den Weg der Forschung sachgemäß verfolgen

wollte, die Qual zahlreicher Wiederholungen, unfruchtbarer Versuche mühevoller Irrwege auf sich nehmen; selten ist er durch erfolgverheißende Ansätze entschädigt, eher schon durch eine reizvoll-abwegige Theorie erheitert worden.” (Wohlenberg 1967: 529)

Diese Situation hat sich jedoch in den letzten Jahren grundlegend gewandelt. Wir sind heute in der Lage, die jüdischen Wurzeln unserer Musikkultur wesentlich präziser zu begreifen, nämlich als Akkulturationsprozesse und als Transfer musikalischer Konzepte, die von der jungen christlichen Kirche aus der Synagoge übernommen worden sind.

Einen wesentlichen Beitrag dazu leistete die jüdische Musikethnologie namentlich Abraham Zvi Idelsohn, Robert Lachmann und Edith Gerson Kiwi, die eine Vielzahl mündlicher Überlieferungen der über die ganze Welt zerstreuten jüdischen Diasporagemeinden zusammentragen konnten. Trotzdem blieben Bedenken, ob man die heute praktizierte mündliche Überlieferung synagogaler Musik um 1000–2000 Jahre zurückdatieren könne. Abraham Zvi Idelsohn stellte das hohe Alter der von ihm gesammelten Gesänge kaum in Frage. Er schreibt: “Eine Sammlung der traditionellen Gesänge der orientalischen Juden ist für die Erläuterung des Synagogengesanges überhaupt und nicht minder für die Erforschung der Ursprünge des römischen Kirchengesanges von großer Wichtigkeit. Denn beide wurzeln im Kultgesang der orientalischen Juden, welcher seinen antiken Charakter dank dem strengen Konservatismus des Orient treu aufbewahrt hat” (Idelsohn 1914: V). Robert Lachmann hingegen zieht nach seiner Forschungsreise auf die Insel Djerba ein wesentlich skeptischeres Resümee. Es ging nämlich der jüdischen Gemeinde auf der tunesischen Insel der Ruf voraus, wegen ihrer insularen Isolierung Gesänge aus der Zeit des 2. Jerusalemer Tempels aufbewahrt zu haben. Nach eingehender Analyse des musikalischen Materials kommt Lachmann jedoch zu dem Schluß: “Die Kantillation auf Djerba steht, wie die aller orientalischesefardischer Gemeinden, ihren Tonverhältnissen und ihrer Melodik nach der arabischen Musik nahe; sie hat zweifellos Züge der andalusischen Musik tunesischer Prägung angenommen.” (Lachmann 1978: 197)

Die sich hier entwickelnde Diskussion ist typisch für einen jungen Wissenschaftszweig wie die Musikethnologie. Man war ausgezogen, um offene Fragen nach dem Ursprung der Musik aus historischer oder wie in der systematischen Musikwissenschaft aus anthropologisch-evolutiver bzw. tonpsychologischer Perspektive zu erforschen. Dann entdeckte man aber, daß die Materialvielfalt und Repertoiremenge dessen, was unter

dem harmlosen Etikett 'außereuropäische Musik' kursierte, unüberschaubar groß ist und sich in steter Entwicklung befindet. Die westlichen Forscher sahen sich mit der Tatsache konfrontiert, daß ihr Musikbegriff durch und durch eurozentrisch und somit historisch vorgeprägt war. Dies führte zunächst zu einer großen Begriffsverwirrung und methodologischen Grundsatzdiskussion.

Die jüngere Generation von Musikethnologen, insbesondere die amerikanische Schule konzentrierte sich dann auch mehr und mehr darauf, weniger deduktiv-spekulativ als streng induktiv-empirisch zu arbeiten.

Als ich 1977 nach Israel kam, interessierten sich dort die meist in den USA ausgebildeten jüngeren Forscher kaum noch für die Frage, ob und wie die jüdische Musikethnologie offene Fragen über die Wurzeln abendländischer Musikgeschichte beantworten könne. Die Frage über den Kontext von liturgischen Gesängen der Synagoge und gregorianischem Choral wurde nicht weiterverfolgt, denn man entdeckte bald, daß jede einzelne Diasporagemeinde der vollen Aufmerksamkeit eines Forschers bedurfte. Während die ältere Generation von Forschern wie Idelsohn, Gerson-Kiwi oder Avigdor Herzog versuchten, das Repertoire aller Diasporagemeinden durch umfangreiche Sammeltätigkeit zu erfassen, konzentrierten sich die Forscher der nächsten Generation meist auf die Erforschung einer Gemeinde. Uri Sharvit ist u.a. Spezialist für die Musik der jemenitischen Juden, Eliyahu Schleifer gab eine Anthologie hassidischer Musik heraus. Susanna Weich-Shahak erforschte das Repertoire der Judeo-Spanischen Gesänge marokkanischer Juden; Edwin Seroussi untersuchte die bei den sephardischen Juden sehr verbreiteten Bakkashot-Gesänge.

In einigen wenigen Aufsätzen von Avigdor Herzog (1968), Edith Gerson-Kiwi (1961; 1967) und Eric Werner (1962), die der Frage nach Parallelen zwischen synagogalem Gesang und Kirchenmusik gewidmet waren, wurden fruchtbare Ansätze deutlich. Es blieben allerdings auch Fragen offen: Handelt es sich hier nicht um zufällige morphologische Parallelen? Wie kann das Alter und die Entwicklungsgeschichte einer mündlichen Überlieferung bindend überprüft werden?

Ich entschloß mich dafür, einen musikalischen Repertoirebereich auszuwählen, der unzweifelhaft einer jüdischen Tradition entstammt und von der Kirche übernommen worden ist: die Hebräische Psalmodie. Durch die Beschränkung auf eine Gattung konnte ich eine komparative Analyse quer durch die jüdischen Diasporagemeinden durchführen und

nach einem gemeinsamen Nenner fragen. Nachdem die Feldforschungsarbeit abgeschlossen war, blieb die Frage nach der historischen Relevanz meines gesammelten Materials. Läßt sich die auf empirischer Basis gewonnene Typologie Hebräischer Psalmodie in einen historischen Kontext mit der frühen Kirchenmusikgeschichte einordnen?

Um diese Frage zu beantworten, mußte zunächst die musikalische Bedeutung des massoretischen Akzentsystems untersucht werden, denn diese Akzente wurden schon im 8. Jh. n. Chr. notiert und könnten somit, falls eine Entzifferung gelänge, Aufschluß über die historische Relevanz mündlich überlieferten Materials geben. Als ich 1981 begann, mich mit dieser Fragestellung auseinanderzusetzen, war man sich unter den Forschern nicht einig, ob es sich hier um ein komplexes Interpunktions-system oder um eine Notenschrift handele. Unbestreitbar war zwar die Tatsache, daß dieses Zeichensystem für den öffentlichen Vortrag der biblischen Texte entwickelt und außerdem eine Vielzahl von Vortragsweisen in lückenloser Tradition in der Synagoge mündlich überliefert worden waren, eine komparative Analyse der Gesänge der Diasporagemeinden ergab aber ein so uneinheitliches Bild, daß die neuere Forschung wie z.B. Hanoch Avenary eher dazu neigte, von einem Rückbildungsphänomen zu sprechen: Da die Zeichen vorhanden waren, aber nicht verstanden wurden, begann man sie melodisch auszuschnücken (1978: 73). In dieser scheinbar ausweglosen Situation kam mir die Tatsache zugute, daß ich mit der Erforschung der Hebräischen Psalmodie ein Lektionssystem untersucht hatte, das ein Grundmodell liturgischen Sprechgesangs darstellt. Bei der Untersuchung der Beziehung zwischen Melodiemodell und Akzentuierung war ich nämlich gezwungen, von der sonst üblichen morphologischen Analyse abzuweichen und anstelle dessen eine funktionale Analyse durchzuführen. Betrachten wir z.B. die Transkription einer Rezitation von Ps. 1 in der Tradition von Djerba, aufgenommen 1978 in Israel (Notenbeispiel Nr. 1).

The image displays a musical score for the recitation of Psalm 1. It consists of ten staves, each representing a different vocal part or line. The staves are labeled on the left as v.1 through v.6, with v.1 and v.2 having additional sub-labels '1' and '2' respectively. The music is written in a traditional style with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written in Hebrew characters below the notes. The score shows a complex interplay of vocal lines, with some parts featuring melodic flourishes and others providing a steady accompaniment. The overall structure is that of a liturgical or traditional recitation piece.

Notenbeispiel Nr. 1, Rezitation von Ps. 1 in der Tradition von Djerba, Israel 1978.

Wir sehen deutlich, daß sich der Sänger eines gewissen Repertoires melodischer Formeln bedient, die identisch wiederkehren. Es handelt sich hier um sogenannte Interpunktionsmelismen. Diese werden nicht willkürlich, sondern in festgeregelter Abfolge aneinandergereiht. Welches Melisma wann eingesetzt wird, hängt von der Struktur des Textes ab. Es gilt aber eine Grundregel: Alle Melismen werden einer unumkehrbaren, konsekutiven Ordnung unterworfen, die sich auf drei Prinzipien stützt: 1. Jede musikalische Phrase ist final und erhält ein Schlußmelisma. Wir kennen diese Funktion aus den gregorianischen Psalmtönen, wo sie Finalis genannt wird. 2. Diese Finalis wird durch mindestens ein Melisma vorbereitet, das mit der Finalis nicht identisch sein darf. Das ist die Mediante. 3. Jede Mediante sowie Finalis kann (muß aber nicht) ihrerseits durch ein speziell vorgeschobenes Melisma vorbereitet werden (Flexa). Wenn wir diese Regeln in ein abstraktes Zeichensystem übersetzen, dann ergibt sich das massoretische Zeichensystem. Die Melodiestructur und die dazugehörigen Akzente lassen sich in einem Diagramm wie folgt darstellen (Abb.1):



Abb. 1, Finalis, Mediante, Finalis und Flexa und die dazugehörigen Akzente.

Wir sehen hier drei Klauseln. Die *etnah*- und die *silluq*-Klausel, die der Mediante und Finalis der gregorianischen Psalmtöne entspricht sowie die *zarqā*-Klausel, für die es in der gregorianischen Psalmodie keine Äquivalenz gibt (vgl. Flender 1992: 87).

Es muß hier betont werden, daß wir heute wissen, daß die von den tiberianischen Massoreten nach dem 7. Jh. n. Chr. notierten Zeichensätze das Endstadium einer wahrscheinlich hunderte Jahre alten Tradition von Cheironomie darstellt. Bis heute wird bei den jemenitischen Juden beim liturgischen Vortrag die Cheironomie praktiziert.

Im 3. Jh. werden dann erste Versuche gemacht, in den babylonischen Gemeinden diese Handzeichen in den Text einzutragen. Wir sprechen

von den babylonischen Akzenten, die von Kahle 1913 entdeckt worden sind. Es handelt sich hier um kleine Buchstaben, die über dem Text notiert werden und die Anfangsbuchstaben von Akzentnamen sind. Gleichzeitig entwickelt sich in Palästina ein Zeichensystem aus Strichen und Punkten (Abb. 2, vgl. Flender 1986).

babylonische Akzentzeichen	tiberianische Akzentzeichen										
	Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
...י...		⋯⋯ י	⋯⋯ י	⋯⋯ י	⋯⋯ י	⋯⋯ י	⋯⋯ י	⋯⋯ י	⋯⋯ י	⋯⋯ י	—
...ן...		⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן	⋯⋯ ן
...נ...		—	—	—	—	—	⋯⋯ נ	⋯⋯ נ	—	⋯⋯ נ	—
...ו...		⋯⋯ ו	—	—	⋯⋯ ו	—	—	—	⋯⋯ ו	—	⋯⋯ ו
...ז...		—	⋯⋯ ז	—	⋯⋯ ז	—	—	⋯⋯ ז	—	⋯⋯ ז	—

Abb. 2, babylonische und tiberianische Akzentzeichen

Zwischen dem 7. und 9. Jh. wird das bis heute gebräuchliche Akzentsystem der tiberianischen Massoreten entwickelt. Es basiert auf dem palästinensischem Zeichensystem, wird aber auf 28 Akzente aufgestockt. Jedes Wort erhält nun einen Akzent, der zugleich die Wortbetonung angibt. Zu den sogenannten disjunktiven Akzenten kommen die sogenannten konjunktiven Akzente. Das System wird so standardisiert, daß die Medianten und Flexas in verschiedene Klassen eingeteilt werden. Es gibt demnach 3 Hauptfunktionen *segol*, *etnaḥ* und *sof pasuq*, die jeweils einen Vortrenner und zwei Bindeakzente erhalten. Jede Hauptfunktion erhält zwei Vortrenner, die vor *etnaḥ* und *sof pasuq* vorgeschaltet werden können (s. Abb.3).

Am besten können wir uns dieses System veranschaulichen, wenn wir es mit den Regeln der funktionalen Harmonielehre vergleichen. Alle Akkorde werden auf drei Hauptfunktionen zurückgeführt: Tonika, Subdominante und Dominante. Jede Hauptfunktion kann wiederum von einer weiteren Dominante (DD oder DS) vorbereitet werden. Außerdem bilden parallele Nebenstufen die Möglichkeit einer harmonischen Differenzierung.

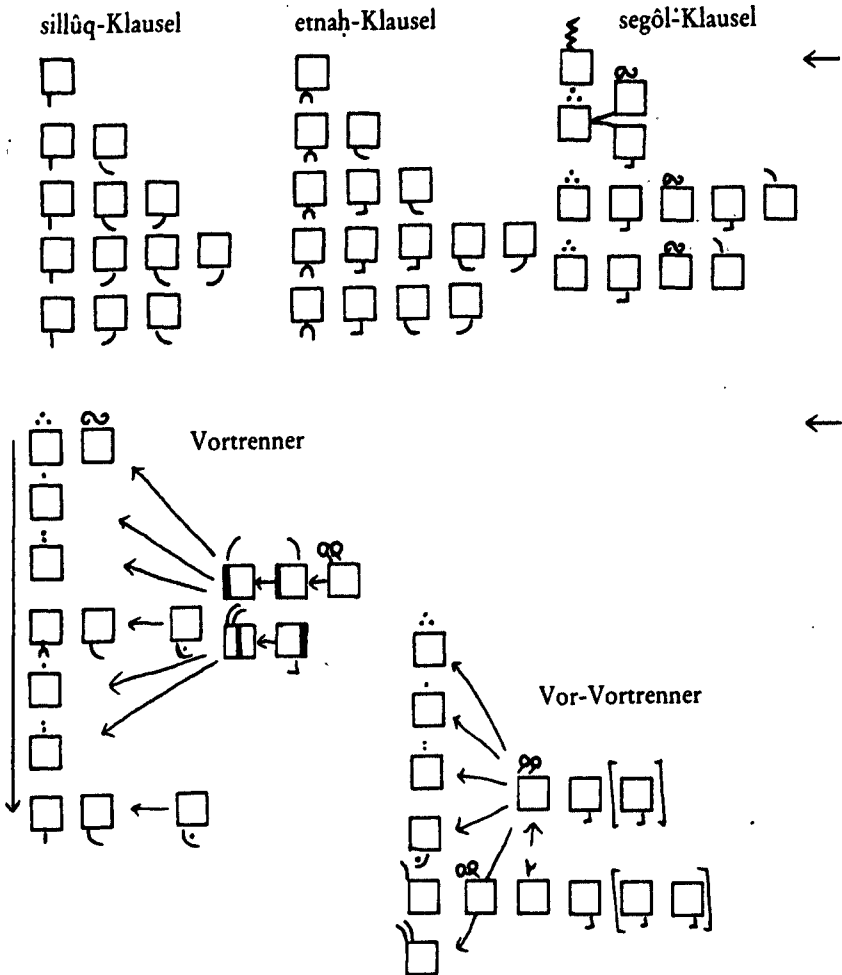


Abb. 3, sof pasuq (= silug), etnah, segol und Vortrenner

Fassen wir zusammen: Das massoretische Akzentsystem schreibt weder Tonhöhen, Intervalle oder Melodien vor, sondern einzig und allein die Abfolge von Interpunktionsmelismen. Welches Motiv in einzelnen gewählt wird, bleibt der mündlichen Überlieferung überlassen. Es gilt nur die Regel, daß die Zuordnung von Melisma und Funktion konstant bleibt. Hat sich eine Gemeinde für ein Finalismelisma entschieden, muß dieses Melisma konsequent und mit äußerster Akribie immer dann erklingen, wenn im Text *sof pasuq* notiert wird. Dasselbe gilt für alle anderen Akzente. Hier ist kein Platz für Improvisation oder Variation. Der liturgische Sprechgesang ist bis in jede Einzelheit fixiert

und wird auch von Generation zu Generation möglichst identisch Überliefert. Trotzdem, und das liegt in der Natur jeglicher mündlichen Überlieferung, kommt es zu Variantenbildungen, die in der 1000-jährigen Diasporageschichte der Juden vielfältige Akkulturationsphänomene ergeben haben. So ist der Gesang der aschkenasischen Juden dem westlichen Dur-Moll-Tonsystem angepaßt und es finden sogar Dreiklänge ihre Verwendung. Es ist klar, daß wir dieses melodische Vokabular nicht auf biblische Zeiten zurückprojizieren können. Was aber bleibt, ist die Technik des liturgischen Sprechgesangs, und die ist im Prinzip seit dem 5. Jh. n. Chr. in den meisten jüdischen Diasporagemeinden gleich geblieben. Letztendlich geht sie aber auf die Institution der öffentlichen Schriftlesung also der Zeit Ezras (5. Jh. v. Chr.) zurück. Kurt Sachs hat diese Musik treffend als *logogen* charakterisiert (Sachs 1943:41 vgl. dazu auch Flender 1993).

Nachdem wir nun einen kleinen Einblick in den Charakter der liturgischen Gesänge der Synagoge sowie des massoretischen Akzentsystems gewonnen haben, stellt sich als nächster Entwicklungsschritt die Frage, wie sich der kulturelle Transfer von der Synagoge zur Kirche vollzogen haben mag. Auch diese Frage ist von äußerster Komplexität, da es ja schon zur Zeit Jesu neben den palästinensischen Synagogen, eine Vielzahl von alteingesessenen Diasporagemeinden namentlich in Babylon, Griechenland und Rom gegeben hat. Tatsache ist jedoch, daß sich die missionarischen Aktivitäten der Christen zunächst auf die jüdischen Diasporagemeinden konzentrierten und die Synagoge als Forum der neuen Glaubenslehre nutzten. Eric Werner hat in einer umfangreichen liturgiegeschichtlichen Studie *The Sacred Bridge* gezeigt, daß die vielen neuen Kirchen, d.h. die syrische, koptische, äthiopische, griechische oder römische, sich allesamt liturgisch und musikalisch an der Synagoge orientierten (Werner 1959).

Dabei ist von besonderer Wichtigkeit, daß alle Kirchen ohne Ausnahme das Musikkonzept der Synagoge übernahmen. In der Kirche wurde die Vokalmusik gefördert und die Instrumentalmusik verboten. Dieses Verbot wurde von den Rabbinern mit der Trauer über die Zerstörung des 2. Jerusalemer Tempels begründet, gemäß dem Amos-Wort, das schon für das 1. Babylonische Exil gegolten hatte: "*al tismaḥ yisrael*" (Freue Dich nicht Israel). Außerdem war das Instrumentalspiel am Sabbat in der Synagoge sowieso verboten gewesen, denn das Stimmen der Instrumente wurde als Arbeit angesehen, die am Sabbat untersagt war. Ausnahmen galten nur für die levitische Tempelmusik in

Jerusalem (Adler/Flender 1994: 447ff).

Stellt sich nun die Frage, mit welcher Begründung die Kirchenväter das Instrumentalspiel verboten haben, denn für die Christen galt das Arbeitsverbot am Sabbat nicht, und die Zerstörung des Tempels war von Jesus selber prophezeit worden. Clemens von Alexandrien schreibt in seiner Mahnrede an die Griechen: "...von Sion wird ausgehen das Gesetz und das Wort des Herrn von Jerusalem, der himmlische Logos, der echte Kämpfer, der auf dem Theater der ganzen Welt die Krone empfängt. Ja, dieser mein Eunomos (Christus) singt nicht die Weise des Terpander, nicht die des Kapiton, auch nicht die phrygische oder lydische oder dorische, sondern der neuen Harmonie ewige Melodie, welche Gottes Namen trägt, das neue Lied, das levitische..." Der Tenor dieses Textes ist klar: die Kirche führte einen umfassenden Kulturkampf gegen die griechische Kunst- und Theatermusik und es gelang ihr auch, mit der Zeit, diese völlig auszumerzen. Deshalb wurde Instrumentalmusik verboten. Diese galt als zu sinnlich, aufreizend und dramatisch, eben dionysisch. Die Kirche vertrat aber den Standpunkt der Synagoge: Nur logogene Musik durfte im Gottesdienst erklingen. Betrachten wir nun ein Beispiel griechischer Kirchenmusik und zwar die feierliche Lesung des Evangeliums. Ich habe diese Aufnahme 1982 auf dem Berg Athos gemacht (s. Notenbeispiel Nr. 2).

Quellenverzeichnis zu den Transkriptionen von Math. 18

Zeichen	Datum der Aufnahme	Aufgenommen von	Informant	Ort
A ^m	13.10.82	R. Flender	Gabriël (Mönch)	Karyes (Athos)
B ^m	8.10.82	R. Flender	Theophilos (Priester)	Agia Sophia (Saloniki)
C ^m	9.10.82	R. Flender	Anastasios (Priester)	Agios Mênas (Saloniki)
D ^m	10.10.82	R. Flender	Ioannês (Diakon)	Agios Dêêtrios (Saloniki)
E ^m	10.10.82	R. Flender	Aristotelês (Psaltês)	Dodeka Apostoloi (Saloniki)
F ^m	14.10.82	R. Flender	Arsenios (Priester)	Athônios Scholê (Athos)
G ^m	1.83	R. Flender	Paskopulos (Priester)	Konstantinopel
H ^m	3.82	R. Flender	Timêtheos (Diakon)	Chania (Kreta)
I ^m	3.82	R. Flender	Antonios (Mönch)	Monê Gônias (Kreta)
K ^m	15.10.82	R. Flender	Kyprianos (Mönch)	Mikra Agia Anna (Athos)
L ^m	17.10.82	R. Flender	Athanasios (Mönch)	Simônos Petra (Athos)

Notenbeispiel Nr. 2, feierliche Lesung des Evangeliums, Math. 18, 10.

ΤΗ ΔΕΥΤΕΡΑ ΤΗΣ Α' ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ, ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ Ἐκ τοῦ κατὰ Ματθαίον. ιν' 10-2

A ^① ^② ^③
 Ἔλεν ὁ Κύριος' + Ὁράτε μὴ καταφρο- νήσητε ἑνὸς τῶν μικρῶν τούτων +
 K
 L
 B
 C
 D ³
 E
 F ³
 G
 H ³
 J

Der logogene Charakter dieses Gesanges ist offensichtlich. Wie bei der Thoraesung handelt es sich hier um Interpunktionsmelismen, die den Text strukturieren. Musikalisch wie liturgiegeschichtlich folgt die Kirche genau den Strukturen, die die Synagoge vorgegeben hatte: An die Stelle der Thoraesung tritt die Evangelienlesung. So wie die Thora, wird das Neue Testament in einen Jahreszyklus von 54 Perikopen eingeteilt. Redaktionsgeschichtliche Forschung haben sogar ergeben, daß die 4 Evangelien im 3. Jh. n. Ch. speziell für diese liturgischen Zwecke überarbeitet wurden. So wie die Synagoge, hat auch die Kirche ein Akzentuationssystem geschaffen, das den öffentlichen Vortrag regelt. Wir nennen es ekphonetisches Notationssystem. Die syrische, armenische und koptische Kirchen haben ihrerseits eigenständige ekphonetische Lesezeichen entwickelt. Konzentrieren wir uns auf den Vergleich der byzantinischen, ekphonetischen Neumen mit den massoretischen Akzenten. Wenn wir den Zeichenvorrat dieser beiden Systeme miteinander vergleichen, so ergeben sich auch hier erstaunliche Parallelen (vgl. Flender: 1988: I16ff).

Für die deutsche Musikwissenschaft schien es Anfang unseres Jahrhunderts eine erwiesene Tatsache zu sein, daß die massoretischen Akzente den ekphonetischen Neumen entlehnt worden seien. F. Praetorius widmet diesem Thema zwei Abhandlungen: *Über die Herkunft der Hebräischen Akzente* (1901) und *Die Übernahme der Früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden* (1902). Praetorius kommt zu dem Schluß: "Sicher nicht aus Liebe zur Kirche, wohl aber unter der tausendjährigen Gewöhnung an griechische Überlegenheit, übernahmen die Juden (gleich anderen griechischen Schreibgebräuchen) die Interpunktion und Neumation der griechischen Evangeliare" (Praetorius 1901: 41). Diese antisemitische Polemik entbehrt in der Tat jeglicher wissenschaftlicher Grundlage. Aber auch die These, daß nämlich das ekphonetische Notationssystem von dem massoretischen Akzentsystem abzuleiten sei, läßt sich nach meinen Untersuchungen nicht halten. Man muß viel mehr davon ausgehen, daß zwar wahrscheinlich ein Transfer von Graphemen stattgefunden hat, daß aber beide Systeme sich ansonsten völlig unabhängig von einander entwickelt haben.

Bei einer funktionalen Analyse zeigte sich bald, daß das griechische System keinerlei finale Gesetzmäßigkeiten kennt. Zwar endet jede melodische Phrase mit einem Schlußmelisma, der *teleia*. Dann hören die Gemeinsamkeiten aber auch schon auf. Es gibt keine festgeschrie-

benen Akzentsequenzen mit einer inhärenten Hierarchie von Kadenz, Vorkadenz, Vor-Vorkadenz, sondern die griechischen Neumen, die übrigens immer paarweise mit roter Tinte in den Text eingetragen werden, können in beliebiger Reihenfolge aneinandergereiht werden. Demgegenüber sehen wir bei den Griechen die Tendenz, Melodiekurven durch die Neumenpaare anzugeben und gleichzeitig Satztypen grammatikalisch zu differenzieren bishin zum Entwurf einer rhetorischen Dramaturgie des Textes. Dies trifft insbesondere für die Darstellung von Dialogen zu. So wird die Hypokrisis meist dann notiert, wenn eine rhetorische Frage im Text auftaucht. Die *oxeia kai teleia* steht für einleitende Indikativsätze wie z.B. die häufig benutzte Einleitungsformel: *επε ο κυριος*.

Wahrscheinlich wurde hier die altgriechische Technik der Prosodie mit Elementen der hebräischen Psalmodie kombiniert. Insbesondere scheint die Doppeltenörigkeit, die in der Hebräischen Psalmodie ausgeprägt praktiziert wird, für die Kantillation der griechischen Evangelien übernommen worden zu sein.

Die griechischen Notenschreiber griffen auf drei prosodische Zeichen zurück, wie Floros gezeigt hat: *oxeia, bareia und apostrophos*, und kombinierten sie mit einigen Akzenten massoretischer Herkunft wie *segol* = *kentemata*, *'oleh we-yored* = *apeso-exo* oder *illuy* = *kremaste*.

Die griechischen Neumenschreiber fanden einen Text vor, der schon durch Satzzeichen (dem griechischen Ober- und Unterpunkt sowie dem Semikolon) strukturiert war und mußten diese Texte nun dem liturgischen Vortrag anpassen. Dabei hatten sie also viel mehr Spielraum für Neuerungen, als die tiberianischen Massoreten, deren Aufgabe hauptsächlich darin bestand, eine über eintausend Jahre alte mündliche Überlieferung zu fixieren. Die doppeltenörige und somit dichotome Struktur der griechischen Evangelienlesung bot die ideale Grundlage, um den Melodieverlauf morphologisch zu indizieren. Darauf aufbauend werden zwei Melodiemodelle voneinander unterschieden, nämlich einerseits die konkave Melodiephrase, die meist durch das Apostrophos-Paar indiziert wird und andererseits die konvexe Melodiephrase, die meist durch das Oxeia-Paar angezeigt wird.

Anstelle einer syntaktisch-analytisch-funktionalen Notenschrift wie sie von den Massoreten entwickelt worden war, zeigt sich hier die Tendenz, eine grammatikalisch-analytisch-deskriptive Notenschrift zu entwickeln. Die weiteren Schritte der Entwicklung des abendländischen Notensystems sind in den letzten Jahrzehnten recht genau erforscht

worden. Dies ist zum einen neuer Forschungsmethoden zu verdanken wie die komparative Methodik, die Constantin Floros in seiner *Universalen Neumenkunde* angewendet hat. Dank dieser bahnbrechenden Methode gelang es Floros, auch die adiastematischen Neumenschriften in *campo aperto* zu entziffern. Floros konnte auch den Transfer der byzantinischen Neumen nach Rom nachweisen. Damit wird erstmals die ganze Entwicklung der abendländischen Notenschrift deutlich (s. Abb. 4).

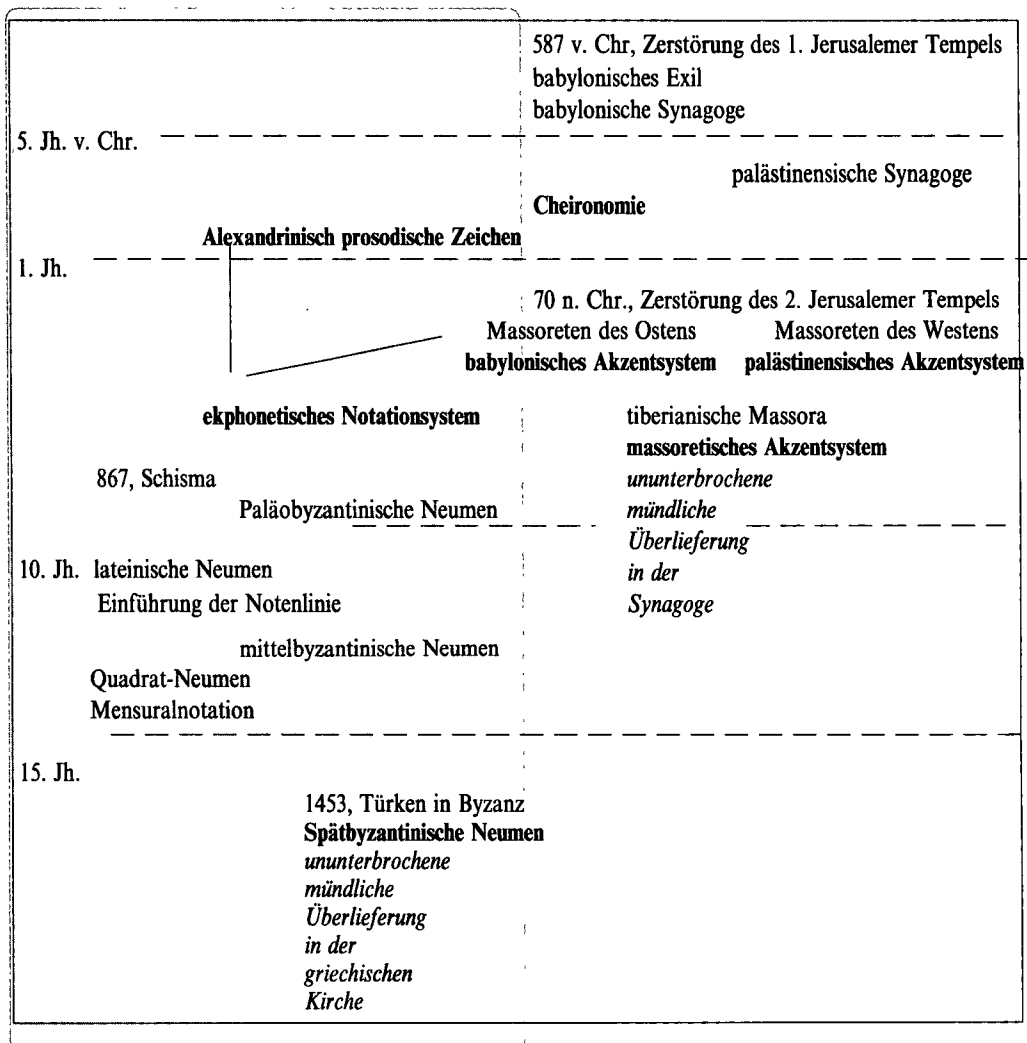


Abb. 4, die Entwicklung des abendländischen Notationssystems

Zusammenfassend kann man sagen, daß die abendländische Notation ihren Ursprung der Institution des liturgischen Sprechgesangs insbesondere der *lectio solemnis* zu verdanken hat. Die Notierung einer spezifisch logogenen Musik legte die Grundlagen, die die abendländische Notation bis heute beibehalten hat. Dazu gehören:

1. Die abendländische Notenschrift bildet einen eigenen Schrifttext aus grafischen Symbolen, der sich komplementär zur alphabetisch notierten Phonemkette entwickelt hat.

2. Die abendländische Notenschrift ist final konzipiert und bildet syntaktisch ein Pendant zur Sprache.

Während jedoch in der jüdischen Musik die Interpunktionsmelismatik streng funktional im Dienst der Textarchitektur steht, wächst in der Musik der Kirche das Interpunktionsmelisma zu einem eigenständigen Kommunikationssystem heran. Ich erwähnte schon, daß die funktionale Bindung des Interpunktionsmelismas in der griechischen Kirche gelockert war. Die weitere Entwicklung zeigt aber ein immer stärker werdendes Autonomiestreben der Interpunktionsmelismen hin zu selbständigen Melodien. Dieses Autonomiestreben manifestiert sich zunächst innerhalb des liturgischen Kontextes kirchlicher Gesänge und führt zu einem neuen Musikbegriff.

Weder im Griechischen, noch im Hebräischen gibt es einen Begriff für Musik wie ihn das Abendland definiert. Das griechische *μουσική* bezeichnet wie Georgiades gezeigt hat, die Einheit von Poesie und Gesang (Georgiades 1974). Das Hebräische kennt die Begriffe *šir* und *qeriah*, Singen und Lesen. Dabei wird der Sprechgesang als *qeriah* bezeichnet. Er wird also überhaupt nicht als Musik angesehen.

Durch die Notierung der kirchlichen Gesänge mithilfe der Neumenschriften wurde aber die Grundlage für eine Musikkultur geschaffen, in der einerseits eine enge Beziehung zwischen musikalischen und syntaktischen Parametern existiert, andererseits aber ein Freiraum für eine eigenständige Musiksprache gegeben war. So konnte aus dem funktionellen Interpunktionsmelisma eine eigene ästhetisch neue Musiksprache geformt werden, die eine spezifisch geistig-seelische Schicht im Menschen anspricht. Schon im gregorianischen Choral, insbesondere in den hochmelismatischen Alleluia-Gesängen wird das Erleben musikalischer Sinnzusammenhänge so dominierend, daß es die liturgische Funktion sprengt. War die Musik eigentlich dazu gedacht als *accentus* (Kantillation) dem Wort und der Andacht zu dienen, so emanzipiert sie sich punktuell zum *concentus*, zu einer Musiksprache. Dieser neue

bewußtseinsmäßige Schritt ist Yon Augustin in seinen Konfessionen genau beschrieben worden:

“Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre ... Und doch muß ich, wenn es mir zustößt, daß ich durch den Gesang mehr bewegt werde, als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen.”

Spätestens mit der Einführung der Polyphonie ist die Abspaltung der musikalischen Parameter der Sprache als autonome Musiksprache vollzogen. Während im Sprechgesang die Melodik vollkommen vom Text abhängig ist, und dies auch noch für weite Teile des gregorianischen Gesangs gilt, führt sie in der Polyphonie ihr Eigenleben. Trotzdem darf hier nicht vergessen werden, daß die Kompositionstechnik und Kontrapunktlehren logogenen Gesetzmäßigkeiten verpflichtet bleiben. Denn dadurch, daß sich die abendländische Musiksprache aus dem vorbegrifflichen Laut-Gestus der Sprache, dem Tonfall entwickelt hatte, bleibt sie auch in der Folgezeit untrennbar mit einer geistigen Schicht des menschlichen Bewußtseins verbunden, die eine Meta-Kommunikation ermöglicht, ohne Worte oder Begriffe zu verwenden. Phänomenologisch gesehen ist für die folgende Entwicklung die Tatsache von großer Wichtigkeit, daß sich im Abendland die Kunstmusik nicht aus der Instrumentalmusik herausgebildet hat wie in Indien, Persien oder Arabien, noch aus der Tanzmusik wie in Afrika, sondern aus der logogenen Vokalmusik.

Die Entwicklung von logogener Vokalmusik zur autonomen Musiksprache ist von vielen weiteren Faktoren abhängig wie die Weiterentwicklung einer Musiktheorie und ihre praktische Anwendung (*Musica enchiriadis*), die Integration rhythmischer Parameter, die die Emanzipation der Notenschrift von einer “Nach”-Schrift in eine “Vor”-Schrift erst ermöglichte, und damit die Möglichkeit musikalischer Komposition als vorherkonzipiertes Gedankengebäude schuf, die Emanzipation des klingenden Kunstwerks als autonome, ästhetische Disziplin bishin zur Integration und Emanzipation der Instrumentalmusik. Der logogene Charakter abendländischer Musikgeschichte bleibt aber als oberstes Regulativ erhalten. Er ist quasi in der Notenschrift eingeschlossen: Auch nachdem die Ligaturen aufgelöst worden sind, und der einzelne Ton als isoliertes Klangereignis auf einer Linie markiert wird, bleibt der Notenschlüssel der Garant für die Erkennung der Halbtonschritte im

Hexachord und damit Schlüssel zur Identifizierung der Schlußklauseln. Die Strebewirkung der kleinen Sekunden ist nämlich die Grundlage für die finale Anlage des Kadenzsystems, das sich nun in die Kontrapunktlehre fortentwickelt. Die Psalmtöne sowie die mittelalterlichen Klauseln sind der Garant für den syntaktischen Charakter der Kontrapunktlehre wie Christoph Hohfeld in seinen Forschungen zum Palästrinastil gezeigt hat (Hohfeld/Bahr 1994). Aus den Klauseln entwickeln sich dann die harmonischen Kadenzen, die strukturell den Gesetzmäßigkeiten der massoretischen Akzente entsprechen. Denn das europäische Form- und Zeitkonzept ist nicht zyklisch, sondern final angelegt. Die abendländische Musik hat dieses Konzept zu einem eigenständigen Kommunikationssystem entwickelt, das aus der Interpunktionsmelismatik des biblischen Sprechgesang herausgewachsen ist und seither immer mehr nach Autonomie strebt.

Die Stationen dieses Autonomiestrebens sind der rote Faden der abendländischen Musikgeschichte. Dazu gehört neben der Entwicklung der Polyphonie, die Integration der rhythmischen Parameter in die Notenschrift. Auch hier galt es, sich gegen die Tendenzen, zyklisch ostinater Rhythmik abzugrenzen. Die Fixierung rhythmischer Parameter dient im Abendland lediglich der präzisen Zuordnung der Konsonanz/Dissonanz-verhältnisse. Die Renaissance entdeckt die Möglichkeiten der Musik, die inneren seelischen Gefühlszustände darzustellen. Die griechische Ethoslehre wird wiederbelebt, das altgriechische Drama wiederentdeckt. Aber auch die Emanzipation der weltlichen Kunstmusik bleibt dem Wort verpflichtet. Monteverdi beschreibt in seiner *seconda pratica* die Musik als Dienerin des Wortes. Wagner führt in dem Entwurf eines Gesamtkunstwerks Musik und Dichtung zu einer Synthese auf der Basis dramatischer Handlung. Die abendländische Musikgeschichte wurde bis ins 19. Jh. von der Hochachtung des Wortes getragen. Es galt die Prämisse der christlichen Weltanschauung: "Im Anfang war das Wort".

Erst mit Stravinskis *Sacre du printemps* sowie Ravels *Bolero* wird dieser Rahmen endgültig gesprengt. Die Entwicklung der Musik im 20. Jh. hat gezeigt, daß das Konzept einer im Ethischen verankerten logogenen Musiksprache in eine Krise geraten ist. Arnold Schönberg, hat versucht, diese Krise zu meistern, indem er Sprachgestus, Sprechgesang, sowie der Tonfallmelodie in einem freien atonalen Kontext wieder Raum geben und somit das Komponieren aus der sinnlich, genußbetonten Erlebnisschicht romantischer Musik herausziehen und

wieder im Denken verankern wollte. Trotzdem, die Zeichen der Zeit weisen in eine andere Richtung: Die zyklische Zeitauffassung wie sie in Ravels *Bolero* zum Ausdruck kommt, hat sich in der Minimalmusik der 70er Jahre zu einer eigenen Ausdrucksform weiterentwickelt, und auch das Tabu körperbetonter rhythmischer Musik, die ihren Ausdruck aus dem spannungsgeladenen Energiefeld von Beat und Off-Beat bezieht, ist spätestens seit dem Siegeszug der afroamerikanischen Populärmusik in den modernen Medien wie Tonträger, Radio, Film und Fernsehen, gebrochen (vgl. Flender/Rauhe 1989). Die Exklusivität der europäischen Musikgeschichte ist spätestens 1945 beendet. Bleibt die Frage, ob das Konzept einer logogenen Musiksprache in Zukunft einen Platz in der sich konstituierenden Weltmusikgeschichte erobern kann.

LITERATUR

Adler, I., R. Flender

1994 Musik und Religion. *Theologische Realenzyklopädie* Bd. XXIII: 447–452. Berlin.

Augustinus

1914 *Confessionum libri XIII*. Kempten.

Avenary, H.

1978 *The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant between 1500 and 1900: Documentation and Analysis*. Tel Aviv.

Clemens von Alexandrien

1875 *Mahnrede an die Griechen*. Kempten.

Flender, R.

1986 Neue Aspekte zum strukturellen Zusammenhang zwischen *Ta'ame emet* und hebräisch-orientalischer Psalmodie. *Yuval* 5: 318–355.

1988 *Der Biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung; in Synagoge und griechischer Kirche (Quellenkataloge zur Musikgeschichte Bd. 20)*. Wilhelmshaven.

1992 *Hebrew Psalmody: A Structural Investigation*. Jerusalem. (Yuval Monograph Series 9)

1993 Vom dreifachen Ursprung der Musik. Einige Gedanken zur musikalischen Anthropologie. In: *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, hg. P. Bubmann, 9–20. Gütersloh.

Flender, R., H. Rauhe

1989 *Popmusik: Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt.

Floros, C.

1970 *Universale Neumenkunde*, 3 Bde. Kassel.

Georgiades, Th.

1974 *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin.

Gerson-Kiwi, E.

1961 Halleluia and Jubilus in Hebrew oriental chant. *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, 43–49, Leipzig.

1967 Justus ut Palma: Stufen hebräischer Psalmodie in mündlicher Überlieferung. *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Hg. M. Ruhnke, 64–73. Kassel.

Herzog, A., and A. Hajdu

1968 À la recherche du *tonus peregrinus* dans la tradition musicale juive. *Yuval* 1: 194–203.

Hohlfeld, Ch., and R. Bahr

1994 *Schule des musikalischen Denkens. Der cantus-firmus Satz bei Palestrina*. Wilhelmshaven.

Idelsohn, A.Z.

1914 *Gesänge der jemenitischen Juden, Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (HOM, vol. 1). Leipzig.

Lachmann, R.

1978 *Die Gesänge der Juden auf der Insel Djerba*. Hg. E. Gerson-Kiwi. Jerusalem. (Yuval Monograph Series 7)

Praetorius, Fr.

1902 *Über die Herkunft der hebräischen Akzente*. Berlin.

1901 *Die Übernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden*. Berlin.

Sachs, C.

1943 *The Rise of Music in the Ancient World — East and West*. New York.

Schneider, A.

1984 *Analogie und Rekonstruktion. Studien zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik*. Bonn.

Werner, E.

1959 *The Sacred Bridge: Liturgical Parallels in Synagogue and Early Church*. New York.

1962 *Der vorchristliche und der frühchristliche Psalm*. MGG X: 1668–1676.

Wohlenberg, D.

1967 *Kultmusik in Altisrael. Eine forschungsgeschichtliche Untersuchung*. Dissertation. Hamburg.

Yuval

STUDIES OF THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

Volume VII

STUDIES IN HONOUR OF ISRAEL ADLER

Edited by

ELIYAHU SCHLEIFER and EDWIN SEROUSSI

Jerusalem 2002

The Hebrew University Magnes Press, Jerusalem