

Text und Musik der Synagoge

Martha Stellmacher

In diesem Buch sind Handschriften abgebildet, die einmal Teil einer kulturellen oder rituellen Praxis waren. Darin sind vorwiegend Texte und Schrift zu sehen, in teilweise ornamentaler und bildlicher Ausgestaltung und Verzierung. Verborgen bleibt uns jedoch die Dimension des Klangs, auch wenn viele dieser Handschriften wesentlich mit Musik verbunden waren. Der Tana"kh, die Hebräische Bibel, wird gesänglich vorgetragen, in sogenannter Kantillation (von lat. *cantillare* für „leise singen“).¹ Diese Praxis ist vermutlich sehr alt, auch wenn die diesbezüglichen schriftlichen Zeichen für die liturgische Rezitation (*te'amim*) erst zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert entwickelt wurden.

Während in Alt-Israel verschiedene Musikinstrumente im Tempelkult eine wichtige Rolle spielten, wurden solche seit der Zerstörung des Tempels in Jerusalem im Jahre 70 n. u. Z. in der Synagoge nicht mehr verwendet. Eine Ausnahme ist das Widderhorn *shofar*, das zu Rosch Haschanah (jüdisches Neujahrsfest) und Jom Kippur (Versöhnungstag) geblasen wird. Die im Tempel üblichen Opferrituale wurden durch das tägliche Beten ersetzt, das klanglich auf die menschliche Stimme beschränkt blieb. Neben Gebeten und Psalmen hat auch Dichtung Eingang in die Liturgie gefunden. Die Texte werden von Vorbetern (*chazzanim*) oder Kantoren und den anwesenden Betenden, individuell im jeweils eigenen Tempo oder gemeinsam, gesprochen oder gesungen. Indem die vorgestellten Handschriften nur noch Objekte in einer Sammlung und nicht mehr Teil einer kulturellen Praxis sind, ist dieser praktische und klangliche Teil kaum sichtbar und erfahrbare.

Der Gesang der Synagoge war traditionell und ist zum großen Teil auch heute noch in erster Linie eine mündliche Praxis. Aufgeschrieben in Notenschrift wird sie vermehrt erst seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts – zumindest sind nur wenige ältere Notationen bekannt.² Daher wissen wir wenig darüber, wie jüdische Gebete vor 1800 geklungen haben mögen. Abgesehen von einigen Niederschriften durch christliche Humanisten, die sich meist für die Kantillation der hebräischen Bibel interessierten,³ stammen frühe handschriftliche Notationen oft von Vorbetern, die eigene Melodien oder auch überlieferte Weisen notierten. Dazu gehört eine umfangreiche Handschrift des Berliner jüdischen Kantors Ahron Beer (1739–1821) von 1791 mit einer Vielzahl von Melodien aus der Liturgie, jedoch ohne Text unter den Noten. Vermutlich weil die Texte der Gebete bekannt waren, erachtete es Beer nicht für nötig, mehr als die Überschriften des Gesangs aufzuschreiben. Damit ist heute die genaue Textverteilung unserer Interpretation überlassen. Mit dem Aufkommen von mehrstimmigem Chorgesang in vielen europäischen Synagogen im Laufe des 19. Jahrhunderts im Rahmen einer Reformbewegung, die schließlich zur Trennung von orthodoxer und liberaler Ausrichtung führte, war man hingegen auf die Verwendung von präzisen schriftlichen Noten angewiesen. Da die neu entstandenen Chöre Bedarf an geeignetem Repertoire hatten, stammen aus dieser Zeit viele mehrstimmige liturgische Kompositionen im Stile europäischer Kunstmusik, teilweise mit instrumentaler Begleitung, die nach traditionellem Verständnis von jüdischem Gebet an Schabbat und Feiertagen undenkbar war (siehe das Beispiel „Todah W'simrah“).

Obgleich die Staatsbibliothek zu Berlin über einen umfangreichen Bestand an jüdischen liturgischen Texten und Gebetbüchern verfügt, sind hier keine Handschriften vorhanden, die jüdische liturgische Musik in Notenschrift enthalten. Hingegen gab es Anfang des 20. Jahrhunderts in Berlin durchaus eine bedeutende Sammlung jüdischer Notenhandschriften, die der Kantor und Chorleiter Arno Nadel (1878–1943) zusammengetragen hatte. Seine Kollektion, die er vor seiner Deportation nach Auschwitz im Jahre 1943 an Käthe Kollwitz übergeben hatte, wurde jedoch im Krieg zerstört. Eine andere wichtige und umfangreiche Sammlung von Handschriften europäischer jüdischer liturgischer Musik geht auf den Königsberger Hauptkantor Eduard Birnbaum (1855–1920) zurück und befindet sich heute im Hebrew Union College in Cincinnati.

TODAH W'SIMRAH. VIERSTIMMIGE CHÖRE UND SOLI FÜR DEN
ISRAELITISCHEN GOTTESDIENST MIT UND OHNE BEGLEITUNG DER ORGEL⁴

Neben einigen weltlichen, teils patriotischen Gesängen Lewandowskis finden sich in der Musikabteilung die Noten von etwa 20 geistlichen Kompositionen in unterschiedlichen Arrangements. Dazu gehören seine umfangreichen Kompendien *Kol rinnah u'tfillah* (Stimme des Gesangs und Gebets) und *Todah W'simrah* (Dank und Gesang), die im 19. Jahrhun-

Das einfach gehaltene Orgelvorspiel und die Begleitung zeigen, dass die Orgel nicht dominant in den Vordergrund trat, sondern vielmehr als Unterstützung der Chorstimmen und des Gemeindegesangs verstanden wurde. Der Chorsatz ist sanglich und sowohl rhythmisch als auch melodisch für Chöre unterschiedlichen Niveaus umsetzbar, jedoch gleichzeitig wirkungsvoll in der Harmonie. In Berlin war der Chor unter Lewandowskis Leitung stets ein Knaben- und Männerchor. Damenchöre kamen in der Neuen Synagoge erst später zum Einsatz. Der Gesang von Frauen im jüdischen Gottesdienst war und ist generell nicht überall akzeptiert.

[illegible]

SCHIR LISCH'LAUMAU. CHASONUS (VOR ALLEM NACH DEN TRADITIONELLEN WEISEN) FÜR DAS GANZE LITURGISCHE JAHR⁵

Um die Pflege des synagogalen Gesangs, aber auch dessen Erforschung, machte sich der Berliner Chazzan Aron Friedmann (1855–1936) verdient. Geboren im Russischen Reich, kam er für seine Musikausbildung nach Berlin, wo er unter anderem bei Louis Lewandowski lernte und mit ihm an den Berliner Gemeindesynagogen wirkte. Er wurde 1907 zum Königlichen Musikdirektor ernannt. Friedmann veröffentlichte 1908 eine wissenschaftliche Abhandlung über aschkenasische liturgische Musik mit dem Titel *Der synagogale Gesang*, trug aber auch zur Geschichtsschreibung jüdischer Kantoren bei. Mit seiner Publikation *Lebensbilder berühmter Kantoren* schuf er das erste biografische Werk seiner Berufsgruppe. Sein musikalisches Hauptwerk ist das 1901 erschienene, über 300 Seiten starke Kompendium kantoraler Gesänge *Schir lisch'laumau* (Lied Salomos)^{Abb. 2}.

In seinem Vorwort nennt er als Beweggründe für die Veröffentlichung, dass es ihm vor allem darum gegangen sei, traditionelle Weisen festzuhalten, die bisher nicht notiert worden seien. Außerdem gebe es einen Bedarf an einer vollständigen Sammlung der Gesänge für den Kantor für sämtliche liturgische Anlässe durch das Jahr. Dies ist insofern bedeutsam, als ein und derselbe Text je nach Jahres- oder Tageszeit auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Melodien gesungen werden kann. Hinzu kommen besondere Gesänge für bestimmte Feiertage und Anlässe. Ein wichtiger Aspekt war für Friedmann außerdem, dass sein Werk auch als Lehrbuch für angehende Kantoren nutzbar sein sollte. Der Notenband ist charakteristisch für mehrere Aspekte der Jahrhundertwende: Einerseits zeugt er vom wachsenden Interesse am Fixieren überlieferter Melodien, andererseits von der Professionalisierung des Vorbeterberufs, der sich zunehmend auf eine formalisierte und theoretisch fundierte musikalische Ausbildung stützte.

Die Kunst des kantoralen Gesangs – der *chazzanut* – ist, den Gesang möglichst eindrucksvoll und ornamental auszuführen und unter Verwendung bestimmter Muster zu improvisieren. Dazu wollte Friedmann anregen und sah die traditionellen Gesänge, wie er in seinem Vorwort schreibt, insofern als variabel an. Als Hilfeleistung stellte er vielen Stücken den Tonvorrat der Weise in Noten voran. Denn die aschkenasischen Gesänge sind traditionell nicht in Dur und Moll gehalten, sondern weisen andere Modi auf, die *nussach* genannt werden. Zwei solcher Modi sind in Abbildung 3 zu sehen. Die traditionellen Bezeichnungen *ahawo rabbo* und *mogen owaus* beziehen sich dabei auf bestimmte Gesänge, die üblicherweise in diesen Weisen gehalten sind.

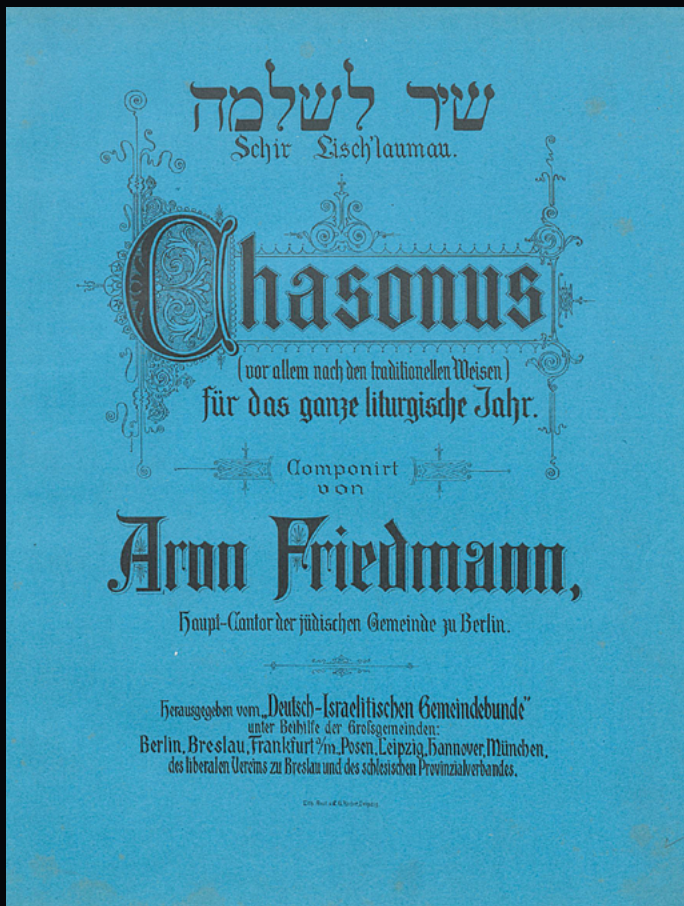
Der Gesang *ve-schomeru* ist Teil des Freitagabendgebets und ruft zum Einhalten des Schabbat als Ruhetag auf. Friedmann notierte zwei unterschiedliche Melodieversionen. Beide weisen viele Verzierungen und eine rhythmische Vielfalt auf, beispielsweise durch punktierte Noten und Triolen.

Eine andere musikalische Form zeigt das religiöse Gedicht *Eli zion* eines unbekannten Autors über die Zerstörung Jerusalems und des Tempels^{Abb. 4}. Es wird neben vielen anderen Klageliedern an *tischa be-av*, dem Fasten- und Trauertag zur Erinnerung an die Zerstörungen des Tempels, und den drei vorangehenden Wochen gesungen. Die Melodie ist klar metrisch strukturiert und kaum verziert. Sie hat Ähnlichkeiten mit mittelalterlichen Volksliedern, und ihr Ursprung wird im süddeutschen Raum vermutet.⁶

Wie in der oben besprochenen Lewandowski'schen Komposition ist der hebräische Text unter den Noten in lateinischer Umschrift wiedergegeben, sodass sowohl die Noten als auch die dazugehörigen Wörter übereinstimmend von links nach rechts gelesen werden können. Die Transliteration zeugt gleichzeitig auch von der im deutschen Raum üblichen Aussprache des Hebräischen. Denn auch wenn die hebräische Sprache zwar generell die liturgische

↓ Abb. 2 Das Titelblatt von
Schir li-Schlomoh

→ Abb. 3 Ve-schomeru-Gesang
für das Abendgebet am Schabbat
in Friedmanns Schir li-Schlomoh,
S. 115



→ Abb. 4 Beginn des Eli zion
in Friedmanns Schir li-Schlomoh,
S. 44

115

a tempo

nun w' - ra-chum ot - to u - sch' - maur ze - se - nu u - wau - e - nu i - cha -

rit. *ff* *Recit.*

jim u - l' - echo - laumne - at - to w' - ad au - lom. U - l' - raus o - le - nu suk -

kas schlau-mo-cho bo-ruch at-to a-dan-nej hap - pau - res suk-kas scho -

laum o - le - nu w' - al kol am-mau jis - ro - el w' - al j' - ru-scho - lo - jim.

Nº 141. ויש עשר

I. Andantino.

W' - scho - m' - ru w' - ne jis - ro - el es haschschab-bos la - a -

saus es haschschab-bos l' - dau-rau-som b' - ris au - lom be - ni u - wen b' -

a tempo

ne jis - ro - el au - hi l' - au-lom ki sche - sches jo - mim o - so a - dau - nej

es haschschonajim w' - es ho - o - rez u - wa-jaum haschsch - wi - i scho - was wajin - no - fash.

Skala der Mogen owans Weise (Tunart.)

II. Andantino.

W' - scho - m' - ru w' - ne jis - ro - el es haschschab - bos la - a - saus

es haschschab-bos l' - dau - rau - som b' - ris au - lom be -

ni u - wen b' - ne jis - ro - el aus hi l' -

au - lom ki sche - sches jo - mim o - so a - dau - nej es haschschonajim w' -

rit. ass. pp

es ho - o - rez u - wa-jaum haschsch - wi - i scho - was wa - ji - no - fash.

44

ris b' - za - rech a - scher mit - zar n' - zo - rech w' - os so - rim a - cho - ruch w' - at ho - jis b' -

au - ch - ro - jich, el ho - e - mi - rech a - do nik - res a - ri - el w' - ech o - war b' - no - rech a - ri tau -

ref a - do - ro - jich schu - wi l' - el bau - a - lech al ti - v' - ni lau do -

mi ad schaw k' - wau - dau w' - ad jiw' - ne g' - do - ro - jich naf - schi m' - aud nich - fo fir -

aus b' - sijw so - ho - rech scho - laum j' - hi loch w' - rauw scho - laum l' - aus - ro - jich

Nº 63. ויש עשר

Andantino. Alto Melodico.

E - li zi - jaun w' - o - re - ho k' - mau isch - scho b' - zi - re - ho w' - chiv' su -

lo cha - gu - ras sak al ba - al n' - u - re - ho. A - le ar - mon a - scher mit -

tasch b' - asch - mas zann a - do - re - ho w' - al bi - as m' - chor' fe

el b' - sauch mit - dasch ha - do - re - ho. A - le gu - les m' - schor' se el n' -

i - mo schir g' - mo - re - ho w' - al do - mon a - scher schup - pach k' - mau me -

me j' - au - re - ho. A - le heg - jaun m' - chau - le - ho a - scher do - mon b' - o -

re - ho w' - al wa - ad a - scher scho - mem u - wit - tul sen - bed - re - ho.

p

A - le tap - pe m' - lo - che - ho b' - ne do - wid g' - wi - re - ho w' - al jof' - jon a -

38. *etc.* *Finis* *Schluss*
 Lē. ēl ba.ruḥ mē. i. nōt jī. tē. nu. Ba.ruḥ at.ta kē. dō. naj jō. sēr ha. mē. ō. rōt.

39.
 Kī ēl pō. ēl jō. su. ōt a. ta u. ḥa. nu ba. ḥar ta mikkol 'am
 wē. la. sōn wē. ē. rēp. ta. nu mal. kē. nu lē. sim. ḥa hag. ga. dōl bē. a. ḥā. ḥa,
 lē. hō. dōt lah ul. ja. ḥe. dah, lē. jir. a ul. ah. ḥa et sim. ḥa,
 ba.ruḥ at.ta kē. dō. naj hab. bō. ḥēr bē. 'am. mo jis. ra. ēl bē. a. ḥā. ḥa.

40.
 Šē. mē jis. ra. ēl kē. dō. naj ē. lē. hē. nu kē. dō. naj o. ḥad.
 ba.ruḥ sēm kē. bōd mal. ḥu. tō lē. 'ō. lam wa. 'ed. wē. a. ḥa. bē. ta
 et kē. dō. naj ē. lē. hē. ḥa bē. ḥol le. ḥa bē. ḥa uḥ. ḥol naf. sē. ḥa uḥ. ḥol
 mē. ō. do. ḥa wē. ḥa. ju ha. dē. ḥa. rim ha. ē. le kē. ser a. nō. ḥi mē.
 ḡa. wē. ḥa haj. jōm 'al lē. ḥa. ḥe. ḥa. wē. sin. nan. tam lē. ḥa. ne. ḥa wē. dīb. ḥar. ta
 bam bē. sīp. tē. ḥa bē. ḥe. tē. ḥa uḥ. leh. tē. ḥa had. de. reḥ uḥ. soh. bē. ḥa
 uḥ. 'u. me. ḥa. uq. sar. tam lē. ōt 'al ja. do. ḥa wē. ḥa. ju lē. tō. ta. fōt
 bēn 'ō. ne. ḥa. uḥ. tē. ḥa. tam 'al mē. zu. sōt bē. tē. ḥa u. ḥis. a. ro. ḥa.

↑ Abb. 5 Notation des *Schma Jisra'el* in Idelsohns *Hebräisch-orientalem Melodienschatz*, Band V: *Gesänge der marokkanischen Juden*, S. 36

Sprache der jüdischen Gemeinden ist, wird sie regional teils erheblich unterschiedlich ausgesprochen. Es werden im Wesentlichen eine aschkenasische, sefardische und jemenitische Aussprache des Hebräischen unterschieden, jedoch gibt es auch viele Unterausprägungen. In diesem Beispiel beginnt der Gesang mit „Eli zijaun w'oreho“. In moderner israelischer Aussprache, die auf der sefardischen beruht, würde dies als „Eli zion ve-arecha“ wiedergegeben werden.

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ. ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT, ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN VON A. Z. IDELSOHN⁷

Eine Generation nach Aron Friedmann widmete sich Abraham Zvi Idelsohn (1882–1938) unermüdlich der Dokumentation jüdischer Musik. Nachdem er bei einem Chazzan gelernt und unter anderem in Königsberg und Berlin Musik studiert hatte, wirkte er zunächst in Regensburg und im südafrikanischen Johannesburg, ab 1906 in Jerusalem als Vorbeter. Seine Faszination galt den unterschiedlichen Traditionen jüdischer Musik, deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede er auf der Suche nach einem Ursprung jüdischer Musik untersuchte. Mit der damals recht neuen Aufnahmetechnik des Phonografen und in Notenschrift dokumentierte er in Jerusalem unter anderem jemenitische, persische, marokkanische und osteuropäische Gesänge. Er analysierte die Melodien und stellte umfangreiche Vergleiche der Melodien und zugrunde

liegenden Tonsysteme an. Seine Transkriptionen veröffentlichte er in dem Kompendium *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, dessen zehn Bände zwischen 1914 und 1932 erschienen. Mit seinen Forschungen, aber auch mit seinen Kompositionen trug Idelsohn zur Entwicklung einer modernen Musik des späteren Landes Israel bei. Bekannt ist wohl sein Lied *Hava nagila* (lasst uns glücklich sein), das er unter Verwendung einer traditionellen Melodie komponierte.

Bei seinen Forschungen zu marokkanischen Gesängen arbeitete Abraham Z. Idelsohn in Jerusalem mit Vorbetern zusammen, die aus Fez, Mogador und anderen Städten stammten. Aus diesem Kontext stammt die Notation einer marokkanischen Melodie des Gebets *Schma Jisra'el*^{Abb. 5}. Idelsohns Notation zeigt eine Rezitation dieses Gebets und der anschließenden Verse, die rhythmisch vom Text geleitet ist und keinem festen Metrum folgt. Auch die Melodie mit ihrem engen Tonumfang, die sich hauptsächlich um drei Töne bewegt und den Charakter eines Sprechgesangs hat, stellt den Text und seinen Inhalt in den Vordergrund. Wie in den anderen Notenbeispielen ist auch hier der hebräische Text in lateinischer Umschrift wiedergegeben, jedoch in der entsprechenden Ausspracheweise des marokkanischen Vorbeters. Idelsohn differenzierte hierbei präzise die Aussprache der einzelnen Vokale. Der zu diesem Gebet gehörige Text ist in seinem liturgischen Ablauf auch in einer Handschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin zu sehen, die zwar nicht in direktem Zusammenhang mit Idelsohns Notation steht, aber ebenfalls aus einem nordafrikanischen liturgischen Kontext stammt.^{Abb. 6+7}



↑ Abb. 6 Ausschnitt aus einer nord-afrikanischen Gebetbuch-Handschrift aus dem Jahr 5636 (1875), Gebet *Schma Jisra'el* gerahmt mit Ornamenten, Ms. or. 113419, fol. 13v | SBB-PK

→ Abb. 7 Ms. or. 113419, fol. 1r | SBB-PK

Die verzierte Handschrift wurde 1875, also einige Jahrzehnte vor Idelsohns Veröffentlichung, von Mosche Schimon Josef Baschi geschrieben. Die Textseiten sind mit einem grünen Rahmen und floralen farbigen Ornamenten in den vier Ecken verziert. Die Handschrift enthält die Ordnung der Nachmittags- und Abendgebete für Werktage, Gebete für den Schabbat und den Segen der Speisen. Das auf der abgebildeten Seite in größeren Lettern geschriebene *Schma Jisra'el* ist eines der wichtigsten jüdischen Gebete und Teil des täglichen Abend- und Morgengebets. Der zentrale Satz „Höre, Israel! Der HERR, unser Gott, der HERR ist einzig“ gilt als Ausdruck des monotheistischen Verständnisses der Einheit Gottes und wird von Toraabschnitten und Lobsprüchen umrahmt.

SCHLUSSBEMERKUNG

Obgleich die drei betrachteten Beispiele für gedruckte Notationen liturgischer Musik die Vielfalt der klingenden Liturgie nicht annähernd abbilden können, vermitteln sie doch einen Einblick in einige ihrer Ausprägungen. Lewandowskis Stück ist eine Neukomposition im klassisch-romantischen Stil seiner Zeit, die das Ideal eines ästhetisch anspruchsvollen Gebets im modernen Gewand verfolgt. Hingegen stammen die von Friedmann und Idelsohn notierten Gesänge und Rezitationen aus mündlicher Überlieferung und spiegeln eine gelebte

Praxis aus jüdischen Gemeinden in verschiedenen Regionen wider. So unterschiedlich diese Stücke in ihren musikalischen Vorstellungen und Praktiken auch sind, haben sie und die Handschrift auf textlicher Ebene gemein, dass sie auf traditionellen und weitgehend einheitlichen liturgischen Texten beruhen.

1 Für Näheres zur Kantillation siehe den Beitrag von Assaf Levitin in diesem Band, S. 134–136.

2 Folgender Quellenkatalog gibt einen Überblick über einen Großteil der bekannten hebräischen Notenhandschriften vor 1840: Israel Adler und Lea Shalem, *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840* (München: G. Henle Verlag, 1989) (= Répertoire international des sources musicales, Serie B, IX, 1).

3 U. a. Johannes Reuchlin, *De accentibus et orthographia linguae Hebraicae* (Hagenau: Anselm, 1518).

4 Louis Lewandowski, *Todah W'simrah. Vierstimmige Chöre und Soli für den israelitischen Gottesdienst mit und ohne Begleitung der Orgel (ad libitum). Componirt und herausgegeben von L. Lewandowski, Teil 1: Sabbath* (Berlin: Bote & Bock, 1876), SBB-PK, Sign. Mus. 15281.

5 Schir Lisch'laumau. Chasonus (vor allem nach den traditionellen Weisen) für das ganze liturgische Jahr. Componirt von Aron Friedmann, Haupt-Cantor der jüdischen Gemeinde zu Berlin. Berlin, 1901, SBB-PK, Sign. Mus. 1843.

6 Philip V. Bohlman and Otto Holzappel, *The Folk Songs of Ashkenaz* (Middleton: A-R Editions, 2001) (= Recent Researches in the Oral Traditions of Music. 6), 158–160.

7 Band V: Gesänge der marokkanischen Juden, Berlin/Wien, 1929, SBB-PK, Sign. DMS 171 755.



בהנועמי עשו בנדר

האדם האלף שבעה

שבעה הורש וברכה מדר

וערבית של חול ושיר