

Dem Andenken
Eduard Birnbaums.

Sammlung
kantoral-wissenschaftlicher Aufsätze

herausgegeben von

Aron Friedmann

Königlicher Musikdirektor und Oberkantor der jüdischen Gemeinde Berlin.

I. TEIL.

Der Erlös des Buches

ist zu Gunsten der „Hilfskasse für israelitische Kantoren und Kultusbeamte, deren Witwen und Waisen in Deutschland“ bestimmt.



BERLIN

C. Boas Nachf., Neue Friedrichstraße 69

1922.



Eduard Birnbaum.

Dem Andenken
Eduard Birnbaums.

Sammlung
kantoral-wissenschaftlicher Aufsätze

herausgegeben von

Aron Friedmann kanitor

Königlicher Musikdirektor und Oberkantor der jüdischen Gemeinde Berlin.

I. TEIL

Der Erlös des Buches

ist zu Gunsten der „Hilfskasse für israelitische Kantoren und Kultusbeamte, deren Witwen und Waisen in Deutschland“ bestimmt.



BERLIN

C. Boas Nachf., Neue Friedrichstraße 69

1922.

Vorwort.

Die freundliche Aufnahme, die die beiden Teile der „Lebensbilder berühmter Kantoren“ in vielen Kreisen gefunden haben, ermutigt mich, einige kantoral-wissenschaftliche Aufsätze aus meiner Sammlung in Buchform der Öffentlichkeit zu übergeben. Haben die geschätzten Leser in den „Lebensbildern“ den Werdegang vieler Kantoren und auch ihre Bedeutung für ihren Stand und für das Judentum überhaupt kennen gelernt, so soll in den hier gebotenen Aufsätzen die kantonale Wissenschaft zu ihrem Rechte kommen. Kantoren, die durch ihre gesanglichen und musikalischen Leistungen im vorigen Jahrhundert besonders hervortraten, stellten sich, vermöge ihrer hohen Bildung, zur Aufgabe, den in den jüdischen Gebeten herrschenden Gesangsstil wissenschaftlich zu erforschen. Unstreitig nimmt in der Erforschung des kantoral-liturgischen und gesanglichen Gebietes der jüngst verstorbene Oberkantor der Königsberger Gemeinde, Herr Eduard Birnbaum, eine hervorragende Stelle ein. Seine zahlreichen Arbeiten beweisen dies zur Genüge. Daher sei die erste Sammlung der kantoral-wissenschaftlichen Aufsätze in Buchform dem Forscher Birnbaum aus Verehrung und Dankbarkeit gewidmet.

Mögen die in den Aufsätzen enthaltenen Gedanken Liebe auch für die wissenschaftliche Seite des Synagogengesanges hervorrufen.

Die Drucklegung meiner letzten literarischen Schriften konnte nur durch die Großherzigkeit edler Spender bewerkstelligt werden. Es sei mir daher gestattet, an dieser Stelle meinen innigsten Dank den Herren Minister Dr. Walther Rathenau, Geheimen Kommerzienrat Dr. Felix Deutsch, J. Garbaty-Rosenthal, Emil M. Dammann, Siegbert Daniel, Alfred Popper, S. Priwin, Max Rosenthal, Siegmund Rochelsohn, Martin Kastan, Hermann Grünthal auszusprechen, die nicht nur dem Kantorenstande, sondern auch dem gesamten Judentum einen großen idealen Dienst geleistet haben.

Berlin, im März 1922.

Aron Friedmann.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Literarische Studie zu Eduard Birnbaums 40jährigem Amtsjubiläum von Aron Friedmann	5
2. Leinen mit dem Tropp von Josef Singer	49
3. Synagogengesang von Josef Singer	54
4. Der synagogale Gesang im Lichte der orientalischen Musik von Idelsohn-Jerusalem	62
5. Der jüdische Vorsängerdienst von Rabbiner Dr. Ackermann	70
6. Die Musik im Judentum von Emanuel Kirschner	78
7. Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges von Josef Singer	90
8. Dürfen alte Melodien modern harmonisiert werden? von Josef Singer	101
9. Über die einheitliche Gestaltung des Gottesdienstes von A. B. Birnbaum	110
10. Vorrede aus der Vorbeterschule von Moritz Deutsch	114
11. Jüdische Musik im Lichte des Verismus von Hermann Zivi	121
12. Die Steiger von Moritz Henle	129
13. Gotteslehre und Gottesdienst von P. Minkowsky. Zur Eröffnung der Kantorschule in Wien	131
14. Die Stellung des Kantors im jüdischen Gottesdienst, Vortrag von Heinrich Fabisch	139
15. Palestrinas Einfluß auf den Synagogengesang von Aron Friedmann	151
16. Unsere erste Musikbeilage. Von Ed. Birnbaum	158
17. Die Konservierung der jüdischen Melodien. Von B. Jacobsohn	164
18. Aus der Vorrede über Charakter und Geschichte der Synagogengesänge. Von Arnold Marksohn und William Wolf	173
19. Die traditionelle Musik des Judentums von E. J. Stark	186
20. Polnisch-Singen in der modernen Synagoge. Von Josef Singer	191
21. Über Chasonus und Steiger. Von Isidor Schwarz	198
22. Der Gesang im Gottesdienst. Von Dr. A. Ackermann	207
23. Die Synagogenmusik in der hebräischen Literatur.	220



Eduard Birnbaum.

Eine literarische Studie zu seinem 40jährigen Amtsjubiläum (1. Mai 1919)
als Oberkantor der Synagogen-Gemeinde zu Königsberg.
von Aron Friedmann, Berlin.

Die Entwicklung der Liturgie, die Entfaltung der Gebetordnung hatte eine Richtung eingeschlagen, welche bald dahin führte, daß die Synagoge neben ihrer Bedeutung als Andachtsstätte, die frische Quelle bildete, aus welcher das durch den Druck niedergehaltene, poetische Leben des Judentums die reichste Nahrung schöpfte und zwar durch die Verbindung des Gesanges mit der Liturgie. Diese gewann immer weitere Ausdehnung und festere Formen, und so war es endlich die Synagoge, welche von den „Weiden an den Ufern der Ströme Babels die Harfen“ herabnahm, sie wiederum von frischen, lebendigen Melodien und Akkorden ertönen ließ, mit diesen Tönen die Psalmen und Gebete lieblich umkleidete, und die längst verklungenen Sangesweisen Zions und Jerusalems widerhallen ließ von den Wänden der Synagoge durch den jüdischen Kantor.“

Die eben angeführten Worte sind auf die Bedeutung Eduard Birnbaums, sein Schaffen und Wirken anwendbar. Birnbaum hat das Kantorfach nach talmudischer, musikwissenschaftlicher und kulturhistorischer Seite erforscht und seine Ergebnisse in zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen niedergelegt. In seinen Arbeiten zeigt Birnbaum große Begabung und seltene Vielseitigkeit für das umfangreiche kantonale Gebiet. Seine Sprache ist klassisch, und der Aufbau seiner Gedanken zeugt von großem Geschick. Birnbaum hat viel zur Erforschung der Geschichte der synagogalen Musik beigetragen und gilt in der Kantorenwelt als eine „unbestrittene Autorität“.

Birnbaum wurde am 1. April 1855 in Krakau geboren. Er entstammte einer hochangesehenen Familie. Sein Vater führte ihn schon in frühester Jugendzeit in das Verständnis der heiligen Schrift und des Talmuds ein, er zeigte dafür große Begabung und wurde von seinen Eltern für das Studium der Theologie bestimmt. Der Knabe besaß auch eine wohlklingende Stimme und sang die traditionellen Melodien, die in seinem väterlichen Hause besonders gepflegt wurden, mit tief religiöser Empfindung. Schon früh, erst 11 Jahre alt, sollte der vielseitig begabte Jüngling sein elterliches Haus verlassen, um, dem Wunsche seines Vaters folgend, Rabbiner zu werden. B. wurde nach der ungarischen Jeschiwoh Szobotisch geschickt, um den talmudischen Geist in sich aufzunehmen. Allein, bei einem קבלת שבת Gottesdienst, bei dem der Krakauer Knabe vorbetete, erzielten seine glockenreine Stimme und sein gefühlvoller Vortrag einen so sensationellen Erfolg, daß die ganze Gemeinde nach dem Gottesdienste ausrief: „Dieser Knabe muß מוֹדֵק werden.“

In diese Begeisterung stimmte auch der Gemeindegantor ein. Es dauerte nicht lange, und B. verließ die ungarische Stadt und ging nach Wien zu dem großen Organisator des Synagogengesanges Salomon Sulzer. B. fand sofort Aufnahme im Synagogenchor der Seitenstettersgasse, und Sulzer interessierte sich für den lernbegierigen Knaben. Er verschaffte ihm einen Musiklehrer und sorgte auch für seinen materiellen Unterhalt. Mit seltenem Eifer lag der junge B. drei Jahre seinen Gesangs- und Musikstudien ob und besuchte nebenbei die jüdische Elementarschule. Außerdem fand er noch genügend Zeit, die Jellinek'schen Vorlesungen im Beth Hamidrasch zu hören, um seine talmudischen Kenntnisse zu erweitern und zu vertiefen. So hatte B. die beste Gelegenheit, sich an Sulzer und Jellinek für seinen erwählten heiligen Vorbeterberuf vorzubereiten.

Auf Wunsch seiner Eltern kehrte B. nach Hause zurück und erhielt dort Unterricht in den profanen Wissenschaften. Er besuchte zugleich das Beth Hamidrasch seines Großvaters mütterlicherseits, R. Josua Dresner, wo er talmudische Studien betrieb. Als talentvoller Knabe bekannt, betete B. öfter in Privatsynagogen, ebenso im Beth Hamidrasch an Sabbaten und Feiertagsabenden מוֹדֵק vor und fand großen Beifall mit seiner schönen Stimme und seinem seelenvollen Vortrage. Auch der Krakauer Kantor, Fischer, inter-

essierte sich für den stimmbegabten Jüngling. Er riet seinem Vater, den Sohn nach Breslau in die Kantorenschule von Deutsch zu schicken, um sich dem Kantorfache zu widmen. B. versah sich mit guten Empfehlungen, u. a. auch mit solchen an Professor Grätz, reiste nach Breslau und stellte sich Deutsch vor.

Dieser behauptete, der junge Kantoratskandidat sei noch in der Mutation begriffen und solle vorläufig Musik und profane Wissenschaften studieren. Grätz und Deutsch nahmen lebhaftes Interesse an der Fortbildung des strebsamen Eleven. Auf Verwendung des ersteren erteilten die Rabbinatskandidaten Prager, Blumenstein, Porges und Bräuer ihm Unterricht im Talmud und in den weltlichen Wissenschaften. Den Klavier- und theoretischen Unterricht erhielt B. von Musikdirektor Karl Busse. Inzwischen entwickelte sich bei B. eine klangvolle Baritonstimme. Der Organist der Matthäi-Kirche, H. Berthold, der Musiklehrer des Rabbinerseminars, erteilte ihm Unterricht im Gesang. Er machte sehr gute Fortschritte, und der Lehrer prophezeite ihm eine große Zukunft. Für die in der Seminar-Synagoge vakant gewordene Kantorstelle wurde B. auf Empfehlung von Prof. Grätz gegen ein Honorar von 6 Talern monatlich engagiert. B. leitete zugleich auch den Gesangsunterricht und den Jugendgottesdienst an der israelitischen Waisenanstalt. Um seine gesanglichen und musikalischen Kenntnisse zu bereichern, wurde er Mitglied der unter der Leitung von Prof. Schäfer stehenden Musikakademie, der auch Deutsch angehörte.

Als der Seminardirektor, Dr. Zacharias Frankel, seinen 70. Geburtstag feierte, hatte B. in der Seminarsynagoge und an der Festtafel die Funktionen des Kantors auszuüben und auch einige Festlieder mit Orchesterbegleitung zu singen. Seine Leistungen fanden allgemeinen Beifall. So waren die Studienjahre des Kantoratseleven von großem Erfolg gekrönt. Gesang, Musik und Theologie waren die Leitsterne Birnbaums, die ihm zur Vorbereitung für das Vorbeterfach dienten.

Nun wurde die zweite Kantorstelle in Magdeburg vakant. Der Rabbiner dieser Gemeinde, Dr. Rahmer, der unter den Festteilnehmern der Frankel'schen Feier war, sprach vor seinem Vorstande den Wunsch aus, den jungen Kantor B. aus Breslau zu einer Probe zu berufen. Diesem Wunsche wurde stattgegeben. B. fand mit seiner sympathischen Baritonstimme, mit seinem edlen Vortrag

großen Beifall und wurde einstimmig zum zweiten Kantor gewählt.

Am 1. April 1872, erst 17 Jahre alt, trat B. sein Amt in Magdeburg an. Hier widmete er sich weiteren Studien in Gesang und Musik bei dem Domorganisten Ritter und bei Brandt. B. trat auch als Mitglied dem dortigen Synagogengesangverein bei, dem er große Dienste durch Übernahme der Soli bei öffentlichen Aufführungen leistete. Er fand im Gottesdienst mit seiner sonoren Baritonstimme und seinem gut geschulten Vortrag großen Beifall. Vermöge seiner schönen Erscheinung und seiner großen Intelligenz war B. in den vornehmsten Familien ein gern gesehener Gast. Aber B. sollte nicht länger in der Eigenschaft als zweiter Kantor in Magdeburg verbleiben. Seiner harzte, entsprechend seinen Fähigkeiten, ein viel größerer Wirkungskreis. Durch Berufung des ersten Kantors der Beuthner Gemeinde, Herrn Josef Singer,¹⁾ zum Oberkantor der Nürnberger israelitischen Gemeinde, sollte diese nun vakant gewordene Stelle neu besetzt werden. Der Beuthener Vorstand, dem die Leistungen des jungen Magdeburger Kantors nicht fremd waren, lenkte sein Augenmerk auf Birnbaum und berief ihn zu einem Probevortrag, der glänzend ausfiel. Der Kandidat wurde im August 1874 zum ersten Kantor der Beuthener Gemeinde, vorläufig auf drei Jahre, gewählt. Nach Ablauf dieser Probezeit sollte das Definitivum erfolgen. B. sollte schon zu den hohen Feiertagen sein Amt antreten. Allein der Magdeburger Vorstand wollte noch an den ימים ניראים „seinen“ Birnbaum hören und beharrte, trotz Eingreifen des Rabbiners Dr. Rahmer, auf seinen kontraktlichen Verpflichtungen. So teilte B. seiner neuen Gemeinde mit, daß er erst nach den Feiertagen sein Amt antreten könne. Nachdem die Feiertage vorüber waren, bat B. um nochmaligen Aufschub seines Amtsantrittes, um sich einige Monate in Wien bei Sulzer aufhalten zu dürfen. Er wolle von diesem weltberühmten Kantor für sein neues, verantwortungsvolles Amt Anregungen und Belehrungen empfangen. Dieser Wunsch wurde B. seitens des Vorstandes der Beuthener Gemeinde gewährt, und er trat im November 1874, von Wien kommend, wo er auch bei Prof. Fr. Schmidt höheren Gesangsunterricht genossen hatte, sein Amt in Beuthen an.

¹⁾ Eine ausführliche Biographie über S. siehe meinen Artikel in der Beilage zur „Jüdischen Presse“ 1906.

So sehen wir B., erst 19 Jahre alt, in einer großen Gemeinde als ersten Kantor fungieren. Seine musikalischen, wie stimmlichen Leistungen entzückten die Synagogenbesucher. Es dauerte nicht lange, und B. war der Liebling der Gemeinde. Er arbeitete fortwährend an seiner Vervollkommnung, um im Kantorfach das Höchste zu leisten. Alljährlich schickte die Beuthner Gemeinde B. nach Wien zu Sulzer, um von dem Meister neue Anregungen zu empfangen.

In Wien hatte B. besondere Gelegenheit, seine literarischen Studien fortzusetzen. Kein Geringerer als Dr. Gudemann führte den lernbegierigen jungen Kantor in die königliche Bibliothek ein, wo er damals schon seine Studien über Salomo de Rossi begann. Überhaupt wurde B. in seinen literarischen Studien von vielen hervorragenden Gelehrten, wie Jellinek, Steinschneider, David Kaufmann und Abraham Berliner unterstützt. Schon im Jahre 1874 begann B., während seines Wiener Aufenthaltes seine chronistische Tätigkeit für Sulzer. Er wurde in der Sulzer'schen Familie wie das eigene Kind behandelt und genoß viel Liebe und Sympathie seitens des Altmeisters des Synagogengesanges. Aber nicht allein bei Sulzer suchte B. Belehrung für sein Fach, sondern auch bei anderen Autoritäten, wie Naumbourg-Paris und Weintraub-Königsberg. So stand B. in fortwährender Fühlung mit seinen hervorragendsten Fachgenossen, und die dadurch gewonnenen Anregungen suchte er für seine kantoralen Funktionen zu verwerten.

Bei den wiederholten Besuchen, die der wißbegierige B. dem Meister des jüdisch-traditionellen Synagogengesanges, H. Weintraub, abstattete, zeigte der Gast Proben seines gesanglichen und musikwissenschaftlichen Könnens.

Weintraub war von den großen Fähigkeiten seines noch im jugendlichen Alter stehenden Kollegen derart hingerissen, daß er voll Begeisterung ausrief: „Sie sollen mein Nachfolger werden.“ Diese Worte äußerte auch W. vor seinem Vorstande. Als die physischen Kräfte des fast 70jährigen W. zu schwinden anfangen, ging der Vorstand an die Wahl eines Nachfolgers. Dem Wunsche W.'s entsprechend, und zugleich auf Empfehlung von Prof. Grätz und Oberkantor Deutsch, wurde B. zu einem Probevortrag berufen. Seine Leistungen riefen bei der Gemeinde große Begeisterung hervor, und man sah in B. den würdigen Nachfolger Weintraubs. Der

Vorstand mußte statutengemäß auch andere Kandidaten berufen, aber B. ging als Sieger hervor, und seine Wahl als erster Kantor der Königsberger Gemeinde erfolgte.

B. verließ die ihm liebgewordene Beuthener Gemeinde, in der er während seiner fünfjährigen Amtstätigkeit viel Anerkennung und Wertschätzung gefunden hatte, und trat sein Amt am 1. Mai 1879 in Königsberg an. — Hier, in der Universitätsstadt, war B. am rechten Platze, denn hier konnten sich seine großen Fähigkeiten noch weiter entfalten. Er suchte und fand Umgang in den gebildetsten und vornehmsten Kreisen und konnte sich bald einer großen Popularität erfreuen. Seine gesanglichen Leistungen steigerten sich mit jeder amtlichen Funktion, und die Gemeinde war glücklich über den Ausgang der getroffenen Kantorenwahl. Kein Wunder daher, wenn der Vorstand durch Erhöhung des Gehaltes und durch Gewährung einer lebenslänglichen Anstellung B. an Königsberg fesselte, damit er nur nicht der an ihn von der Wiener Kultus- und anderen Großgemeinden ergangenen Berufung Folge leistete.

In Königsberg begann B. mit den Ergebnissen seiner literarischen Studien vor die Öffentlichkeit zu treten. Anlässlich des Erscheinens des Baer'schen Baal T'filla, schrieb Birnbaum eine Rezension,¹⁾ die den Verfasser derselben als einen gründlichen Forscher der Synagogengesangsliteratur erkennen läßt. Er legt nicht allein die kritische Sonde an die Baer'sche Sammlung, sondern gibt hierbei weite wissenschaftliche Ausblicke, die für den Leser von hohem Werte sind. So geht B. bei der Besprechung von Baal T'filla zugleich auf die Zustände unserer Synagogenmusik näher ein und gibt einen Rückblick auf die Vergangenheit. Er weist hierbei auf Zunz hin, der von den Vorbetern des Mittelalters sagt: „Wie einst der Sofer unbemerkt neben dem Priester zu einer Macht emporgewachsen, so später der Vorbeter neben dem Weisen; war letzterer höher als der Prophet, so war ersterer wenigstens ein Psalmist. Die Bedeutung des Vorbeters wuchs mit der Ausbildung des öffentlichen Gottesdienstes.“ — Nach Birnbaum ist heute auch das Kantorfach ein wichtigerer Faktor des öffentlichen Gottesdienstes, als es je gewesen. Hierbei erfahren wir durch B. über die Synagoge zu Palermo, von der Obadia aus Palermo in seinem Briefe an seinen

¹⁾ Jüd. Literaturblatt 1898 Nr. 24, 27.

Vater folgendes schrieb: „In der Mitte der Synagoge befindet sich ein hölzerner Turm, Theba genannt, wo die Chasanim sich hinbegeben, um vorzubeten; es sind deren jetzt fünf in dieser Gemeinde angestellt. Diese tragen an Sabbaten und Festtagen die Gebete mit solch angenehmen Gesängen vor, wie ich es noch nie in einer anderen Gemeinde gehört habe.“ Auf die neue Zeit übergehend, spricht B. von Sulzers bahnbrechendem Werk, Schir Zion, der in Naumbourg und Weintraub Nacheiferer gefunden habe. Von Lewandowski behauptet B., er sei der beste Musiker unter den Synagogenkomponisten. Umsomehr wundert sich B. über die Umgehung der traditionellen Melodie bei לכו נרננה im Lewandowski'schen Kaul Rinna und die Verwendung eines „Hallensischen Liedchens“ für diesen Text.“ Aus einer Notiz in der „Allgem. Zeitung des Judentums“ vom Jahre 1838 entnehmen wir, daß im Hamburger Tempel mit dieser לכו נרננה Melodie das große הלל gesungen wurde. Dies geschieht auch jetzt in fast ganz Deutschland. Es wäre im Interesse der Geschichte des Synagogengesanges erwünscht, zu erfahren, wer der Komponist dieser Melodie war, und wie ursprünglich der Text auf diese Melodie gelaute hat. Neben dem Kaul Rinna erwähnt B. „die Vorbeterschule“ von Deutsch, die, nach ihm, einem stark gefühlten Bedürfnisse abhalf, da in derselben das Chasonus auf alle ימי חודש und כליחות des Kalenderjahres fixiert ist.

Eine viel größere Aufgabe hat sich Baer gestellt und sie auch meisterhaft gelöst, indem er das polnische, aschkenasische und sephardische Chasonus in schön geordneter Weise bringt. Nach Birnbaum hat sich Baer als ein Philologe ersten Ranges erwiesen. Durch die sephardische דוד ברוך-Melodie im Baal T'filla weist uns Birnbaum auf Marcello Benedetto hin, auf den wir noch später zurückkommen werden.

Zum zweiten Male begegnen wir B. als Rezensenten bei der Ankündigung der Herausgabe der Breslauer Synagogengesänge von Moritz Deutsch. Dort schreibt B. in der Voranzeige (Jüd. Cantor 1880 Nr. 1) wie folgt: „Der besonderen Freundlichkeit des Komponisten (Deutsch) verdanke ich seit zwei Jahren den Besitz der Partitur im Manuskript und habe außerdem des öfteren Gelegenheit gehabt, die Gesänge vielfach exekutieren zu hören Deutsch Art zu empfinden und zur Empfindung anzuregen, sein Stil voll Adel und Hoheit, verbunden mit dem hinreißenden Vortrag sind es, die

Bewunderung und Enthusiasmus erregen müssen. Und die Musik soll nun der Öffentlichkeit übergeben werden...."

Während wir bis jetzt B. als einen Forscher der Synagogengesangsliteratur kennen lernten, zeigt er sich in seiner Komposition Mi addir, Trauungsgesang für Solo, gemischten Chor und Orchester, als ein gewandter Musiker. Siegfried Graf-Essen¹⁾ faßt im „Jüd. Literaturblatt“ 1880 sein Urteil über das B.'sche Opus wie folgt zusammen: „Herr Ed. Birnbaum hat mit Sachkenntnis eine sehr schöne, ansprechende Komposition zur Trauungsfeier geschaffen. Das melodische und harmonische Element ist recht schätzenswert. Nicht nur mit der homophonen, sondern auch mit der polyphonen Satzweise weiß er umzugehen. Das Vokale sowohl als das Instrumentale ist durchaus wirkungsvoll. So schuf B. eine praktische Orchesterkomposition für seine Amtskollegen, welche bis dahin noch nicht erschienen war.“

Infolge der charakteristischen Studien, die B. über Sulzer machte, erzählt er uns im „Jüd. Cantor“ 1881 von einem Morenu-Diplom, das S., anlässlich seiner Pensionierung, vom Wiener Rabbinat erhalten hat. Diese rabbinische Auszeichnung erhielt S. bereits zum dritten Male: zuerst von dem orthodoxen Rabbiner Abraham Cohen in Lemberg, dann vom Szegediner Rabbiner Leopold Löw. Letzterer vergleicht in seiner Morenu Salom. Sulzer mit Salomon de Rossi und stellt ersteren höher als letzteren.

Während es Sulzer vergönnt war, volle 10 Jahre sich der wohlverdienten Ruhe zu erfreuen, starb Weintraub drei Jahre nach seiner Pensionierung. B. wich nicht von seinem Krankenlager, bis der große Meister des Gesanges am 23. Dezember 1881 seinen Geist aushauchte. B. widmete seinem großen Vorgänger im „Jüd. Cantor“ 1882 Nr. 1 einen warmen Nachruf, dem wir folgendes entnehmen: „Hirsch Weintraub war uns eine Leuchte, schon seines frommen Wandels und nimmer ermüdenden Strebens wegen. Aber nicht das allein. In ihm war noch der Typus des alten Chasans erhalten, der mit ganz anderen Mitteln gottesdienstlich zu erbauen wußte, als der moderne Kantor. Und um den Übergang zu vermitteln, war sein Streben stets das gewesen, in seinen zahlreichen Schülern

¹⁾ Siehe über diesen Komponisten meine biograph. Studie in der Allg. Ztg. d. Jud. 1911 Nr. 15 u. 17.

die überkommenen alten Weisen fortzupflanzen, auf daß sie in richtiger Vertiefung mit dem zeitgeistigen Geschmack gebracht, nicht in Vergessenheit verfallen.“ Wahrlich, diese Worte ehren sowohl Weintraub als auch seinen Nachfolger. Mit einem von B. komponierten Liede wurde W. zur letzten Ruhe gebettet. Die B.'sche Komposition und die gesangliche Wiedergabe machten auf die zahlreich versammelte Gemeinde einen tiefen Eindruck. —

Die gesanglichen und literarischen Leistungen verschafften B. viel Ruhm, auch außerhalb der Grenzen des Deutschen Reiches. So wandte sich Francis C. Cohen aus London an ihn, um Material für seinen geplanten Vortrag über „Synagogale Musik, ihre Geschichte und ihren Charakter“ zu erbitten. B. erklärte sich bereit, dem Kollegen mit Material zu dienen und stellte ihm in Briefen aus Königsberg, „Jüd. Cantor“ 1883, den zum Vortrag gehörigen Stoff zur Verfügung. Die „Briefe aus Königsberg“ zeigen B.'s eminentes Fachwissen und seinen Scharfblick, mit dem er an die gründliche Untersuchung des umfangreichen synagogal gesanglichen Gebietes herantritt. B. gibt in seinen Briefen an Cohen folgende interessante Hinweise: Das Alter der Synagogenmelodien ist selbstverständlich nur nach den ihnen unterlegten Texten zu bestimmen und höchstens dort noch höher anzuschlagen, wo ihnen, den Texten, die Historik und manchmal auch die Halacha besondere Wichtigkeit beilegt. Wie nach ihrem de Sola (Ancient Melodies) die Sephardim der spanischen Melodie der Schiro das gewiß schmeichelhafte Alter beilegen, als ob sie in dieser musikalischen Abfassung schon am Roten Meer erklingen wäre, bilden sich die deutschen Juden von der Awaudo ein, sie sei schon im Tempel von Jerusalem nach der heutigen Melodie gesungen worden, übersehen jedoch, daß sie erst vom Dichter Meschullam ben Kalonymos poetisch behandelt wurde, also in Rom oder Lucia ihren Ursprung hat und wahrscheinlich von Mainz aus über ganz Deutschland Verbreitung fand, obzwar schon Wajikro rabbo die Awaudo vorzutragen empfiehlt.“ — Von B. erfahren wir weiter, daß die Schiro-Melodie von de Sola und die Jigdal-Melodie von Jaum Kippur, und die Melodie des J'hi rozaun von Montag und Donnerstag von dem nordischen Komponisten Hamerik zu einer jüdischen Triologie, Sinfonia, Trionfale, bearbeitet wurde. Nach B. sind die Neginoth der älteste Bestandteil synagogaler Musik, da sie auch den Grundton zu vielen Melodien, wie Wajechullu, Sch'ma von

Rausch Haschono, woamar loch b'domajich chaji gegeben haben. B. macht hier auf manche Verfasser hebräischer Grammatiken, wie Kalonymos, ebenso auf die Notenbeispiele des Reuchlin'schen Werkes (1518), des Tuw taam von Levita, Saalschütz, Jablonski u. a. aufmerksam. Von Menachim di Louzano, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Jerusalem und Konstantinopel lebte, weiß B. zu erzählen, daß er im Orient für geschmackvolleren Synagogengesang eintrat.

Über Leon de Modena erfahren wir, daß er Chasan der Synagoge Italiani zu Venedig war. Ihm ist die Herausgabe der Rossi'schen Gesänge zu verdanken. Er war musikalisch und besaß eine schöne Tenorstimme. Im „2. Königsberger Briefe“ spricht B. von den Haggada-Melodien Ki-lau-noe und El b'ne, welche in Rittangels Haggada in Musiknoten vorhanden sind. Der Herausgeber, ein Königsberger Professor, bringt in seiner Haggada (1644) die noch heute übliche Melodie zu den obenerwähnten Texten. Interessant ist es, zu erfahren, daß ein Exemplar der Rittangels Haggada in der Königsberger Königlichen Bibliothek vorhanden ist, die Eigentum Friedrichs des Großen war. Außer der erwähnten Haggada machte uns B. auf die von den Kantoren Offenbach, Naumbourg und von Marsenago aufmerksam. Von dem oben bereits erwähnten Benedetto Marcello führt B. 11 hebräische Melodien auf, von denen wir die des Moaus-zur-Textes besonders ins Auge fassen. Zu Marcellos Moaus-zur-Melodie schreibt B. wie folgt: „Diese Melodie ist ganz anders gehalten, als die, welche man heute in Deutschland zu hören bekommt, und da ich gefunden habe, daß die heutige Melodie mit Luthers Choral „Nun freut Euch, liebe Christengemein“ identisch ist, so nehme ich an, daß sie ursprünglich auf Sch'ne sesim gesungen wurde, wie es heute noch geschieht.“

Als aber die Weise Marcellos in Vergessenheit geriet, griffen die Juden zu dem billigen Aushilfsmittel, die Melodie von Sch'ne sesim auf die Chanukkah-Hymne zu übertragen, welche nur privaten Charakter hatte. In Wirklichkeit ist auch die Melodie bei Marcello viel jüdischer gehalten, wogegen jene sich nur dann auf Moaus zur anpassen läßt, wenn die Sch'was daselbst lang behandelt werden, was die deutschen Juden aber nie getan haben. Wie es kam, daß ein vielgesungener Choral in die Synagoge Einlaß gefunden, läßt sich daraus erklären, daß diese Melodie ursprünglich ein deutsches

Volkslied: „Plümlein auf preiter Heyde“ war. (Böhme, altd deutsches Liederbuch).

Inzwischen hielt Francis Cohen seinen Vortrag, und B. hörte auf, seine „Notizen“, so nannte er seine Königsberger Briefe, nach London zu senden. Was B. dem Londoner Kollegen noch zu sagen hatte, erfahren wir später aus anderen Artikeln.

Der obenerwähnten orchestralen Komposition ließ B. eine für Männerchor, Harmonium und Klavierbegleitung zu Psalm 133 folgen. Dieses Opus widmete B. in dankbarer Erinnerung dem Magdeburger Synagogengesangsverein, dem der Komponist während seiner dortigen kantoralen Amtstätigkeit als Mitglied angehörte. Auch in diesem Psalm zeigte B. seine volle Vertrautheit mit dem oratorischen Stil. Über die Komposition selbst finden wir im „Jüd. Literaturblatt“ 1884 folgende fachmännische Notiz: „In diesem B.'schen Psalm verdient hervorgehoben zu werden, daß das einleitende und öfter wiederholende Motiv: „Sieh, wie schön und lieblich ist's“, durch seine Zartheit und Innigkeit einen erhabenen Eindruck macht und die Steigerung die Sänger zu begeisterter Leistung hinreißt, so daß auf die Erbauung der Hörer mächtig eingewirkt wird. In der hiesigen Synagoge ist der Psalm am 1. Neujahrsabend und vor der N'ila-Betrachtung vom Synagogengesangsverein vorgetragen worden und war eine gewaltige Wirkung.“ —

In überaus flüssiger Sprache, in großer Beherrschung des umfangreichen Stoffes erscheint B.'s Beleuchtung der von Kantor Adolf Schoenfeld herausgegebenen Haggada. Eine Äußerung in der Besprechung des genialen Rezensenten ragt besonders hervor und klingt wie eine prophetische Mahnung. B. sagt bei der Erklärung der traditionellen Melodie des Chasal im „Jüd. Literaturblatt“ 1885 folgendes: „Gerade mit dem Variieren der schönsten Synagogen-Melodien wird vielfach gesündigt. Möchten doch die Herren, die es als ihre Aufgabe betrachten, daß sie nicht nur für die Zeit ihres Lebens schreiben, wo zum Glücke die Melodien in ihrer alten Form noch ziemlich gekannt sind, vielmehr daß, wenn einmal, wie wir zuversichtlich hoffen, für den Synagogengesang die Zeit des Erforschens anbricht, man in erster Reihe sie, die falschen Propheten, verantwortlich machen und der Korruption zeihen wird.“ Die Melodien des Echod mi jaudea und Chad gadjo hält B. für willkürliche.

In Deutschland sang man deutsche, in Polen polnische Weisen zu diesen Texten.

Bezüglich der verschiedenen Sangesweisen im jüdischen Gottesdienste veröffentlichte Oberkantor Joseph Singer-Wien 1886 eine Broschüre unter dem Titel „Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges (Steiger), ihr Verhältnis zu den Tonarten der vorchristlichen Musikperiode“. Zu den Kantoren und Musikrezensenten, die zur Singer'schen Schrift Stellung nahmen, gehörte auch Birnbaum. Im „Jüd. Literaturblatt“ 1886 Nr. 24—25 lesen wir seine Auseinandersetzungen, die sich durch Klarheit der Darstellung und Reichhaltigkeit des Inhaltes auszeichneten. Von den von Singer aufgestellten drei Synagogen-Tonarten, Adanno moloch, Mogen owaus und Jischtabbach wird die erste von B. besonders beleuchtet. Er hält die allbekannte Melodie des ersten Verses dieses Psalmes deshalb für alt, weil er in ihr eine Psalmodie alten Ursprungs erkennt, nach welcher alle liturgischen Sabbat- und Festtagpsalmen gesungen werden. B. behauptet, daß der Tonus quintus des Gregorianischen Gesanges dieselbe Melodie im Initium Mediation und Finale aufweist. Der Lehrsatz zur Festhaltung der Melodie des V. Kirchentons lautet:

Quintus Tonus sic incipit

c e g g g g g

sic mediatur

g e g e

Se culorum Amen.

g a f g c c

Die über dem Texte angegebenen Namen von Tönen stellen in Noten die Melodie dar, nach welcher die alten Baale t'illaus den Text Adanno moloch sangen. Diese Melodie haben später Deutsch, Baer, Lewandowski (Anhang) und Schreiber dieser Arbeit benutzt. „Dieser Kirchenton“, fährt B. in seiner Besprechung fort, „ist sowohl in der katholischen, als auch in der englischen Kirche als Psalmodie gebräuchlich und hat, wie der Adanno moloch-Steiger c e g zur Intonation, g zum Choralton, e zum Halb- und c zum Ganzschluß, wie das obige Notenbeispiel auch angibt. Wir stoßen hier also auf die Identität einer Psalmodie der christlichen Kirche

und der Synagoge. In der Entwicklung des Kirchengesanges spielen bekanntlich Bischof Ambrosius und Papst Gregor eine Hauptrolle. Während Ambrosius es als ein Martyrium ansah, eine von ihm niedergebrannte Synagoge wieder aufbauen zu müssen, gilt Gregor als Freund der Juden. Als Schöpfer des Cantus planus erscheint aber Gregor in einem anderen Lichte, indem er mit der Aufhebung des rhythmischen Kirchengesanges nichts anderes beabsichtigte, als jede Spur des altjüdischen Gesanges, wie ihn die abendländische von der morgenländischen Kirche mit Hinweis auf seinen Tempelursprung übernommen hatte, zu verwischen. Wenn wir trotzdem noch manche Psalmodie wiedererkennen, wie unsere Adonno moloch, so mag das ein Fingerzeig für uns sein, daß wir bei der Erforschung unserer Melodien den Gregorianischen Gesang zu Rate zu ziehen haben.“¹⁾

Auf eine spätere Quelle zur Auffindung von jüdischen Melodien weist der vielseitig begabte Chordirigent der Bromberger Synagogengemeinde, Herr Albert Ginsberg, in seinen interessanten Artikeln „Zur synagogalen Lage“ hin und zwar auf die Lord Byronschen Gesänge. Aus diesen, behauptet G., habe Lewandowsky seinen ענין entnommen. Birnbaum gibt hierüber im „Jüdischen Kantor“ 1886 Nr. 46 in einem Artikel „Über Lord Byrons Hebräische Gesänge“ näheren Aufschluß. Er schreibt: Der Komponist der aufgeführten Gesänge ist Isaac Nathan, der bekannte englische Komponist und Schriftsteller, welcher dieselben in Gemeinschaft mit John Braham unter dem Titel „Hebrew Melodies“ herausgegeben. Andreas Kretzschmer, Geheimer Regierungsrat, hat nur eine deutsche Version derselben unter dem Titel „Sammlung hebräischer Originalmelodien mit unterlegten Gesängen von Lord G. Byron“ ediert. Der traditionelle Ursprung der Melodien ist aber schwer zu bestimmen, weil dort frei Komponiertes mit Traditionellem stark vermischt gegeben wird. Indes ist es bekannt, daß in London, wo bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts der berühmte מורי und Massoretiker R. Moses ha Nakdan blühte, der Sinn für traditionellen Synagogengesang von jeher heimisch war, wenn sich auch im Laufe der Zeiten, gerade inbezug auf diesen, eine Verwischung

¹⁾ Siehe hierüber auch meine Studie „Der synagogale Gesang“ S. 82 bis 95.

des deutschen mit dem spanischen Ritus bemerkbar gemacht hat. Die Ursache hierfür dürfte aber darin zu suchen sein, daß die Träger beider Riten, die betr. Gemeinden, sich nicht so schroff gegenüberstanden wie die des Kontinents, welches schöne Verhältnis schließlich auch auf die aus aller Herren Länder berufenen חזנים und ihren kantoralen Beruf einen gewissen spirituellen Einfluß üben mußte.

Ich erinnere hier an Josef Pardo, welcher nach dem Werke von Niepo der Verfasser des שלחן העבודה ist, ferner an Jacob London, der im Anfange des 18. Jahrhunderts, nachdem sein Vater Mosche Jehuda, Chasan von London, verstorben war, wieder nach seiner deutschen Heimat wandern mußte, um nach langen Irrfahrten in Lissa als Chasan angestellt zu werden. Ferner Enoch Chasson, der 1828 von Darmstadt berufen wurde und dessen Sohn Eduard, der Musiklehrer Mombachs, des späteren Dirigenten der jüdischen Gemeinde zu London; an Benj. Cahjun und Simon Ascher, an David Aron de Solo in Holland. So bieten die Lord Byron'schen Gesänge durch die Birnbaum'schen historischen Hinweise reichen Stoff für die Erforschung des Synagogengesanges.

Was die obenerwähnte Jaale-Melodie betrifft, hat Lewandowski bei dieser Komposition die Bemerkung gemacht: „Nach einer vorhandenen Melodie bearbeitet.“ Auch Sulzer hat seine Melodie zu Jaale (Nr. 116) den Lord Byron'schen Gesängen in der Komposition von Braham und Nathan entnommen. In diesen Gesängen befindet sich die übliche Chanukamelodie in vierstimmiger Bearbeitung. Dort heißt der Text: An Jordans Strand Kamele Arabs gehen, der Götter Preis erschallt auf Zions Höhen. — — — Diese Melodie hat Birnbaum für Piano forte bearbeitet. Das jüdische Literaturblatt schreibt darüber: Die vorliegende Chanukamelodie in A-dur ist für das Piano forte übertragen. Im Diskant liegt die Melodie, und da diese dem fröhlichen Feste entsprechend an und für sich ein heiteres Gepräge trägt, so ist die freie Figuration sehr passend hierzu gedacht. Diese Komposition ist nicht allein zum Chanukafest, sondern überhaupt als Klavierstück zu empfehlen.“ — Der Komposition geht eine historische Vorbemerkung, in welcher B. den Ursprung und das Alter der Melodie angibt, voran, die wir bereits oben wiedergegeben haben.

B. hat auch seine kompositorische Begabung für patriotische Gelegenheiten in Anwendung gebracht. In seiner Vertonung des

אל-אל-Gebetes anlässlich des Hinscheidens Kaiser Wilhelm I., brachte er seine vaterländische Gesinnung zum Ausdruck. Über dieses Opus schreibt Graf im „Jüdischen Literaturblatt“ 1888 Nr. 21 wie folgt: „Es liegt Delikates, Nobles darin. In F-moll entspricht es in seiner ruhigen, würdigen Weise ganz dem Inhalt. Charakteristisch ist die Tonmalerei in der Orgelbegleitung vom Sechsahtel-Takt ab auf Bemaalos kedoschim ut'horim in den höheren Tönen. Hierbei dachte B. an die lichten himmlischen Höhen. Die Komposition schließt in Dur gleichsam als eine feste Hoffnung auf die Erfüllung.“

Auch im Psalm 23 für Sopran I und II und Alt, der Oberkantor Moritz Deutsch gewidmet ist, zeigt sich B. als ein feinführender Musiker. Der Psalm ist frisch, schön erfunden, sehr sanglich und leicht ausführbar, weshalb er sich bald seinen Freundeskreis erwerben wird.“

Als leidenschaftlicher Sammler jüdischer Musik, besuchte B. viele Bibliotheken des In- und Auslandes, machte dort eifrige Studien und bringt durch Auffindung hebräischer Manuskripte viel Licht in das gesanglich-liturgische Gebiet. Seine Besprechung der sephardischen Gesänge שיר הכבוד von Bauer und Löwit im „Jüdischen Literaturblatt“ 1889 legt davon beredtes Zeugnis ab. Aus der Rezension, die die Vielseitigkeit, den Fleiß und Spürsinn des Autors zeigt, entnehme ich nur Folgendes: „Es ist bekannt, daß im Vergleich zu dem deutschen Chasonus, welches in vielen Stücken, hauptsächlich den unrythmischen, unverfälschte Spuren hohen Altertums aufweist, das Spaniolische sich mehr an arabische, maurisch-spanische, griechische und türkische Volksmelodien anlehnt. Während also das deutsche Chasonus den Charakter eines nationalen Volksgesanges im großen darbietet, repräsentiert sich das sephardische mehr als Nachklang längst vergessener Nationalweisen eines begrenzten engeren Vaterlandes. Dies zeigt sich sowohl bei den jüngeren Hymnengesängen und Sequenzen, wie nicht minder bei Vergleichung der synagogalen Psalmmodien beider Riten. Man vergleiche z. B. die sephardische שירה mit der deutschen. Im deutschen Ritus wird sie beim Vorlesen der Thora am Sabbat-Schira oder bei einem ברית in besonderer Weise psalmiert, welche Kantilation entweder direkt, auf die Art und Weise der Absingung der sog. גזרים, oder aber auf die der allgemeinen Sabbat- und Festpsalmen zurückzuführen geht;

die Sephardim hingegen singen eine ganz streng-rythmische Melodie, die sie allerdings für sehr alt erklären, ja, sogar bis auf Moses zurückführen.“ Birnbaum erwähnt ferner die „liebvolle Hingabe der Chachams für die traditionelle Treue und Keuschheit ihres eigenartigen Gottesdienstes. Ja, vielfach sind sie es gewesen, die die alten Melodien vor Untergang bewahrten. In einer Handschrift von 1650 findet sich ein Melodien-Verzeichnis, welches, neben Alchadav, so manchen Namen von Klang als Verfasser von Synagogenmelodien aufweist. Es seien nur hier genannt die Chachams Azaria Pichio, Curiel de Lyria, Joseph Alkélai und Juda Altaras. Von den Chachams als traditionell sanktioniert und selbst verbreitet, haben die Melodien im Laufe der Jahre den Ruf hohen Altertums erhalten, wie es ähnlich mit den deutschen rythmischen Melodien geschah.“

Wie traditionelle Melodien im Gottesdienste durch den Vorbeter entstanden sind, lehrt B. in seinen Aufsätzen „Musikalische Traditionen bei Vorlesung der Megilla“, „Ztg. des Judentums“ 1891 Nr. 12, 13, 15. Er schreibt dort: Waren schon im rabbinischen Altertum gewisse Traditionen für die Art der Vorlesung der Megilla als halachisch bindend erachtet worden, — es sei hier nur an die talmudische Tradition, die Namen der 10 Söhne Hamans in einem Atemzuge zu lesen, erinnert — so sehen wir im Mittelalter die „Traditionskette“ immer mehr und mehr sich vergrößern, bis sie in Rücksicht auf die Erreichung eines fesselnden und gleichzeitig den Traditionen getreuen Vortrages, dem Vorsänger זקן zufällt. Dieser sollte durch glänzende Stimmittel und die Kunst seines belebten Vortrages das Verständnis der Megilla auch den „Unwissenden“ näher führen oder an besonders wichtigen Stellen ihre Aufmerksamkeit erregen, um sie, rabbinisch gesprochen, מרביץ zu sein; und in der Tat ist der Vorsänger jener Tage vor die Aufgabe gestellt, die Tradition in Töne umzusetzen. — Der Kantor des Mittelalters hatte von jeher die Aufgabe, durch Anwendung scharf gezeichneter Melodien den Ursprung oder die rabbinische Deutung von Gebetstexten zu kennzeichnen, und hier bei der Megilla sollte er desgleichen tun. Fand eine musikalische Kennzeichnung den Beifall der Gelehrten der Gemeinde, dann konnte sie gar leicht zu einem Minhag erhoben, d. h. usuell werden, und häufig pflegte mit dem Rufe eines solchen Autoschediasten (Künstler aus dem Stegreife) die beliebte, ja vielfach bewunderte Art der Anwendung

von traditionellen Melodien die weiteste Verbreitung zu finden. Das zeigt sich so recht bei den Melodien, welche beispielsweise bei einer *ברית מילה* beliebt sind. Da wird im 149. Morgensalm ausnahmsweise der 6. Vers *אל רוממות* mit einem besonderen Gesang belegt, weil nach dem Midrasch das dort vorkommende *הרוב פיפיות* das zweischneidige Instrument der Circumcision bezeichnen soll. *ואומר לך* wird wiederum nach der bekannten *זכרות*-Melodie gesungen, weil der Targum zu dieser Note bemerkt: *ברמא דמחולתא*.

Durch die melodische Ausschmückung solcher Stellen dokumentierte der Chasan gern seine Bekanntschaft mit dem rabbinischen Schrifttum, und schließlich wurde solch ein Gedanke, wie bereits gesagt, zu einem Minhag erhoben. Die musikalischen Traditionen bei Verlesung der Megilla stellen nun unverkennbar das Prototyp solcher talmudischer und midraschischer Andeutungen in Tönen dar.“

Bezüglich der Segenssprüche vor dem Vorlesen der Megilla macht B. die sinnige Bemerkung: „Während bei den die Vorlesung der Thora und Haphtara begleitenden Segenssprüchen Bezug genommen wird auf den betr. Tonfall der diakritischen Zeichen *גנינות*, indem man sie so rezitiert, als wären auch sie mit Akzenten belegt, sind bei den einleitenden Segenssprüchen der Megilla Melodien gebräuchlich, die einerseits an das Schofar und andererseits an die Einsegnung des Mondes erinnern. Die Erklärung dafür ist diese: Im rabbinischen Schrifttum werden Schofar und Megilla als gleichwertige Gebote aufgefaßt und haben, besonders in Hinsicht auf die Verpflichtung des weiblichen Geschlechts — so z. B. als *מצות שחוקן* *גרימא*, gewisse Berührungspunkte. Mit der Streifung der Melodie, welche sonst nur noch vor dem Ertönen des Schofars gebräuchlich ist und hier in charakteristischer Weise in Verbindung gebracht wird mit der Melodie zur „Einsegnung des Mondes“, weil hier, wie in jenem Gebete die Textworte

Scheoso nissim laawosenu

vorkommen, soll nun auf die gleiche Wichtigkeit der vorzunehmenden Handlung hingewiesen und die gleiche andächtige Stimmung herbeigeführt werden.“

Die musikalischen Traditionen der Megilla teilt B. in solche ein, die

1. das laute Einfallen der Gemeinde gesanglich einleiten, wo-

bei von den gewöhnlichen Akzenten abgewichen wird, wie bei II, 4;

2. an die babylonische Gefangenschaft erinnern, wie II, 6;
3. nach kabbalistischer Art und Auffassung den im ganzen Buch Esther vermißten Gottesnamen anzudeuten haben, wie in V. 4;
4. auf Grund der gleichlautenden Textworte an andere liturgische Melodien anknüpfen, wie in VII, 3.

Von Bedeutung ist auch die B.'sche Bemerkung im Schlußartikel „Die talmudische Norm“, daß „Schriftworte“ nicht wie die „mündliche Lehre“ auswendig rezitiert werden dürfen, beschäftigte wie die Talmudisten so auch die späteren Dezisoren, die im Anschluß an jene Talmudstellen endgültig erklären: Sobald die versammelte Gemeinde die Bibelverse im Chor laut rezitiert, sei, wie beim Sch'ma, das als Ausgangspunkt genommen wird, jene Norm als aufgehoben zu betrachten. Diese freie Auffassung der Deutung einer alten Halacha hat selbst bei der Vorlesung der Thora Anwendung gefunden und bildet den Untergrund für den weiten Ausbau der umfangreichen jüdischen Liturgie. Zum Unterschied von den liturgischen Bräuchen anderer Religionen weist dieser Grundsatz die Juden auf lautes Beten hin, sobald den betr. Gebeten Bibeltexte zugrunde liegen. Darauf ist z. B. die Einführung der Verse Mi chomauch und Adonaj jimlauch in die „Gëulah“ benannte Liturgie des Abend- und Morgengottesdienstes zurückzuführen. Die Gaonen nannten die Verse של גאולה פסוקים, und da man in den vier Megillaversen ein Analogon jener Geulah-Liturgie erblickte, wurde auch sie so bezeichnet. Daraus erhellt also, daß die Bezeichnung der Megillaverse mit פסוקי ש"ג eine von den Versen Mi chomauch und Adonaj jimlauch übertragen ist. Ist die Wahl der musikalisch vorzutragenden Verse in den verschiedenen Ländern und Zeiten eine verschiedenartige gewesen, so ist es erst dem deutschen Ritus vorbehalten geblieben, alle irgendwo bezeichneten Stellen in zusammenfassender Art tonisch hervorzuheben, wobei seit der Mitte des 16. Jahrhunderts das Venetianer Machsor mit dem anonymen Kommentar „Maagle Zedek“ führend wurde.“ Nach diesem Machsor erklärt nun B. die einzelnen Stellen, die der Kantor in der Megilla musikalisch hervorhebt, die ich aber hier übergehe.

Die Birnbaum'schen Aufsätze über Megillavorlesung, aus denen ich einiges wiedergegeben habe, haben die Aufmerksamkeit der jüdischen Gelehrten auf sich gelenkt. Der Autor hat es verstanden, das Resultat seiner sein Leben erfüllenden talmudischen und musikwissenschaftlichen Studien in allgemein zugänglicher Form dem jüdischen Publikum zu bringen. Bei der Beurteilung des Salomon Sulzerschen Nachlasses Sikoraun, Gedenkblätter, herausgegeben von seinem Sohne, Prof. Jos. Sulzer, griff B. in den tiefen Schacht der kantoralen Musikliteratur, und wir lernen ihn hier als kritischen Denker und Forscher kennen. Im 3. Artikel der „Gabe der Erinnerung“ führt B. im „Jüdischen Literaturblatt“ 1891, Nr. 6, aus: „Während die Synagogenkompositionen der Vor- und Mitarbeiter Sulzers zeitlichen und lokalen Bedürfnissen zu entsprechen, geschaffen waren, haben wir in Sulzers Schöpfungen Meisterwerke der Synagoge erhalten, die geeignet sind, daß er der Synagoge zu einer annehmbaren liturgischen Musik verhalf. Sulzer hat erst für sie eine Tatsache geschaffen, und der Vortrag derselben besteht darin, daß sie gleichzeitig eine Bereicherung jüdischer Tonkunst darstellt.“

Zur Rezension übergehend, schreibt B.: „Mir ist's, als öffnete sich der uns entgegenlachende Mund auf dem trefflichen Kunstbrette, das die schöne Sammlung schmückt, zu den Worten: „Laß es sein, frag' meine guten Wiener, die sich sehr häufig an diesen Gesängen erfreuten, sie bedürfen nicht mehr der Kritik!“ Und in Wirklichkeit ist dem auch so. Sie bedürfen nicht mehr des „Lobes, diese rechten Kinder Sulzerscher Muse.“ Hierbei führt B. eine Äußerung S.'s aus seiner Denkschrift (Wien 1876) an: Die jüdische Liturgie sollte wohl den musikalischen Forderungen entsprechen, aber nicht erst ihr jüdisches Gepräge aufgeben müssen, um einen Bund mit dem Genius der Kunst einzugehen. Und die beiden Teile Schir Zion wollen als Frucht und Ergebnis dieser richtigen Erfassung meiner Lebens- und Berufsaufgabe betrachtet werden. — „Der Lorbeer mag welken, wenn das Haupt, das ihn getragen, niedersinkt; das Werk aber muß bleiben, den nachstrebenden Jüngern ein unvergängliches Erbe und darf nicht mit seinem Begründer untergehen.“ Bei der in Wien 1892 stattgefundenen internationalen Musik- und Theaterausstellung war B. mit einigen seiner Musikhandschriften, darunter die des Aron Bär, ehemaligen Ober-

vorsängers der Berliner jüdischen Gemeinde, vertreten. In der Besprechung von Prof. Dr. Oscar Fleischer wurde die Birnbaumsche Musiksammlung, bestehend aus handschriftlichen Aufzeichnungen von Chasonus, seltenen Drucken mit Musiknoten anerkennend bedacht. Auch der Kaiser von Oesterreich hatte, wie die Tagesblätter berichteten, der Birnbaumschen Sammlung seine Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁾

Einer Aufforderung seitens einer Wiener Redaktion, eine musikwissenschaftliche Beilage für den „Kalender der Israeliten“ für das Jahr 1893 zu liefern, entledigte sich B. aufs ehrenvollste. Er sandte der Redaktion eine Studie unter dem Titel: „Jüdische Musiker am Hofe von Mantua von 1542—1628“. Diese Arbeit ist im Sonderabdruck erschienen. B. zeichnet sich hier durch großes Wissen und volle Beherrschung des umfangreichen Stoffes aus. Er schreibt in der sehr lehrreichen Einleitung u. a.: „Um hier vorerst von der religiösen Musik zu reden, weiß man zwar, daß der Jude seine eigene Kirchenmusik, seine „Synagogenmusik“ hat, aber auch dieser schwache Überrest altnationaler Tonkunst kann — was der erwägende Kenner beim Anhören solcher Musik leicht herausfinden wird, und der Historiker ohnehin weiß — selbst wenn er, was historisch noch nicht feststeht, seinen Ausgang vom jerusalemischen Tempel genommen haben mag, nicht ohne „fremden Einfluß“, ohne Einfluß von fremdnationaler Umgebung und der alles vernichtenden Zeit geblieben sein. Hält man an einer solchen Einflußnahme fest und verfolgt an gewissen Merkmalen, die sich zeigen, Entstehung und Fortentwicklung des bezeichneten Tonwesens, so läßt sich, wie man neben anderen hebräischen Altertümern die biblische Musik als „Musik der Hebräer“ vielfach zum Gegenstand ernster Untersuchung gemacht hat, auch von der Existenz einer Geschichte jüdischer, d. h. nachbiblischer Tonkunst sprechen, nur daß letztere von dem strengnationalen Boden losgelöst erscheint. — — — Und doch, wird man fragen, kann von einem eigentümlichen Tonwesen der Juden die Rede sein? Jawohl! Aber was heute an den Synagogengesängen eigentümlich erscheint, ist nicht jüdisch-national, sondern bloß altertümlich an ihnen, indem sie in der Manier der verschiedensten Musikepochen und Länder

¹⁾ Siehe Jeschurun 1892 Nr. 12.

singen. Und dies läßt sich historisch nachweisen, wie sich beispielsweise nachweisen läßt, daß die Kleidung der polnischen Juden nicht jüdischen, sondern polnisch nationalen Ursprungs ist. So singen die Deutschen ihre synagogal-poetischen Stücke (Piutim Selichoth) vielfach in der Manier des 9. bis 12. Jahrhunderts, während sie den 144. Psalm „Ledowid boruch“ und die Hymne „Appid Naser“ nach einer nachweislichen „Bergamasca“ aus dem 16. Jahrhundert rhythmisch absingen. Daß die Juden selbst die Tonweisen ihrer Bedränger nicht verschmäht haben, beweist auch die Tatsache, daß man in ihren Synagogengesängen vielen arabischen, griechischen, spanischen, provençalischen und deutschen Volksmelodien begegnet, die in freiem Flug, singenden Nachtigallen gleich, die Mauern der jüdischen Ghetti überstiegen haben. Gleicherweise hat die jüdische Literatur Mischlieder in türkischer, spanischer, provençalischer und neugriechischer Sprache mit hebräischen Refrains und der Bezeichnung der ursprünglichen Melodien aufzuweisen. Altertümlich und jüdisch-nationalen Ursprungs zugleich sind die Psalmodien der deutschen Juden, d. h. diejenigen Weisen, in welchen sie die feiertäglichen Psalmen, Wechselgesänge (Antiphonien) und Gebete prosodisch rezitieren, da sie nachweisliche Berührungspunkte mit dem „Gregorianischen Gesang“ haben, die die Kirche selber mit einem gewissen Stolz von der Synagoge herleitet. Aber auch die weltliche Musik wurde von ihnen, wenn nicht gepflegt, so doch ausgeübt und häufig in fürstliche Dienste gestellt. Auch die Juden haben ihre Schauspieler, Possenreißer, Musiker und Tänzer gehabt.“

Von den vielen jüdischen Musikern am Hofe zu Mantua, die B. anführt, wollen wir nur den allerletzten herausgreifen, und zwar Salomo de Rossi. Nach B. war er der hervorragendste jüdische Musiker am Hofe zu Mantua. Einer angesehenen Familie Mantuas entstammend, bei welcher die Tradition verbreitet war, daß ihre Ahnen schon unter Titus und Vespasian nach Rom geführt worden waren, begegnen wir ihm bereits 1587 als außerordentlichen Musiker und Sänger des Herzogs Vincenzo, neben ihm seine Schwester, die hervorragende Sängerin, Madame Europa sua sorella. Während er aber 1622 noch als herzoglicher Violinspieler mit einem jährlichen Gehalt von 383 Lire registriert wird, scheinen die Januar 1628 veröffentlichten „Madrigali à due voci“, welche er Paolo Emilio

Gonzaga widmete, seine letzten Kompositionen zu sein. Die Zeit seiner Geburt, sowie die Grenze seines Lebens lassen sich nicht bestimmen; was aber den Inhalt desselben betrifft, so war es reich an Arbeit und Ehren. In 40jähriger Künftlertätigkeit 1587—1628 hat er zum Unterschiede von den anderen Genossen am Hofe zu Mantua nicht vergessen, ab und zu auch die Synagoge mit einer Komposition zu bedenken, die nachher, auf Veranlassung Juda da Modenas gesammelt, zu einem stattlichen Libro von 33 drei- bis achtstimmigen Gesängen anwuchsen und 1622 in 8 einzelnen Stimmen herausgegeben wurden. Und diesem Werk, genannt „Hasschirim“, das durch den Pariser Oberkantor Naumbourg, einem geborenen Deutschen, 1877 eine Neuauflage erfuhr, verdankt Rossi heute seine Wiederbelebung. Zwei Piecen von Salomo de Rossi schließen die interessante Studie, die ihrem Autor viel Anerkennung verschaffte. —

Vermöge seiner immensen Belesenheit hat B. in der Besprechung der sephardischen Gesänge ספר שירי ישראל „Libro dei canti d'Israele“ von Federico Consolo, ein literarisches Kabinettstück geschaffen. Sie bildet einen interessanten Einblick in die Gesangsliteratur der sephardischen Juden und zeigt des Autors volle Bekanntschaft auch mit diesem Literaturzweig. B. schreibt im jüdischen Literaturblatt (1893, Nr. 19), „daß wir es bei Consolos Werk nicht bloß mit einer für den praktischen liturgischen Gebrauch bestimmten musikalischen Erscheinung zu tun haben, sondern zugleich mit einem Quellenwerke ersten Ranges. Indem es, vom Ritus der berühmten sephardischen Gemeinde Livorno ausgehend, den ganzen Ritus der Sephardim umfaßt, gewährt es dem liturgischen Forscher die Befriedigung, nunmehr über den Grundstock des gesamten Gottesdienstes der viel verfolgten und über das ganze Erdreich zerstreuten sephardischen Glaubensbrüder informiert zu werden. Die mühselige und gewissenhafte Arbeit, die Gesänge des ganzen sephardischen Ritus nach mündlicher Überlieferung niederzuschreiben, konnte zudem, wenn sie von bleibendem, autoritativem Wert sein sollte, nur von einem vortrefflichen Musiker von dem Rufe Consolos fertiggestellt werden, der zugleich ein treuer Sohn und Anhänger des sephardischen Gemeinwesens ist. — Was nun die Anordnung des vorliegenden Werkes und die feinsinnige, musikalische Behandlung der besonders im 2. Teil bearbeiteten Melodien

für Solo und Instrumentalbegleitung betrifft, so dürfen sie als vortrefflich bezeichnet werden.“

Im 2. Artikel sagt B., „dadurch daß der Vorbeterdienst bei den Sephardim immer ein lauter und darum im rechten Sinne des Wortes ein antiphonischer bleibt, findet man bei ihnen auch alle Arten der antiken Psalmodie vertreten. So wird das Olenu am Neujahrsabend, nachdem es antiphonisch angestimmt worden ist, hypophonisch geschlossen. Nachdem der „Hazzan“ Olenu leschabeach angestimmt, antwortet die Gemeinde dieselbe Psalmodie nachsingend: Loses geduloh l'jozer bereschis bis hakodausch. Hierauf setzt der Chasan boruch hu in derselben Psalmodie fort. Es sei noch bemerkt, daß Consolo von der Königin von Italien in Audienz empfangen wurde, um Ihrer Majestät, als Freundin der hebräischen Sprache und Tonkunst, das hier in Rede stehende Werk zu überreichen.

Im 3. Artikel ruft B. zum Schluß nach sephardischer Sitte dem Komponisten die Worte חזק וברוך zu. — Auch wir rufen dem fleißigen, unermüdeten Forscher Birnbaum, zugleich im Namen des jüdischen Kantorats, für seine Studie „Über den Ursprung der Traditionen im Synagogengesang“ („Jüd. Literaturblatt“ 1899, Nr. 39, 40) ein חזק וברוך zu.

In dieser Arbeit steht B. auf hoher Warte der jüdischen kantoralen Wissenschaft. Hier verkündet er mit Gedankenklarheit seinen Amtsgenossen, „wo die Tradition im Synagogengesange beginnt, und seit wann man traditionell singt“. — Über diesen Aufsatz weht der Hauch inniger Liebe und freudiger Begeisterung für den jüdischen Vorbeterberuf. B. schreibt wie folgt: „Sehr häufig hört man die Frage aufwerfen, von wem wohl die alten charakteristischen Synagogenmelodien herrühren mögen. Speziell vor den hohen Feiertagen, vor יום כיפור und יום טוב wird nach dem Ursprung des ergreifenden כל נדרי, des הניחך, des אחימי לחנך gefragt. Die strikte Beantwortung dieser Fragen ist insofern keine leichte, als unser Synagogengesang wie der aller Riten verschiedene Elemente in sich birgt, die erst näher bestimmt und in Einklang mit dem rabbinischen Schrifttum, wie mit den Ergebnissen der jüdischen literatur-historischen Forschung gebracht werden müssen. Und in Wirklichkeit gehört ein Spezialstudium von nicht geringer Ausdehnung und Ausdauer dazu, wenn man diese aus vielen Epochen und Ländern stam-

menden Gesänge nicht allein in allgemein historischen oder musikwissenschaftlichen Betracht ziehen, sondern in allen ihren Einzelheiten verfolgen will. In dieser Hinsicht zeigt sich schon bei den ersten Untersuchungen über die Einführung von liturgischen Gebetformeln, Psalmen und Hymnen, von denen doch hierbei ausgegangen werden muß, daß häufig ein und derselbe Text von verschiedenen Tonweisen begleitet wird, während man auf der anderen Seite so manche typische Singweise auf ganz fernliegende Versikel übertragen findet. Von dem uns naheliegenden deutsch-polnischen Ritus ausgehend, sei beispielsweise nur an den Kaddisch- und Bor'chu-Text erinnert, welcher so viele typische Melodien aufzuweisen hat; andererseits aber auf die in der Liturgie eingeführten biblischen Verse und Halbverse, wie *אשרי העם וישראל* und *אשרי הוא האלהים* hingewiesen, welche an *וְיִשְׂרָאֵל* und *וְיִשְׂרָאֵל* und das ist gewiß nicht zufällig in einer einheitlichen Tonweise ihrem Gepräge nach kaum in Zweifel gezogen werden, so daß man mit Recht geneigt wäre, sie von den so typischen Akzentweisen für Neujahr und Versöhnungstag herzuleiten, so steht dem die Tatsache gegenüber, daß dieselbe Tonweise auch auf nicht-biblische, aber alte Texte übertragen wurde, wie auf *וְיִשְׂרָאֵל* in den *וְיִשְׂרָאֵל* und *וְיִשְׂרָאֵל* und daß sogar gewisse Piutschlüsse in derselben Melodie gesungen werden. Die Elemente des traditionellen Synagogengesanges (*הגינות*) lassen sich zusammenfassen in Neginoth, Psalmodie und Keroboth, die alle unrythmisch sind. Erst in späterer Zeit treten rythmische Gesänge hinzu.

In phonetischer Auffassung sind „Neginoth“ diejenigen Tonzeichen, welche auf Grund der masoretischen Tonzeichen oder „Akzente“ gesungen werden; ursprünglich sind aber jene älter als diese.

Die Tradition wurde in allen Dingen hochgehalten. Und da man fand, daß die Schriftrollen des Altertums — einer Zeit, in der man der Zeichen noch nicht bedurfte, — ohne solche geschrieben waren, so mußten die Vokal- und Tonzeichen als bloße Hilfsmittel späterer Erfindung von den offiziellen Schriftrollen ausgeschlossen bleiben. Die Einführung der toten Zeichen kann daher nur den Zweck gehabt haben, neben der überlieferten Art und Weise des korrekten Lesens auch die lebendige melodiose Vortragsweise der heiligen Schriften zu erhalten, und es ist nur zu erklären, daß die zur Vorlesung gelangenden Schriften keine Hilfszeichen irgend welcher Art aufweisen dürfen. Daß außer den Tonphrasen zwecks

der Vorlesung auch im sogenannten *הגינות* Elemente der Neginoth vorhanden sind, wird sich im Laufe dieser Abhandlung zeigen. —

Unter Psalmodie sind alle Arten von Wechselgesängen zu verstehen, welche in antiphonischer (Gegengesang), epiphonischer (Zuruf) und hipophonischer (Einwand) Weise, aber immer in einem bestimmten Wechselverhältnis zwischen Vorbeter und Gemeinde ausgeführt werden. Die Psalmodie hatte ursprünglich nur Schrifttexte (Bibelverse und Halbverse) zur Unterlage, als aber die synagogale Poesie ihren Aufschwung nahm, wurden die alten Tonweisen auch auf die Piutim und althymnodische Texte, an die sich die Poeten gern anschlossen, übertragen, und daselbst haben sie sich bis auf unsere Tage erhalten. So ist die Melodie von *שיר החרוד* antiphonisch, indem der Vorbeter und die Gemeinde Zeile um Zeile wechseln; die einheitliche Melodie von den Zwischenstücken in *טל*, und *מלכות ד'ש עבודה*, epiphonisch, indem der Vorbeter jedes Piutstück, welches die Gemeinde bereits gesagt hat, schließt, während bei der Hypophonie das umgekehrte Verhältnis eintritt, daß nach dem Einzelvortrag des Vorbeters die Gemeinde entweder dasselbe wiederholt, z. B. *תהי ותהי*, welche Art von den Prager Druckern mit *הז' וקהל* bezeichnet worden ist, oder etwas Selbständiges hinzufügte, z. B. *הז' וקהל*, wo denn die Bezeichnung *קהל* lautet.

Keroboth endlich ist als dritter Bestandteil des Synagogengesanges (von den rythmischen Melodien muß hier ganz abgesehen werden) ein Kollektivbegriff für alle die Tonweisen, welche auch bei der alten Liturgie sowohl (z. B. *קריש*, bei *ברכות אבות*) als auch bei den späteren Hinzufügungen (gemeinhin Keroboth, Piutim v. R. Saadia Gaon auch *הגינות* genannt) dem *קריבא*, dem Vorbeter allein zufallen.¹⁾

Die Beobachtung, daß der Synagogengesang, soweit er Bibelstellen zur Unterlage hat, entweder mit typischen Neginoth einsetzt oder an ihrer Stelle die alte Psalmodie zum Gepräge hat, scheint mir von besonderer Bedeutung für die Erforschung des Ursprungs zu sein, da dieses Verfahren sich auf eine Zeit zurückführen läßt, in welcher das Zitieren eines Bibelverses (*דבר שבכתב*) ohne Gesang streng untersagt, dagegen das Psaltieren nach bestimmten Weisen eine längst eingeführte Sache war. Auch das Einstimmen der Ge-

¹⁾ Siehe darüber mein Buch „der synag. Gesang“ S. 54—56.

meinde bei manchen Versen der Vorlesung der Thora und Haftara, wie es schon R. Saadia Gaon als traditionell erwähnt, geschah und geschieht noch im Tone der überlieferten Neginoth, welche bereits in der Schule geübt wurden. Darauf weist z. B. die spätere Anordnung der Gaonim hin, daß die Keduscha de Sidra beim Privatgebet in der Schulmelodie vorzutragen sei. Der Schultradition haben wir auch die Erhaltung der herrlichen und ganz einzigen Weise des Mincha-Gebets für Sabbat zu verdanken, wie gemäß der Saadia Tradition die Gemeinde am י"ז im ירח heute noch die י"ז מדרת und den Vers וסלחת übernimmt. In betreff der Mincha-Melodie hielt man nämlich den mit Haftara-Neginoth übereinstimmenden Ton der Nebiim-Weise beim ganzen Mincha-Gottesdienst (mit Ausnahme der ברכה אבות und der Keduscha) als den dominierenden Ton fest, obgleich die dort befindlichen Gebet- und Psalmtexte sonst ganz andere Tonweisen hatten, ein Verfahren, welches wir oben als eine Übertragung von den Neginoth bezeichneten. Aus demselben Verfahren rührt auch die Tonweise her, in welcher heute das tägliche Mincha-Aschre vom Vorbeter introduziert wird. Ursprünglich für das Sabbat-Mincha bestimmt, hat man diese Weise bei jedem Gottesdienst, der mit Aschre eingeleitet wird (auch bei Selichoth) festgehalten. Für die Erkenntnis des Ursprungs der Tradition scheint mir nun die erwähnte Teilnahme der Schule am öffentlichen Gottesdienst von besonderer Wichtigkeit zu sein, indem man hernach die Schule als erste Pflanzstätte des traditionellen Gesanges zu betrachten hatte.

Der Schule fiel nicht allein die Aufgabe zu, die Kinder für den Gottesdienst vorzubereiten, sie hatte die Jugend beim öffentlichen Gottesdienste zu leiten, wie es noch heute bei den Sephardim Sitte ist, daß der Lehrer neben den Kindern in der Synagoge steht und die Responsen mit ihnen melodios anstimmt. Muß es demnach, wie wir gesehen haben, schon im talmudischen und demnach auch im vortalmudischen Zeitalter Traditionen inbezug auf die Neginoth und Psalmodie gegeben haben, die von seiten der Schule gepflegt wurden, so bleibt noch immer die Frage zu beantworten, wo die Tradition für den dritten Teil unseres Synagogengesanges, die wir mit Kereboth bezeichnen, ihren Ursprung habe. Vielfach wird man die Meinung, die schon Rapaport, Zunz und Dukes vertraten, verbreitet finden, daß die ersten Pajtanim auch Cha-

sonim gewesen seien und von ihnen alle hier in Frage kommenden, traditionellen Melodien herrühren, die sie nach und nach verbreiteten. An ihrer Spitze stand Kalir, der als Dichter immer auf sein Vorbeteramt anspielte usw. Dem ist aber nicht so. Der Ursprung der „Keroboth-Melodie“ reicht höher hinauf als bis zu Kalir. Das Gesamt-Chasonuth muß eine ganz bekannte Autorität für sich gehabt haben, wenn es sich während des ganzen Mittelalters in Achtung hat erhalten können, als ob es, wie man vielfach glauben mochte, eine הלל לז"ה wäre. Und in Wirklichkeit hat es einen der angesehensten Gaonim zu seinem Patron gehabt, und darin liegt das Geheimnis der Lebenskraft all der alten Tonweisen, daß sie sich von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzen konnten. Die späteren Dichter, mit ihnen Jannai, Kalir, Jose ben Jose, Saadia und die ganze römisch-fränkische Schule der Pajtanim, mußten die gegebene Form beibehalten, um nicht gegen die Autorität eines der geachtetsten Gaonim zu verstoßen, der der Wächter dichterischer und gesanglicher Formen und Traditionen des jüdischen Gottesdienstes war. Es ist dies kein Geringerer als R. Jehuda Gaon, der 759—764 Rektor der Hochschule zu Sura gewesen ist, also fast 150 Jahre vor R. Saadia Gaon lebte. Daß nämlich der blinde Gaon R. Jehuda als der erste Lehrer der חזנים הראשונים zu betrachten sei, erfahren wir von R. Zemach Gaon: חזנים הראשונים קבלו מר רב יהודה והוא מרבו עד רבנו. Man legte daher nicht nur den Piutim, sondern auch den Piutim-Melodien Gewicht bei, indem man auch diese von den Gaonim herrührend betrachtete.

Viele jüdische Gelehrte, darunter auch David Kaufmann, sprechen B. für diese tüchtige, gediegene Arbeit ihre Anerkennung aus.

Die mittelalterliche musikalische Tradition haben spätere Musikhelden, wie Sulzer und Lewandowski, in ein modernes Notengewand gekleidet. Im B.'schen Nekrolog auf Lewandowski lesen wir im Jeschurun 1894, Nr. 8, folgendes:

Gleich Jachin und Boas vor dem salomonischen Tempel (II. Chron. 3, 17) standen in unserem Zeitalter 2 Säulen des jüdisch-musikalischen Gottesdienstes so recht על פני ההכל vor dem „Hechal“ im engeren Sinne des Wortes, vor dem „Allerheiligsten“, von dem hier die unvergänglichen Weisen altisraelischen Sanges an das Ohr Tausender in Andacht versammelter Beter zu dringen hatte.

Zur Rechten „Jachin“, der unsterbliche Begründer des modernen Synagogengesanges, Salomon Sulzer, der unvergleichliche, gottbegnadete Sänger und zugleich erster Wegweiser auf dem Gebiete jüdischer Tonkunst — zur Linken „Boas“, der mächtige, vielseitige Tonschöpfer, ein Heros unter den Synagogenkomponisten, Lazarus Lewandowski, seine ganze Produktionskraft vornehmlich in den Dienst der Synagoge stellend.

Neben Sulzer und Lewandowski widmeten auch andere Tonkünstler ihre Begabung der Synagoge, zu denen auch Jaques Rosenhain gehört. Diesem widmete B. im Jeschurun 1894, Nr. 36, einen warmen Nachruf: „Der kürzlich verstorbene Pianist R. zählte zu den hervorragendsten Tonkünstlern seiner Zeit. 1813 zu Mannheim geboren, machte er schon 1837 als Pianist im Opernhaus zu London großes Aufsehen, wie er 1839 in Paris neben Halévy, Meyerbeer den Konzertsaal beherrschte. Dasselbst beteiligte er sich auch an der Bearbeitung von Synagogengesängen für das Naumbourg'sche Werk R. gehörte sonach zu den wenigen weltlichen Tonkünstlern jüdischen Glaubens, die noch Sinn und Verständnis für den Synagogengesang hatten und dadurch betätigten, daß sie ihre Kunst auch bereitwillig in den Dienst der Synagoge stellten, ohne zu befürchten, daß man alsdann glauben werde, auch in ihren anderen Tonschöpfungen den Geschmack der verhöhten Synagoge wiederzuerkennen. Obgleich die Synagogenmusik, und das nicht zum geringen Schaden für dieselbe, sich mehr und mehr dem Geschmacke dieser Vertreter weltlicher Musik nähert und so dem vorwärtsdrängenden Geist der modernen Tonempfindung vielfach Rechnung trägt, so nehmen die jüdischen Künstler der Gegenwart ihr gegenüber noch denselben Standpunkt ein, den man schon vor 50 Jahren beklagte.“

„Zu bedauern ist es,“ schrieb Prof. Jul. Fürst 1844, „daß bei den vielen musikalischen Talenten, welche die Israeliten aufzuweisen haben, doch keines eigentlich dem Judentume zugute kommt. Man will die Synagoge reformieren, den Gottesdienst zeitgemäß ordnen, und noch hat keiner unserer Helden der Tonkunst den Mut oder den Beruf gefühlt, für die religiöse Musik der Synagoge etwas zu tun. Meyerbeer, Halévy und hundert andere, die ihnen nachstreben, haben nie irgend jemals ihre Talente und ihre Kräfte der Synagoge geweiht.“ — Birnbaum sagt hierzu: „Man bedenke, so

ist vor 50 Jahren geschrieben worden. Und steht es heute besser? Zwar hat man drei Jahre hernach durch Naumbourg-Halévys „Min hammezar“ und andere Kompositionen namhafter jüdischer Künstler kennen zu lernen Gelegenheit; die Klage hinsichtlich „unserer Helden der Tonkunst“ ist aber heute ebenso berechtigt wie vor 50 Jahren. Dem Kenner der synagogen-musikalischen Literatur sind die Namen Gernsheim, Jadasohn, Hermann Levi, Ed. Lassen freilich nicht ganz fremd, aber mit einer vereinzelt Komposition (häufig ist es nur eine kleine Instrumentalnummer), mit der man der Synagoge sozusagen seine Visitenkarte abgibt, ist es noch lange nicht getan. So viel und noch mehr haben auch Nichtjuden (Max Bruch, Breitenstein, Drexler, Ett, Faist, Lachner, Schauer) der Synagoge geleistet. Über die der Synagoge untreu gewordenen Kinder muß hier hinweggegangen werden. Die alte Mutter mag ihre Lieder nicht hören. Desto dankbarer gedenkt sie von Zeit zu Zeit eines ihrer Söhne, die sich ihrer nicht schämten. Und zu diesen zählte Rosenhain.“ —

Unter den vielen Musikhandschriften, die Birnbaum besitzt, gehört auch die eines Wolf Baß aus Proßnitz. In plastischer Sprache schildert Birnbaum in seinem Aufsatz Wolf Baß (Österr. Wochenschrift Nr. 47) die Meschorerim-Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts. Er erzählt uns von einem „Chasonus-Brief“, der die Qualifikation für das Vorbeteramt dokumentieren sollte. Birnbaum nennt uns einige Meschorerim-Namen, deren zwei wir hier nur erwähnen, weil sie von besonderer Bedeutung sind. Zunächst Abraham Singer, Vater des bereits genannten John Braham, geb. in London, welcher in Gemeinschaft mit Isak Nathan die „Hebrew Melodies“ des Lord Byron edierte. Ferner Lyon Singer aus England, Leoni genannt. Sein aus England als traditionell gehender „Jigdal“ ist auch in der anglikanischen Kirche auf den Choral „The God of Abraham praise“ übergegangen. Als Komponist von Liedern und religiösen Gesängen war er weit und breit beliebt.

Der I. Teil der Melodie, nach welcher Lord Byron den Gesang „Oh, weep for those that weep by Babel's stream“ dichtete, ist ursprünglich eine Kaddisch-Komposition von Leoni (Handschrift 24); der II. Teil derselben Melodie, die auch Max Bruch in seinem Kol Nidre für Cello benutzte, wird auf „Maskil Schir jedidim“ als traditionell gesungen. Leoni, zu dessen vorzüglichsten Schülern

der obengenannte John Braham gehörte, bekleidete zuletzt in Kingstown eine Kantorstelle.“ —

Was die Musikhandschrift des Wolf Baß aus Proßnitz betrifft, umfaßt sie, wie Birnbaum am Schlusse seines lehrreichen Artikels bemerkt, „5 Kompositionen, welche 24 Notensysteme auf 2 Foliosseiten füllen“. — Im Anschluß an diese Birnbaumsche Arbeit sei die Bemerkung gestattet, daß dessen Sammlung nahezu 1200 Nummern von Handschriften und Druckwerken jüdischer Musik und eine dazu gehörige Bibliothek von ungefähr 3000 Bänden Hebraica, Judaica und Musikwissenschaft, meist praktischer Musik, umfaßt. Auch hebräische Handschriften, hauptsächlich liturgischen Inhalts, sind dort vertreten. Ein riesiges, aber gut geordnetes Material in Notizbüchern und numerierten Notizheften, Zetteln, Katalogen hat sich dort angehäuft. In bezug auf Musik und Komponisten sind viele Alphabete angelegt.

Birnbaum ist es infolge seines großen Fleißes gelungen, das Gutachten von Dr. Michael Sachs „Über Vorsänger und Chor“ ausfindig zu machen. Er hat diese „Perle“, nebst einer Einleitung über die Kultusbestrebungen der jüdischen Gemeinde in den Jahren 1840—45 im Jeschurun, 1895, Nr. 38, veröffentlicht. Aus diesem Gutachten seien nur die ersten Sätze angeführt: „Der Vorsänger oder Vorbeter bildet den Mittelpunkt des jüdischen Gottesdienstes, indem er, obgleich ein jeder einzelne für sich das Gebet verrichtet, es im Namen und gleichsam im Auftrage aller laut vorträgt. Er ist es, der die einzelnen Beter zu einer Gemeinde verbindet, und die Privatandacht derselben zu einer öffentlichen macht.“¹⁾ Wie Michael Sachs über den Gottesdienst, seine Geschichte, seine Träger, den Vorbeter, dachte, hat B. in seinem Vortrag auf der ostpreußischen Lehrerversammlung in Allenstein (Mai 1896) dargelegt. Hier zeigt sich B. als Genie im Auffinden neuer Wege für die kantonale Wissenschaft und ihrer Anwendung in der Praxis. „Man unterscheidet in Deutschland“, so führt B. aus, „zwei Riten: den deutschen und den polnischen; beide sind jedoch auf einen Ursprung zurückzuführen und haben eine Anzahl Melodien gemeinsam.“

¹⁾ Den ganzen Wortlaut dieses Gutachtens habe ich in meinen Aufsätzen, anläßlich des 100. Geburtstages von Kantor Lichtenstein in der Zeitung des Judentums 1906, Nr. 4 und 5 zum Abdruck gebracht. Anm. d. Verf.

Darum fassen wir sie hier in der Besprechung zusammen. Man nimmt allgemein an, daß sich die ersten jüdischen Gemeinden in Deutschland aus französischen Kolonien gebildet haben, die sich in einer historisch nicht festzustellenden Zeit am Rhein niedergelassen. Die Geschichte des Synagogengesanges beginnt aber eigentümlicherweise mit der Einwanderung eines hochangesehenen Rabbiners aus Italien, mit R. Moses Hasokon aus Lucca, über den sich ein wahres Labyrinth von Sagen verbreitet haben müsse, da man schon im 13. Jahrhundert nichts Bestimmtes mehr über ihn wußte und ihn vielfach mit seinem Enkelsohne verwechselte. So ist es zu erklären, daß Jost ihn um 877 unter Karl dem Kahlen, Carmoly und Graetz aber ein Jahrhundert früher unter Karl dem Großen in Deutschland einwandern lassen. Der Familie dieses R. Moses, welcher sich in Mainz niedergelassen, entstammt der erste deutsche Synagogaldichter oder Paitan, Mose ben Kalonymos, der in einem Piut ungefähr auf das Jahr 968 anspielt. Bedenkt man, daß zu gleicher Zeit, im Jahre 996, die Juden von Prag bereits die Erlaubnis zur Erbauung einer Synagoge erhielten, so läßt sich mit Recht annehmen, daß schon um 950 der Grundstock des deutschen Rituals ziemlich verbreitet gewesen sein muß. Um diese Zeit werden neben Mainz und Prag auch Speier, Worms, Regensburg, Magdeburg und Merseburg als steuerpflichtig genannt. Daß der deutsche Ritus sich nach dem Sidur des R. Amram Gaon (um 870) richtet, ist allgemein bekannt. Karl der Große zeigte besonderes Interesse für den Synagogengesang, indem er über die hebräische Psalmodie Belehrung suchte. —

Der Synagogengesang läßt drei Gesangsarten unterscheiden: Neginoth, Psalmodie und frei erfundene rythmische Melodien. Die Neginoth der Tonakzente, nach welchen die heiligen Schriften vorgetragen werden, sind zwar als sehr alt zu erachten, doch ist dabei nicht zu vergessen, daß im Altertume mehrere Systeme von Akzenten vorhanden gewesen sind. Erst 957 ist das babylonische Nikkud (Punktations- und Akzentuationssystem) durch Sendboten von Jerusalem gänzlich aufgehoben und das tiberiensische zur allgemeinen Herrschaft gebracht worden. Die von den Deutschen so getreulich überlieferten Melodien zu den Neginoth stammen sicher von den Masoreten zu Tiberias her, woselbst nach dem Zeugnisse des R. Chaggai sogar die Sitte eingeführt war, den traditionellen

Gesang von Kinderstimmen im Chor singen zu lassen. In Deutschland werden die Neginoth noch in derselben traditionellen Weise gesungen wie sie Böschstein 1512 für Reuchlin zum erstenmale in Musiknoten niedergeschrieben hat. Zwar haben die anderen Riten andere Melodien zu den Neginoth, aber die deutschen scheinen ursprünglicher zu sein, wie schon Ascheri die deutschen Traditionen über die anderen Riten stellt.

Mit Bezug auf die Psalmodie singen die Deutschen neben „gregorianischen Tönen“ (Modi) auch in der noch älteren Weise des „Ambrosianis Gesanges“. Man findet in den Sammlungen der christlichen Kirche ambrosianische Melodien, die mit Synagogen-Melodien identisch sind. Dieser Umstand erklärt sich vielleicht daraus, daß der gelehrte Mönch und Musikschriftsteller Nothar Labeo an der von Karl dem Großen begründeten Musikschule zu St. Gallen sich von einem Juden aus Jerusalem über die Altertümer des Tempels unterrichten ließ, was auf die musikalischen Traditionen dieser alten Musikschule von Einfluß gewesen sein dürfte. Ein getreues Bild eines ambrosianischen Gesanges gibt die häufig bei anderen Texten wiederkehrende Melodie zu W'nislach, während die Tonweise des täglichen Aschre eine gregorianische Psalmodie darstellt. Als Erkennungszeichen für gregorianische Psalmweisen in der Synagoge kann man im allgemeinen gelten lassen, wenn der musikalische Schluß des Psalmes dem Anfange entspricht, wie dies beim Aschre der Fall ist, indem der Schluß Meatoch wead aulom, Hallelujah ganz der Melodie des Verses Aschre bis Selah entspricht. Viele, ursprünglich antiphonisch geteilt gewesene Melodien sind im Laufe der Jahrhunderte dem Vorbeter allein überlassen worden. Als Überbleibsel einer derartigen alten Antiphonie ist die Melodie zu נברך שאלנו משל bei Einleitung des Tischgebets zu betrachten, die sich bei manchen mit קדוש endigenden Versikeln als Einzelgesang verhalten hat, der dann von der Gemeinde wiederholt wird, wie z. B. bei אל אמונה בערכך דין vom ersten Neujahrsmussaf angefangen wird mit der zweiten Zeile. Folgendes Bild dürfte die Identität beider Melodien veranschaulichen:

נברך שאלנו משל
אם תמצא עומק הדין
ברוך שאלנו משל
מי יצדק לפניך בדין
ובטובו חיינו
קדוש.

Als Typus der freierfindenen rythmischen Melodien sind einige Pison-Melodien anzusehen. Drei Pisonim haben merkwürdigerweise einen Verfasser und dieselbe Melodie, während die anderen übertragenen zumeist böhmische Volksmelodien aufweisen. Die Melodie des Salomon ben Jehuda ha Bawli (980) zu seinem Pison chonepu adonoi chonenu ist als die älteste unter den Original-Pisonmelodien zu erachten. Das dem Texte nach älteste Pison dark'cho elohenu von Jose ben Jose (vor dem 9. Jahrh.) wird nach der Schema-Melodie von Neujahr gesungen, stellt aber eine Psalmodie dar.

Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Synagogengesanges übergehend, bemerkt B., „daß nach der Schlacht bei Leuthen, 1757, in der Synagoge zu Berlin, zum erstenmale ein von Moses Mendelssohn gedichtetes deutsches Lied zum Vortrag gebracht worden ist. Mit dem Anfang des 19. Jahrh., einer Zeit, in der man auch über die Emanzipation der Juden nachzusinnen begonnen, und politische und kirchliche Freiheitsbestrebungen allgemeine Verbreitung gefunden, hat der Synagogengesang in Deutschland einen Aufschwung genommen, der in Sulzer und Lewandowski den höchsten Gipfel erreicht hat.“

Den Sulzer'schen Schir Zion haben bekanntlich christliche Musiker mit Kompositionen bereichert, zu denen auch Franz Schubert gehörte. Schubert komponierte für den Schir Zion den Psalm 92. Wie das gekommen ist, erzählt uns B. in seinem Artikel „Franz Schubert als Synagogenkomponist, ein Gedenkblatt zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages (Zeitung d. Judent. 1897, Nr. 5, 6, 7). „Als nämlich im Jahre 1828 Schuberts Lied, „die Allmacht“, mit einem anderen Liede bei Haslinger in Wien erschienen war, ist es bald stadtbekannt geworden, daß der im neuen isr. Tempel als Kantor amtierende junge Sulzer — er war damals 24 Jahre alt — der beste Interpret desselben sei. Schon bei dem herrlichen Textanfang, „Groß ist Jehova der Herr! Denn Himmel und Erde verkünden seine Macht“, glaubte man einen levitischen Psalmgesang zu hören. Eine Gelegenheit, den jungen Sulzer dem Dichter des Liedes (Ladislau Pyrker, Erzbischof von Wien) und dem Komponisten desselben vorzuführen, war bald gefunden; der junge Sänger schlug durch, und seitdem ist sein Ruf als Liedersänger und besonders als Schubertsänger ein allgemein verbreiteter geworden. Sulzer

hat dann den Komponisten Schubert gebeten, ihm auch ein Bariton-solo für die Synagoge zu schreiben, was dieser auch gerne tat, und so ist der Schubert'sche Psalm „Tow l'hodos“ entstanden.“ —

Als Wegweiser für die kantonale Ausbildung erscheint Birnbaum in seinem Aufsatz „Über die liturgische und kantonale Vorbildung des Kultusbeamten.“¹⁾ Hier redet zu uns ein Herold in der jüdisch-kantoralen Wissenschaft. „Unter Liturgik,“ schreibt Birnbaum, „versteht man die Lehre von der Einrichtung des öffentlichen Gottesdienstes. Selbstverständlich muß bei der liturgischen und kantoralen Vorbildung des Kultusbeamten mit dem täglichen Wochengottesdienst begonnen werden, wobei die grundlegenden Arbeiten von Rapoport, Zunz, Luzzatto und Polak herangezogen werden müssen. Der Lehrer der jüdischen Liturgik muß auch Rücksicht auf die eingeführten Melodien, die Niggunim des alltäglichen Gottesdienstes nehmen. Diese stellen sich nämlich als die ältesten Elemente des traditionellen Synagogengesanges dar, indem der wochentägige Gottesdienst auch in seinen Singweisen von dem Geiste des Fortschritts und der sogenannten „musikalischen Einwirkung von außen“ fast unberührt geblieben ist Die jüdische Liturgik ist ein großes Gebiet; sie hat sich, wie mit der Lehre, so auch mit der Entstehung und Entwicklung des Gottesdienstes zu befassen und hauptsächlich den Einfluß der syrischen und byzantinischen Kirche, späterhin auch den der katholischen, ja sogar der protestantischen Liturgik nachzuweisen; erst dann werden uns Liturgika wie W'atto kodausch, Chaj-w'kajom keduschah d'Sidra, ja sogar Kaddisch u'worechu P'risas Schema klar. Die Alten haben vieles mit Stillschweigen übergangen, weil es ihnen peinlich war, über gewisse Dinge zu diskutieren, während wir heute ohne Scheu an sie herantreten müssen, um sie nach ihrem historischen Werte beurteilen zu lernen.“

Ein grundlegendes Werk über jüdische Liturgik besitzen wir in dem Traktat Saufrim, und ich kann nur jedem Kollegen ans Herz legen, diesen talmudischen Traktat in der Ausgabe von Joel Müller ernstlich zu studieren. Er wird darin Aufklärung finden über Dinge, an denen er bis dahin ohne Aufmerksamkeit vorübergegangen ist. Als Träger des Gottesdienstes, als Liturg, muß der Kultusbeamte bemüht sein, den Gesamtgottesdienst in seinem Ursprung und Entwicklungsgänge zu verfolgen. Wie wird er sich freuen, seinen lieb-

¹⁾ Isr. Wochenschrift 1899, Nr. 9.

gewordenen Texten in ihren Ursprungsformen zu begegnen, hier und da auf die Erwägung einer Melodie oder die Erklärung eines alten Brauches zu stoßen, von denen er bis dahin kaum ahnen mochte, daß ihr Ursprung zeitlich so hochrage. So liest man an einer Stelle: התקינו הכתים לחנים לומר יהי שם ד' מבורך. An einer anderen Stelle begegnet man dem alten Chasan und Baal-Kore R. Jonathan aus Guptha bei Sephoris, der als letzter Tradent (Sauf Maase) für gewisse Vorschriften bei der Vorlesung aus der Thora besondere Beachtung verdiente

Legen wir das halachische Werk beiseite, und nehmen wir eine viel jüngere Schrift zur Hand, so erfahren wir, daß der liturgische Brauch, in einem Schaltjahr in der Rausch-Chodesch Schemone-Esre Ulechaporas Poscha hinzuzufügen, in Frankfurt seinen Ursprung hat.¹⁾ Derselbe Verfasser spricht auch über eine Modulation zu den Worten Emes wozodek in den Segenssprüchen zur Haftara, die so geartet sein müsse, daß die Gemeinde kein Amen darauf spreche. In der Sefira-Zeit soll man die Sabbat-Semiroth nicht in fröhlichen Weisen singen; das ganze Jahr über keine „christliche Weise“ für dieselben Semiroth verwenden. Er spricht auch über die Melodie zu Wajehi bachazi halajlo, ferner darüber, daß Zur Mischelau ochalnu nicht für den Sabbat gedichtet sei. Bei Festlichkeiten dürfe man nur Adon olom, Jigdal, Zur mishelo ochalnu singen, aber keine christlichen Melodien oder gar Liebeslieder. Alte Synagogenmelodien dürfen überhaupt nicht verändert werden. —

Bei der Vorbildung der Kultusbeamten muß auch die synagogale Hymnologie herangezogen werden. Jozroth, Selichoth, Kinnoth müssen in ihren metrischen Bestandteilen den Schülern an einzelnen Beispielen so vorgeführt werden, daß diese sich später an den Werken Zunz, Heidenheim, Michael Sachs selbständig weiterbilden können. Nach dieser Vorbildung wird später jeder Kultusbeamte wohl zu unterscheiden wissen zwischen einer תפילה דבירה und der תפילה זכירה, zwischen Os bikschau onow und einem Al horischaumim, zwischen Os schesch meaus und dem Akdomos; drittens müssen die verschiedenen Synagogenriten und auch andere Minhogim gelehrt werden. Neben den Riten sollen auch die Schüler die Punktations- und Akzentuationssysteme des Mittelalters mit den verschiedenen

¹⁾ Jos. Omez S. 691.

Sarka-Tabellen kennen lernen, weil sie Handhaben für korrekte Betonung und Vokalisierung der Gebetstexte und der vorzulesenden Stücke in der Ursprache darbieten. Von den Akzenten ist es verlockend, zu dem wirklichen Chasonus, dem praktischen Synagogengesang überzugehen, um zu zeigen, was auf diesem Gebiete zu lehren ist“. Birnbaum gibt nun für den Unterricht einige praktische Winke an und schließt mit den Worten: „Derartige Fingerzeige regen den zukünftigen Kultusbeamten für sein ganzes Leben an, die überkommenen Synagogenmelodien hoch und heilig zu halten und über die altsynagogale Psalmodie ernstlich nachzudenken.“

Ein besonderes Verdienst Birnbaums ist die Einführung der „liturgischen Übungen“ auf Lehrerversammlungen, die er mit einem kurzen allgemein-liturgischen Vortrag einleitet, worauf dann die musikalisch-historische Besprechung jeder einzelnen zur Übung stehenden Partie folgt. Unter diesen Nummern waren auch einige von Weintraub in der Birnbaum'schen Bearbeitung vertreten; wie denn B. überhaupt mit rührender Pietät an seinem großen Vorgänger, dem Altmeister des Synagogengesanges, Weintraub, hängt. Ihm widmete er auch in der Wiener Kantorenzeitung, Wahrheit 1891, anlässlich des Erscheinens der zweiten Auflage der Weintraub'schen Tempelgesänge eine erschöpfende Studie über seinen Werdegang und seine Bedeutung als Synagogenkomponist. Auch diese Artikel, 10 an der Zahl, zeugen von fleißigen, sorgfältigen Quellenstudien. Einige dieser Gedankengänge seien hier wiedergegeben:

„Jede Kunstepoche“, sagt mit Recht ein hervorragender Geschichtsforscher, „hat manche eigentümliche Prinzipien und Manieren, welche aber eine folgende Epoche beizubehalten, nicht verpflichtet ist, wenn sie ihrer Anschauung nicht entspricht. Und so ist es auch im Grunde genommen mit dem „polnischen Synagogengesang“, der, an sich betrachtet, d. h. als Produkt einer Kunstepoche und Richtung und als Bestandteil des ganzen Tonwesens unserer Altvorderen, seine eigene Entwicklungsgeschichte hat. Aber nicht alles, was man als „polnisch“ bezeichnen hört, ist seinem Ursprunge nach slawisch. In gewissem Sinne wurzelt das polnische phantasieartige Rezitativ im altertümlichen Tonwesen des Mittelalters, einem Tonwesen, welches übrigens durch die hellenischen Päpste (Ende des 7. und Anfang des 8. Jahrhunderts) in Rom und Italien eingeführt wurde. Denn auch die mittelalter-

lichen Kirchentropen sind nichts weiter, als „der praktische Ausdruck des Melodiebildungsgesetzes, welches auf den Eigentümlichkeiten der Tonarten (modi toni) beruht. „Daher kommt es, daß gewisse Synagogengesänge mit dem Tropus des Antonus quintus introduziert werden (z. B. Adonoy moloch am Freitag Abend, Kewaudau der Mussaf-Keduscha). Der Gesang der Polen in den bestimmten modi ist nur reicher ausgestaltet, verzierter, melismatischer. Allerdings ist der syllabische Gesang im Vergleich zum melismatischen älter als dieser, da erst in jüngster Zeit mit Evidenz nachgewiesen worden ist, daß das Aufblühen des letzteren ins Ende des 7. Jahrhunderts fällt und sich „nicht vor der byzantinischen Periode entfaltet hat.“

Aber diese Art und Weise des melismatischen Gesanges muß bei den Juden längst heimisch gewesen sein, bevor er bei den Kulturvölkern des Abendlandes in Aufnahme kam. Das kann schon von der Tatsache hergeleitet werden, daß selbst gewisse Psalmodien bei der Vorbereitung zur Messe von Tönen getragen waren, welche man auf Grund von kirchenväterlichen Zeugnissen bis auf die Zeit des Tempels zurückführen will. „Die Juden waren die ersten, die sich zum Christentum bekannten . . .“ So hat der erste christliche Gemeindegesang die Psalmen in Wort und Ton aus dem Tempel herübergenommen.“ —

Im Laufe der Besprechung der Weintraub'schen Gesänge führt B. an, daß wir unverkennbare Reste hellenischen Tonwesens noch in manchen Beziehungen der Massora finden. So bedeutet פְּרִיטָא von welchem Elia Levita noch sagt וְאֵינִי יוֹדֵעַ מֵאַיִתָּהּ לְשׁוֹן הָרָא nichts weiter als das Intervall der Sext, nach welchem heute noch jede פִּסְקָה באמצע פסוק in dem deutsch-polnischen Ritus gekennzeichnet und gesungen wird, z. B. Wajischmah Jisroël.

Hierbei sei schon der Vortrag „H. Weintraub als Synagogenkomponist“ erwähnt, den B. zum 25jährigen Todestag Weintraubs im Verein für jüdische Geschichte und Literatur am 12. Dezember 1906 gehalten hat. B. hatte durch die Ausstellungs-Objekte, die er von W. besitzt, seinem Vortrag einen ganz besonderen Reiz verliehen.

Aber B. ist nicht nur mit den musikalischen Verhältnissen der Königsberger Gemeinde vertraut, sondern auch mit den politisch-geschichtlichen. Dies ersehen wir aus dem Vortrag „Was hat die

jüdische Gemeinde Königsbergs König Friedrich I. im besonderen zu verdanken?", den B. am 15. Januar 1901 im Verein für jüdische Geschichte und Literatur, anlässlich der 2. Jahrhundertfeier des Bestehens des Königreichs Preußen gehalten hat. Der „besondere Dank“ der Königsberger jüdischen Gemeinde an König Friedrich I. bestand in „der Gewährung einer ewigen Heimstätte für ihre Toten.“ —

Im Mai 1902 hielt B. die zweiten „Liturgischen Übungen“ auf der Lehrerversammlung in Königsberg ab. Die wissenschaftliche Einleitung war schon allein imstande, den Ruhm des Vortragenden als gründlicher Forscher aufs neue zu bestätigen. B. legte der Versammlung 16 Nummern von verschiedenen Komponisten vor und besprach dieselben nach liturgischer und musikalischer Seite. An die Jehi Rozaun-Komposition vom Vortragenden knüpfte derselbe interessante Bemerkungen über Birchas hachaudesch an,¹⁾ die z. T. in den „Liturgischen Übungen“ Heft 1 des Verbandes der jüdischen Lehrer im deutschen Reiche wiedergegeben sind. Dort schreibt B. u. a. folgendes: „Wenn schon die Mischna von den sechs Monaten, Nissan wegen Peßach, Ab wegen des Fastens, Tischo-beaw, Ellul wegen Rosch haschono, Tischri wegen all der Feste Jom Kippur, Sukkot, Schemini Azeres, Kislew wegen Chanukka, Adar wegen Purim spricht, so verstehen wir, weshalb in allen Musikhandschriften nur verschiedene Melodien für Jechadeschehu vorkommen, Tamus und Schewat überhaupt leer ausgehen, während die Monate Jjar, Tischri, Cheschan und Tebeth laut kantoraler Tradition als כִּסְוֵן חֶסֶחַ חַן (Chesch-wan, טֵבֶת Tebeth, יָאָר Jjar, תִּשְׁרִי Tischri) in Wegfall kommen und dafür einen frei komponierten Jechad'schehu (Jechade'schehu beli) Chasonus oder יְהִי רוֹזָאֵן bringen.

Um ständig neues Material für seine Studien zu sammeln, unterhält B. einen regen, ausgedehnten Briefwechsel mit jüdischen Gelehrten. Die auf diese Art gewonnenen Kenntnisse läßt er im weitesten Maße seinen Mitmenschen zugute kommen. So sehen wir ihn denn abermals als Lehrer unter Lehrern einen Vortrag in Königsberg halten: Über die Verdienste der Gaonen um die jüdische

¹⁾ Isr. Wochenschrift 1902, Nr. 26.

Liturgie und den Synagogengesang.¹⁾ Aus dem Vortrag wollen wir folgendes hervorheben: „Eine Persönlichkeit muß, wo immer von jüdischer Liturgik die Rede ist, vorerst besonders hervorgehoben werden, das ist Abba Areka, auch Rab genannt, neben seinem Gegner Samuel, einer der ersten Amoraim. Rab starb 247, und ihn könnte man den vornehmsten Liturgiker der Juden nennen. Selbst getragen von der größten Autorität (er saß zu den Füßen des Ordners der Mischna, R. Jehuda Hanassi), sind auch die Gebete und Gesänge Rabs und seiner Schule von der Tradition mit einer rührenden Treue durch unzählige Drangsale und siebzehn Jahrhunderte hindurch geführt worden bis auf den heutigen Tag. Die wichtige Nachricht, daß Rab auch Stimme gehabt, so daß er vorzubeten und bei den Vorträgen seines Lehrers als Meturgemon (Dolmetsch) zu fungieren pflegte, verdanken wir den Gaonen. Wichtig für die Kenntnis und den Gang der Tradition ist noch besonders, daß R. Kahana, der Verfasser der P'sikta, ein Schüler Rabs gewesen ist. Denn es ist bekannt, daß wir uns heute noch in bezug auf so viele liturgische Einrichtungen nach derselben P'sikta richten, wie es bekannt ist, daß die ältesten Pa'tanim, z. B. Kalir, auf Grund der dort niedergelegten Gedanken und Überlieferungen den ganzen Gottesdienst ausgeschmückt haben, ja, der ganze Aufbau unserer Liturgie für die Fest- und Fasttage, für die ausgezeichneten Sabbate, die Selichoth usw. auf dem Grundbau dieser P'sikta ruht. Von den Gebeten Rabs und seiner Schule, von liturgischen Einrichtungen, die sich bis auf uns erhalten haben, seien genannt: Emes weemun, Emes wejaziw, Ascher jozer, Ato nausen jod, Birchas hagamel, Hoël horow für Purim. Die Einrichtung, daß man Freitag Abend Wajechullo betet Umipne chatoënu, Wataudiënu, Jehi rozaun, welches jetzt vor der Neumondverkündigung gebetet wird, die Vorschrift, daß man Jaaleh wejowau im Tischgebet verrichtet, Mogen owaus, Modim d'rabbonon, Tekioso d'beraw mit Olenü, Atto nigleso, Atto socher, Al ken nekawe, Annenu und für den Sabbat Réze wimémchosenu...

Wichtig ist R. Paltoj von Pumbadita (853), weil er bereits das Kol Nidre erwähnt, das in Sura unbekannt war. In unserer Form kennt es bloß das Gebetbuch des Jakob bar Schimschon (um 1113 in Paris). Die herrliche Melodie scheint durch Isaak ha Laban in

¹⁾ Isr. Wochenschrift 1903, Nr. 4.

Prag weiteste Verbreitung gefunden zu haben . . . Rabbi Nitronai Gaon kennt überhaupt eine Anzahl Gebete, die vor ihm kein Gaon erwähnt, die aber für uns umso wertvoller sind, weil sie jetzt ausschließlich dem deutsch-polnischen Ritus angehören. Er kennt Os b'kaul, Mim'kaumecho, verschiedene Piutim, Jismach Mosche, Ato echod, Tisborach zurennu.

Wie Birnbaum über die Verfasser der Gebete eifrig forscht, so auch über die Musikheroen, die dieselben vertonen. Zu diesen gehörte im vorigen Jahrhundert in erster Reihe Salomon Sulzer. Wie bereits oben angedeutet, begann B. im Jahre 1874 bei seinem Wiener Aufenthalt eine chronistische Tätigkeit für Sulzer. Das Resultat seiner Studien legte er in 10 Artikeln nieder, die er anlässlich des 100. Geburtstages Sulzers (30. März 1904) in der israel. Wochenschrift veröffentlichte. Schon in der Einleitung, die wir hier wiedergeben, zeichnet B. den Organisator in großen Zügen. Im Hinblick auf die Materialverarbeitung, ist die B.sche Studie, „Zum Gedächtnis Salomon Sulzers, ein Ehrenkranz zu seinem 100. Geburtstag,“ höchst schätzenswert und ehrt den Darsteller in vollstem Maße.

„Die Geschichte des Synagogengesanges,“ heißt es in der Einleitung, „und die Synagogen unserer Tage haben alle Ursache, den 100. Geburtstag Salomon Sulzers aufrichtig zu feiern. Denn vom Altertum gänzlich abgesehen, erblickt und feiert die Synagoge in Sulzer nicht nur den größten Meister ihres altertümlichen Tönwesens, sondern zugleich ihren größten Sänger und Regenerator auf gottesdienstlichem Gebiet. Sulzer hat nämlich nicht allein als Komponist und Sänger (Chasan) den Synagogengesang auf neue Bahnen geführt, sondern an der Wiederherstellung von Würde und Feierlichkeit im alten Gottesdienst mit Erfolg gearbeitet und dem jüdischen Volk das wiederzugeben gewußt, was es im Laufe der Zeiten, begleitet von den schwersten Drangsalen, fast ganz verloren hatte: einen würdigen Gottesdienst. So hat Sulzer eine der schönsten Aufgaben, die ihm die Vorsehung zu erfüllen gab, auf das glänzendste erfüllt: eine religionsgeschichtliche und kunsthistorische Tat zugleich.“

Unter den vielen deutschen Gemeinden, die den 100. Geburtstag Sulzers öffentlich feierten, gehörte auch die Gemeinde Königsberg. B., der sich mit Stolz ein Schüler Sulzers nennt, hatte dessen Andenken durch eine interessante Sulzer-Ausstellung, die im Lese-

saale der Synagoge zu besichtigen war, in pietätvoller Weise geehrt. Es waren außer verschiedenen Handschriften, persönlichen Erinnerungen und Reliquien, Bildnissen, hauptsächlich die Originalausgaben sämtlicher Werke des Gefeierten. Alle Stücke der wertvollen Sammlung, unter denen sich manches Unikum befand, stammten aus dem Privatbesitz Birnbaums, der sie für diese besondere Gelegenheit zur Anregung für alle Kenner und Freunde dieses Spezialgebietes mit dankenswertester Sorgfalt und Liebe zusammengestellt hatte.

Der Forscher Birnbaum ruhte nicht. Alle Anerkennung, Wertschätzung und Verehrung spornten ihn umso mehr an, weiter zu forschen und zu suchen.

Als Frucht neuen Forschens erschienen aus seiner Feder fünf Artikel unter dem Titel „Polen, der polnische Ritus und sein Synagogengesang im Kreise der mittelalterlichen Synagogen-Riten“, in der österr.-ungarischen Kantorenzeitung (Wahrheit) i. J. 1909. Birnbaum weist darauf hin, daß der „polnische Ritus“ nur ein Glied in dem großen Kreise von mittelalterlichen Riten darstellt, und den Abudrahman so schön den „Wald der Riten“ nennt. Uns sind gewöhnlich der Minhag Aschkenas Minhag Polen und Littauen oder der Minhag Sephard geläufig. Manchmal begegnet man in den Gebetbüchern auch den Bemerkungen: In Frankfurt, in Krakau, in Metz, in Posen und Prag wird dies nicht gesagt.“ Birnbaum führt nun eine Reihe von Städten und Ländern an, die im Laufe der Zeiten für die verschiedenen Minhagim maßgebend geworden sind . . . „Nur Zunz,“ sagt B., „bei seinem Feingefühl für die Geschichte der Riten, bei seiner gewaltigen Kenntnis des ganzen Gebietes, kommt zu dem richtigen, einzig wahren Resultate, daß der polnische Ritus byzantinischen Ursprungs sei. Er spricht vom Einfluß der Völker und ihrer Sitten: Perser, Araber, Syrer und Griechen, Gallier und Goten, sie alle seien von Einfluß auf den Gottesdienst gewesen. Seit dem 11. Jahrhundert seien Ritusverschiedenheiten zu verzeichnen. Er stellt schließlich 2 Ritengruppen fest:

1. den arabisch-spanischen Ritus;
2. den palästinischen oder germanischen Ritus.

Zum ersteren gehören Spanien und die Länder des Islam, zum zweiten die christlichen Länder mit germanischer Bevölkerung.

(Goten, Franken, Langobarden.) Es kommt dann die Vermengung der Riten. Zur ersten Gruppe zählen Castilien, Andalusien, Katalonien, Aragonien, Provence, Sizilien und die arabischen Länder; zu der zweiten Gruppe Frankreich, England, Burgund, Lothringen, Deutschland, Böhmen, Polen, Italien, Griechenland und nach Rapaport auch Palästina.

Der Typus für die Feste Piutim ist bereits im 9. Jahrhundert feststehend: S'lichot, Hoschano, Keroba, Jozer haben bestimmte Gestalt. Dichter: Jose ben Jose, Janai und Kallir.

Im 11. Jahrhundert traten wandernde Vorbeter aus fremden Ländern auf, daher der R'schus L'chassan. Gesangsfertigkeit, Melodien der Pismonim sind von Einfluß. Hai' Gaon spricht von den Leistungen der Chasonim zu Jozroth, Keroboth, bei Hochzeiten an Festtagen, wenn sie schöne Stimmen haben und gesangskundig sind und anerkennt die abweichenden Niggunim. Seit dem 13. Jahrhundert ist der byzantinische Ursprung des polnischen Ritus verwischt; der Unterschied im Piut entstammt deutschen und französischen Ritualien. Manches entstammt dem mitteldeutschen und österreichischen Ritus, manches aus dem alten Machsor; Abweichungen am Neujahr aus dem französischen, anderes aus dem römischen Ritus. Dabei mußte Zunz die musikgeschichtlichen Hilfsmittel zur Erinnerung gewisser Gebetstücke und synagogaler Poesien ausschalten, obgleich dieses gewichtige Moment den großen Gelehrten seit dem Jahre 1818 beschäftigte, indem er die Frage aufwarf: „Wieso haben die Melodien in der jüdischen Liturgie sich so allgemein verbreitet?“ — Diese Frage, wie ein Blätterrauschen im „Walde der Riten“, mutet sie uns an! Wer will sie beantworten? „Also byzantinischen Ursprungs sind die Melodien unserer typischen Synagogenmusik?“, höre ich fragen, und das wollten Sie beweisen, an der Hand literarischen und musikhistorischen Materials beweisen? Sie wollen nachweisen, daß die Slaven die Träger dieser alten Musik gewesen, die dann die Deutschen übernommen haben und nicht umgekehrt? Haben Sie auch an Böhmen gedacht, an das alte Slavonien, an das כנען des Mittelalters? Gewiß! — Es dürfte Euch vielleicht interessieren zu hören, daß die Alten schon in dem Worte כנען eine musikalische Abbeviatur vermutet haben: כנען נעים עם נבל.

Birnbaum weist dann auf seinen obenerwähnten Artikel hin, „daß das Gesamt-Chasonus einen der angesehensten Gaonen, den

blinden R. Jehudai Gaon (759—764 Rektor der Hochschule zu Sura) zu seinem Patron hatte, sowie, daß das Geheimnis der „Lebenskraft all der alten Tonweisen auf die starke Autorität dieses Gaon zurückzuführen ist“.

Wie tief B. in die Seele des jüdischen Volkes schaut, sehen wir aus seinem Vortrag über die Kol-Nidre-Melodie, den er 1909 in Königsberg gehalten hat.

Von dieser Melodie, die wie der Seufzer einer gefangenen Seele klingt, die sich in furchtbaren Qualen windet und nach Befreiung ringt,“ spricht B. mit innerer Begeisterung und Wärme. Und wie er bei allen traditionellen Melodien nach wissenschaftlichen Quellen forscht, so auch bei der Kol-Nidre-Melodie. Die Frage nach der Geschichte dieser Melodie ist nach ihm keine musikalische, sondern eine liturgische. Sie muß daher, wenn auch unter Berührung ihrer musikalischen Seite, geschichtlich-liturgisch behandelt werden. Wir übergehen hier die geschichtlich-liturgischen Auseinandersetzungen und geben nur die B.schen Ansichten über die Kol-Nidre-Melodie wieder. „Die Kol-Nidre-Melodie ist durch den polnischen Ritus, der nicht nur die slavischen Länder umfaßte und mit den Polen vielfach wanderte, auf uns gekommen. Im Minhag Aschkenas, zur Zeit des Maharil (gest. 1427), kannte man eine typische Melodie auf Kol-Nidre noch nicht. Sie ist vielmehr, wie der ganze altslavische Ritus in der Zeit der Kreuzzüge, byzantinischen Ursprungs. Wohl hat man auch in deutschen und fränkischen Ländern Kol-Nidre gesungen, denn der Maharil sagt gemeinhin, indem er ihn einen Piut nennt, יאריך בי בנינו, aber unsere Melodie scheint erst seit dem 16. Jahrhundert in Deutschland in Aufnahme gekommen zu sein. Die Melodie ist von Byzanz nach Polen und Böhmen (Slavonien) gewandert. Die Byzantiner scheinen sie direkt vom letzten Gaon, R. Hai, übernommen zu haben. Konstantinopel, sagt der Wiener Gelehrte Abraham Epstein, ist als Sitz alter jüdischer Kultur bekannt und stand in regen Beziehungen zu den babylonischen Hochschulen. Nach Nr. 225 der Responsen der Gaonen studierten Konstantinopolitanische Schüler bei R. Hai Gaon in Pumbadita . . .

Ich bin zu Ende mit der Wiedergabe einzelner Gedanken aus den Birnbaumschen literarischen Arbeiten der Jahre 1879—1909 und . . . „mehr, als was ich Euch vorgetragen habe, steht hier — in den B.schen Arbeiten — verzeichnet“. Die Schaffenskraft unseres

Fürsten im Reiche der jüdischen Literatur wäre nicht vollständig gewürdigt, wenn wir nicht auch seine musikalische Seite hervorheben wollten. Denn B. hat sich auch kompositorisch reichlich betätigt. Außer den bereits erwähnten Kompositionen hat B., anlässlich der Einweihung der neuen Synagoge in Königsberg i. J. 1896, den Psalm 24 für Chor und Solostimmen mit Orgel- und Harfenbegleitung ad libitum komponiert. Kirschner-München schrieb über diese Komposition u. a.: 1) „Mit dieser wirkungsvollen Komposition hat die Literatur des Synagogengesanges eine wertvolle Bereicherung erfahren . . .“

B. hat eine Anzahl synagogaler Gesänge für gemischten und Männerchor mit Orgelbegleitung im Druck erscheinen lassen, ebenso mehrere Sologesänge mit Orgelbegleitung.

Zum Schlusse sei nun noch seine „Erste Musikbeilage“ in der „Jüdischen Presse, 1899, Nr. 3, nebst einer wissenschaftlichen Einleitung erwähnt. Das in der „Musikbeilage“ erschienene Musikstück ist von C. G. Lidardi aus Amsterdam, wo B. 1887 alle dort vorfindlichen Musiknoten der portugiesischen Gemeinde kopieren durfte. Die Lidardi'sche Komposition schließt mit den Worten: *ברכו יהוה שבתו יהוה זמרו יהוה*

Auch Eduard Birnbaum hat sein ganzes Leben Gott gepriesen, Gott gelobt und Gott gesungen. So rufen wir ihm zum Schlusse die Worte unseres Psalmdichters zu: *צלח רכב על דבר אמת*.



Das Leienen mit dem „Tropp“.

Von Josef Singer, Wien.

Derjenige jüdische Kantor, der auf wahrhafter Höhe seiner Amtsausübung steht, wird es sicherlich nicht dabei bewenden lassen, seine Vorträge lediglich korrekt oder effektiv auszugestalten, sondern vielmehr ernstlich bemüht sein, die Wesenheit seines Amtes auch insofern gleichsam zu verwissenschaftlichen, daß er allen sich darbietenden amtlichen Geschehnissen, Vorkommnissen, Benennungen usw. auch meritorisch seine vollste Beachtung zuwendet. Eine solche im allgemeinen vielleicht wenig bedeutsame, unserer Auffassung gemäß jedoch historisch wichtige und jedem jüdischen Kantor geläufige Bezeichnung ist die für die Kantilation des Wochenabschnittes, der Haftara, der Megillah und Echa allgemein bekannte technische Bezeichnung „mit oder ohne Tropp leienen“, während doch eigentlich „mit oder ohne Neginah leienen“ gemeint ist.

Weshalb wählten also unsere Alvordern die etwas fremdartige Bezeichnung „Tropp“? Zur erschöpfenden Beantwortung dieser Frage müssen wir auf den Inhalt eines vor Jahren in der „Österreichisch-Ungarischen Kantorenzeitung“ vom Schreiber dieser Zeilen veröffentlichten Aufsatzes: „Neumen und Neginoth“ hinweisen, allwo mit möglichster Ausführlichkeit die engen Beziehungen deklariert wurden, die zwischen der musikalischen Wesenheit der heidnisch-christlichen Neumen und der jüdischen Neginoth obwalten.

Wer mit diesem allerdings etwas abseits liegenden Wesen der Neumen-Schrift nur einigermaßen vertraut ist, bei dem kann das Verständnis hierfür vorausgesetzt werden, daß die Neumen eine musikalische Aufzeichnung für gewisse strenggefügte Tonphrasen — also nicht einzelner Töne, sondern einer Tongruppe — darstellten, die auf dem letzten Vokale eines Wortes gesungen wurden.

Dieselbe musikalische Aufgabe erfüllten aber und erfüllen noch heute unsere altehrwürdigen Neginoth beim jüdischen Gottesdienste. Diese musikalisch-meritorische Ähnlichkeit fällt um so mehr ins Auge, als sogar die äußere Form einzelner Neumen eine geradezu auffallende Ähnlichkeit mit vielen Neginoth aufweist. Der Punktus gleicht unserem Rewiah, die Biwirgia, dem Bipunktum, dem Munach und Rewiah, der Tripunktus dem Segol, der Pes Podatus der Sarka, die Quillisma (das Tremolo) dem Schalscheles usw. Da nun, wie oben erwähnt, der Neumen wie die Neginoth ein und derselben musikalischen Wesenheit der musikalischen Bezeichnung einer gewissen Tongruppe oder Tonphrase dienstbar waren, so liegt der Beweis offenbar zutage, daß die beiden Benennungen eigentlich in einen Begriff zusammenfließen, daß demnach Neumen und Neginoth entschieden als die Vorläufer unserer heutigen Notenschrift zu erachten seien. Die Feststellung, ob die Neumen oder die Neginoth in die zeitlich ältere Rangstufe einzureihen wären, wollen wir hier außer acht lassen, wenngleich wir mannigfache Anhaltspunkte aus der Geschichte des uralten Synagogengesanges anführen könnten, die das höhere Alter der Neginoth bekunden.

So viel kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß zu Zeiten des jerusalemischen Tempels die Neginoth in Anwendung kamen, und zwar, wie wir aus dem Werke Schilté-hagibborim ersehen, sollen die einzelnen Neginoth nicht für einzelne Töne, sondern — gleich den griechischen Neumen — ebenfalls für bestimmte Tonphrasen angewendet worden sein. Allerdings behaupten mehrere spätere Forscher auf diesem Gebiete, daß unsere in der Synagoge beim Thoravorlesen als Kantilation dienenden Neginoth mit jener der jerusalemischen Neginoth keine Sangesähnlichkeit, sondern im besten Falle nur eine äußere Formähnlichkeit besitzen, während die Massorethen dieselben ausschließlich für die Regelung der Deklamation als Interpunktionsmittel feststellten. Aus der Mannigfaltigkeit dieser widerstrebenden Ansichten resultiert jedoch mit Bestimmtheit die Tatsache, daß die Neginoth als Mittel für eine allgemeine festgefügte Lesart der betreffenden Worte und Sätze, demnach als Norm für die allgemeine Regelung der Kantilation schon während der jerusalemischen Tempelperiode aufgestellt wurden, wie dieselbe noch heute in unseren Synagogen beim Vorlesen der Thora, Haftara usw. zur Anwendung gelangt.

Diese Thoravorlesungen fanden aber auch, wie wir aus maßgebendster christlicher Quelle ersehen, bei Einrichtungen des neuen christlichen Gottesdienstes umfassendste Berücksichtigung. Der Musikhistoriker Dr. A. Reismann erklärt unumwunden: „Bei den Juden war dem Stamme Levi mit dem Priesterdienste auch die Pflege der Tonkunst übertragen, und unter dem Klange der Harfen sangen sie die für die verschiedenen Festzeiten bestimmten, meist im Psalmenbuche enthaltenen Gesänge. Unstreitig wurde diese Einrichtung des jüdischen Gottesdienstes vor allem anderen einflußreich auf die Neugestaltung des Kultus, wie er sich allmählich in der emporblühenden christlichen Kirche ausbildete. Diese hatte zunächst keine selbständige Verfassung und keinen selbständigen Kultus, und beide wurden anfangs zumeist nach nationalen Bedürfnissen geregelt; doch bildete überall das Psalmenbuch die Grundlage der öffentlichen Gottesverehrung usw. Nach den apostolischen Konstitutionen mußte, wenn das Lesen aus der Bibel (also קריאת התורה) beendet war, der Vorsänger (also der Chasan) einen Psalm anstimmen, und das Volk fiel erst beim letzten Vers mit dem Kyrie eleison mit ein, usw.“

Wir vermeinen, nun sowohl aus streng jüdisch-konservativer Quelle (Schilté-hagibborim) als nach streng historisch-wissenschaftlichen Daten (Dr. Aug. Reismann) den Beweis erbracht zu haben, daß sowohl im Tempel zu Jerusalem als auch am Beginne der christlichen Kirche nach gewissen festgestellten Tonzeichen auch die betreffenden Bibel- und Gebetstellen vorgetragen wurden. Das Lesen der Bibel beim christlichen Gottesdienste erfuhr erst später in der abendländischen Kirche eine Abänderung, als die römischen Bischöfe sich zu Päpsten erhoben und mit der äußeren Ausgestaltung des Christentums auch eine Neugestaltung des christlichen Gottesdienstes — gewissermaßen als Protest gegen die in der Kirche immer noch festhaftenden jüdischen Bräuche — als unabweisbar erachteten.

Ambrosius, von 374 bis 397 n. Chr., Bischof von Mailand, hauptsächlich jedoch Papst Gregor I., 590 n. Chr., waren die Schöpfer jener neuen Gesangstile, die nach ihnen Ambrosianischer und Gregorianischer Kirchengesang benannt wurden und allgemeine Annahme fanden. Geleitet von dem Bestreben, die äußere Form des jungchristlichen Gottesdienstes der Botmäßigkeit des Juden- und

Heidentums ganz zu entledigen, wurden für die Kantilation neue Tongruppen aufgestellt, welche mit den einstigen Neumen-Tönen musikalisch in gar keinem Zusammenhange standen, jedoch, sonderbar genug, zumeist jüdisch-patriarchalische Bezeichnungen erhielten, wie z. B. der erste Ton hieß Adam, primus homo, der zweite Noe secundus, der dritte tertius Abraham. Allein, die neu aufgestellte gesangliche Verschiedenheit dünkte den damaligen geistlichen Machthabern noch immer nicht als genügend, um den ihnen nötig erscheinenden Berührungspunkt mit der einstigen Mutterreligion zu vernichten; auch die Benennung des neu aufgestellten Musikgattungsbegriffs mußte zumindest neuartig klingen, und so wurde fortan beim jugendlichen katholischen Gottesdienste nicht mehr nach Neumen und Neginoth, sondern nach „Tropen“ gesungen.

Geradezu rätselhaft erscheint es, daß auch die damalige Gottesdienstkantilation der Juden, bei der bekannten Abgeschlossenheit der letzteren gegen alles Fremdartige, sich dieser neuen unjüdischen Benennung sympathisch zuneigte. Wann, wo und weshalb auch das Judentum dieser unjüdischen Benennung (Tropp) das Bürgerrecht in seinen Synagogen verlieh, ist leider nirgends auffindbar,¹⁾ doch steht es fest, daß die alten Juden nicht nur eine Mannigfaltigkeit des Tropp beim Vorlesen aus der Thora, Haftara, Megilothe und Thillimsagen kannten, sondern sogar das Lernen im Talmud nach einer allgemein bekannten Singweise (Tropp) ausgeführt wurde. So gab es einen Schultropp (Synagogenkantilation) und einen Stubentropp (Singweise beim Talmudstudium), welcher letzterer eine gewisse heilig-religiöse Einwirkung nicht abgesprochen werden kann.

Professor Dr. Steinthal erzählte, er habe gelegentlich eines Besuches beim Bischof von Siam (Pallegris), welcher ihm einige Stellen aus den heiligen pirniesischen Büchern vortrug, die Empfindung gewonnen, daß diese Vorleseweise unserem Synagogentropp sehr ähnlich sei. Professor Steinthal schreibt wörtlich weiter: „Die Erfinder des religiösen Vortrages waren die Buddhisten und die Juden, und derselbe begann mit dem Tropp.“

¹⁾ Nur in dem im Jahre 1716/18 von dem berühmten Metzger Chasan Schlome Chasen veröffentlichten, überaus interessanten Werkchen ספר יכשה חזן קורא בתורה לפעמים: finden wir nachfolgende Notiz: אינו קורא היטב בנגינות הטעמים שקירין טראפ-

Was der hochverehrte, heimgegangene Philosoph mit dieser Redewendung meinte, ist unergründlich, doch steht es fest, daß nicht allein in den jüdischen Gotteshäusern seit vielen Jahrhunderten mit dem „Tropp“ geleient wird, sondern auch beim Talmudstudium wie beim Thillimsagen eine Singweise nach dem „Tropp“ zur Anwendung gelangt.

(Aus der Festschrift des Österreichisch-ungarischen Kantorenvereins mit Erlaubnis des Vorstandes entnommen.)



Synagogengesang.

Von Josef Singer, Wien.

Der Ausgangspunkt des modernen Synagogengesanges wird mit Unrecht als in düstere Nebel gehüllt dargestellt. Ein Blick in das Buch der Bücher genügt, um der Tatsache näherzutreten, daß sofort nach der Erzählung der Schöpfungsgeschichte Jubal als ausübender Musiker auf Saiten- und Blasinstrument angeführt erscheint. Gleichfalls unstatthaft ist die Annahme, daß die Musik der alten Hebräer auf ein ungeordnetes Tongewirr und rohe Schallwirkung beschränkt bleiben muß. Das Vorhandensein von Schlaginstrumenten, deren Wirkung nicht anders als in einzelnen Schlägen, demnach gewissermaßen als Zeitmesser gedacht werden kann, berechtigt zu der Annahme, daß die alten Hebräer schon eine Ahnung von einer Takteinteilung hatten. Sollten wir noch ferner darauf hinweisen, daß Laban bei der Flucht Jakobs von Gesang, Adufe und Zither spricht, daß Moses, die Israeliten und später Mirjam nach vollendetem Durchgange durchs Rote Meer Kriegsgesänge anstimmten, oder daß zur Zeit der Propheten und Könige schon von Harfen, Adufen, Zithern, Sistern, Weziloth, Becken und Trompeten, demnach von bedeutungsvoller Mannigfaltigkeit der Instrumente und Instrumentalisten die Rede ist? Jedem Bibelkundigen sind diese Tatsachen genügend bekannt, und ein nicht minder schwerwiegender Umstand, daß eine aus zwölf Stämmen bestehende Nation einen Stamm, demnach den zwölften des Volkes, für Gesang, Musik und Gottesdienst bestimmte. Erwägen wir weiter, daß die Massenchöre von Ober- und Unterdirigenten geleitet werden, ja sogar bezüglich der Aufstellung der Sänger und Musiker strenge Regeln bestanden, so dürfte ein bemerkenswerter musikalischer Aufschwung im Schoße des uralten Judentums kaum angezweifelt werden. Der Vollständigkeit

halber soll noch darauf hingewiesen sein, daß in Chronik I die Namen der Dirigenten angeführt und sogar vom Sangmeister, von einem Musikgelehrten und von einem Musikeleven — demnach von einer Musik- und Gesangsanstalt die Rede ist.

Dieser kolossale Aufbau eines Musikinstitutes war ursprünglich allerdings lediglich dem Dienste des Herrn geweiht, doch alsbald fanden Musik und Gesang auch bei weltlichen Veranlassungen Anwendung. Beim Tode Josias stimmte Jeremias einen Trauergesang an, und alle Sänger und Sängerinnen unterstützten ihn (Chronik II, 25, 35), und (Jesaias 5, 11, 12) jammert darüber, daß die Juden bei Zither, Harfe, Adufe und Wein sich belustigen und auf Gott nicht schauen. Welcher Qualität diese altjüdische Musik und welchen Gesetzen dieselbe unterworfen war, darüber herrschen in Gelehrtenkreisen entgegengesetzte Anschauungen. Der berühmte Altertumsforscher Forkel behauptet, der Gesang der alten Juden war die Kantilation.

Dieser Annahme tritt Saalschütz auf das entschiedenste entgegen, indem er einen Ausspruch Philos zitiert, nach welchem Moses von den ägyptischen Gelehrten nicht bloß die Rechen- und Meßkunst, sondern auch Rhythmik, Harmonie und Metrik, wie überhaupt Musik in deren ganzem Umfange sowohl theoretisch als praktisch gelernt haben sollte.

Erscheint es nun geradezu unerklärlich, weshalb Saalschütz, der Jude, dem Gewährsmann Philo mehr Glauben schenkt als der heiligen Quelle der Bibel, allwo einer Ausbildung Moses' oder gar einer musikalischen Betätigung — mit alleiniger Ausnahme der drei Worte: os jaschir moscheh — nicht mit einem Federstrich Erwähnung geschieht, so ist es überhaupt nicht abzusehen, weshalb Moses, der, wie genügend bekannt, von seinen anderen am ägyptischen Hofe erlernten Künsten so verschwenderischen Gebrauch machte, gerade in musikalischer Beziehung von der Bibel als so schweigsam hingestellt wird. Allein selbst bei jener etwaigen Annahme dieser Saalschütz'schen Doktrin ist es nicht ersichtlich, welche namhafte Theorien der Musik Moses am ägyptischen Hofe erlernt haben sollte, da doch die ägyptische Musik zur Zeit Moses über die erste Entwicklungsphase nicht hinausgekommen war. Betrachten wir selbst das zu jener Zeit gepriesenste und hervorragendste Musikprodukt Ägyptens, das sogenannte Linos- oder Linuslied, so drängt sich alsbald die Über-

zeugung auf, daß die Qualität dieser Gesangsgattung selbst der einfachsten jüdischen Neginothphase gegenüber an Bedeutung verliert.

Es scheint, daß der sonst ausgezeichnete Saalschütz bezüglich des Wesens der Kantilation eine irrige Anschauung hatte, indem er von einer Herabwürdigung des althebräischen Gesanges durch die Forkelsche Bezeichnung Kantilation spricht. Kantilation oder *Accentus ecclesiastici* ist eine feststehende Tonverbindung, wie wir dieselbe beim Thoravorlesen in unserem Neginoth besitzen, oder wie wir dieselbe noch heute beim Vorlesen der Kollekten und Präfanationen im katholischen Gottesdienste antreffen. Hätten unsere Altvordern uns nichts mehr als diese Neginothkantilation vererbt, so wäre schon durch diese allein der Nachweis erbracht, daß unsere Urahnen mit ihren Musikbestrebungen hinter anderen Nationen nicht zurückblieben. Die Neginothkantilation fand im Schoße der jungen katholischen Kirche durch die Einführung der Neumen freundliche Aufnahme. — Demnach ist jene festgesetzte Tongruppe, wie sie jede einzelne unserer Neginoth aufweist, als Kantilation zu verstehen, und wir begrüßen es geradezu als eine Offenbarung, daß Forkel den althebräischen Gesang als Kantilation hinstellt. — Neigen wir uns nun der Annahme zu, daß in der freudenlosen Exilzeit alles jüdisch-musikalische Streben gelähmt war, so müssen wir trotzdem der Ansicht vieler Gelehrten beipflichten, daß die Neginoth vor dem Untergange bewahrt wurden. Es ist nicht anzuzweifeln, daß die neuen Christen und Apostel, an den ihnen geläufigen Tempelgesang gewöhnt und bei ihrer sattem bekannten Abneigung gegen Heiden und deren religiöse Gesänge, gewiß anfangs nicht andere als Tempelgesänge vortrugen; so ist die natürliche Verpflanzung des alten Tempelgesanges in die katholische Kirche erwiesen. Wurde auch später bei der eingetretenen Trennung des Christentums vom Judentum jedwede sprachliche und musikalische Erinnerung vernichtet, so bleibt es doch historisch erwiesen, daß die Häretiker Arius, Bardesanus und Harmonius, auch der Kirchenvater Clemens Alexandrinus die sogenannte Hymnenkantilation in der Kirche pflegten, und daß erst Ambrosius im Jahre 380 dieselben in einen metrischen Neumengesang umwandelte.

Es erscheint nun unseres Erachtens klar erwiesen, wie die Neginothkantilation nach und nach in den Neumengesang übergang, und mit diesem einleuchtenden Nachweise wäre die Überbrückung

der gähnenden Kluft zwischen ur- und mittelalterlichem Gesang glücklich vollendet. Verweilen wir nur noch einen Moment bei der theoretischen Umgestaltung, die der Kirchengesang durch Papst Gregor I. 590 bis 604 erfuhr, so bemerken wir, daß diese Gregorianische Gesangsumgestaltung sich hauptsächlich mit der Aufstellung fester, aber voneinander wesentlich verschiedener Tonsysteme beschäftigte. Mit der Aufstellung von strenggefügteten Tonfolgen beginnt eine bedeutungsvolle Phase im Entwicklungsgange der Musik, und daß auch die Juden an derselben redlich mitarbeiteten, ist an anderer Stelle nachgewiesen worden. Daß das verfolgte und geknechtete Judentum keine Lust verspürte, seine musikalischen Lehren in Büchern zu bewahren, dürfte einleuchten, und ebenso die Tatsache, daß die betenden Juden jener Epoche, wenn auch tränenfeuchten Auges, gesungen. Es sangen die jüdischen Kinder mit ihren Vätern und vererbten die gehörten Töne von Geschlecht zu Geschlecht, von Jahrhundert zu Jahrhundert, und obgleich auch unter dem Einflusse der verschiedenen Völker, unter denen die Juden lebten, manche Melodie eine jeweilige volkstümliche Modifikation erfuhr, der Charakter dieser Gesänge blieb stets derselbe. Wenngleich bezüglich dieses Gesangstiles leider keine schriftlichen Aufzeichnungen vorhanden, weil dieselben in der Zwang- und Drangperiode verloren gingen, der Beweis, daß die damaligen Juden ganz stillos gesungen haben, dürfte von einem gewissenhaften Geschichtsforscher schwerlich erbracht werden. Man wandte seine Aufmerksamkeit allgemein nur der Melodie zu, und von diesem trügerischen Gesichtspunkte aus mußte man selbstredend zu der irrigen Auffassung gelangen, daß, da die Juden der verschiedenen Länder keine einheitliche Melodie besitzen, auch an eine einheitliche Abstammung des traditionellen Synagogengesanges nicht zu denken ist.

Hätte man das Augenmerk auf die diesen verschieden klingenden traditionellen Melodien innewohnende Charakteristik, und zwar leicht wahrzunehmende Anfangs- und Finaltöne, auf melismatische Eigentümlichkeiten und hauptsächlich auf die charakteristische Intervallenfolge gerichtet, man wäre alsbald zur Überzeugung gelangt, daß die jüdischen Traditionsgesänge der selbst in verschiedenen Ländern lebenden Juden in ihrer feingegliederten Charakteristik einen gemeinschaftlichen Boden haben und durch streng musikalische Gesetze vom allgemeinen Musikgesetz sich trotzdem unter-

scheiden. Die herandämmernden glücklichen Jahrhunderte der Erleuchtung verschafften auch dem Judentum insofern eine Erleichterung, als sie bei des Lebens schwerer Bürde auch des Lebens Würde teilhaftig wurden; man gestattete ihnen, Bethäuser zu bauen, und es regte sich auch für den Synagogengesang ein neuer Liederfrühling; man schritt alsbald zur Bessergestaltung desselben, indem dem üblichen Vorbeter („Scheliach Zibbur“), („Chasan“) später sogenannte Hilssänger („Meschorerim“) beigegeben wurden, welche mehrstimmige Gesänge, anfangs allerdings primitivster Gattung, später jedoch schon musikalisch bedeutsamer Art zur Aufführung brachten. Namentlich waren es die polnischen und litauischen Chasanim, die mit ihren mittelalterlichen Barden gleich herumziehenden Meschorerim sich allgemeine Anerkennung verschafften. Wissenschaftlich hervorragende Chasanim, die auch als Verfasser von Piutim glänzten, finden wir in Zunz' „Gottesdienstlichen Vorträgen“ namentlich angeführt, doch bedauerlicherweise blieben die gesanglich bedeutsamen Chasanim jener Periode ganz unvermerkt. Bezüglich der gesanglichen Bedeutung des Maharil sind die Ansichten verschieden, und was Salomon de Rossi mit seinen Madrigalen betrifft, sind wir außerstande, denselben als synagogalen Komponisten aufzustellen, wenngleich er seinen Kompositionen auch hebräische Texte unterlegte. Wichtiger vielmehr erscheint uns der Christ Marcello Benedetto, der traditionelle Synagogengesänge mit hebräischem Text in Noten verzeichnete und die Noten dem Text zuliebe von rechts nach links schrieb. Soweit die kärglichen Aufzeichnungen reichen, soll in Berlin ein jüdischer Kantor polnischer Abstammung namens Aaron Beer (geboren 1738) durch seine blühend schöne Tenorstimme und ziemlich bedeutende Musikkennntnisse allgemeines Aufsehen erregt haben; er starb im Jahre 1821. — Bedeutender war der Chasan Israel Lowe (Israel Glogau), 1773 in Danzig geboren. Während seiner Berufstätigkeit in Fürth (Bayern) erregten seine gesanglichen Leistungen solche Anerkennung, daß er vom Kurfürsten Maximilian Joseph, nachmaligem König von Bayern, die Aufforderung erhielt, in der im Hofkonzert zu Aschaffenburg aufzuführenden Haydn'schen „Schöpfung“ den Tenorsolopart zu singen. Er starb am 7. Januar 1832 als Kantor in Paris, wo er auch einen stattlichen Band vorzüglicher Synagogengesänge veröffentlichte. Erwähnenswert ist auch der einstige Chasan Isak Nathan (geboren

1792). Er verließ später seine Stellung und Religion und starb in London. Großvater, Vater und Sohn Lipschütz waren bedeutende Chasanim, denen zugleich umfassende Gelehrsamkeit nachgerühmt wird. Am Anfang dieses Jahrhunderts taten sich die reisenden Chasanim Kaschtan, Herschel, Kiew, Izegel, Kanarik, Davidl Brod und andere durch herrliche Stimmen und überaus treffliches Zusammensingen mit ihren Meschorerim bemerkenswert hervor. Diese Chasanim insgesamt pflegten einen von ihren Altvordern überkommenen Gesangsstil (Steiger), dessen streng musikalische Wesenheit leider gar keine Beachtung fand, trotzdem aber von ihnen, wenn auch nicht theoretisch zielbewußt, doch wie ein traditionelles Heiligtum gepflegt und bewahrt wurde. Erst der Machtspruch Sulzers, der, wie aus der Vorrede des Schir Zion I zu ersehen, die hohe Bedeutung des Gesanges wohl ahnte, doch die musikalische Wesenheit desselben verkennend und von den christlichen Komponisten des Schir Zion I, wie Würfel, Seyfried, Volkert, Schubert, den Zeitverhältnissen entsprechend, gedrängt, verbannte denselben aus der modernen Synagoge. Die hohe Bedeutung Sulzers, der es wie je einer verstand, den modernen Gesängen des Schir Zion allgemeinen Erfolg zu verschaffen, soll und muß rückhaltlos zugestanden, gleichzeitig jedoch darauf hingewiesen werden, daß die klaffende Wunde, die er dem Synagogengesange durch Verwerfung der Tradition schlug, eine schier unheilbare ist. Sulzer selbst kam in reiferen Jahren zur Erkenntnis, suchte das Verabsäumte durch Herausgabe des Schir Zion II zu ersetzen, und wurde hiermit — allerdings etwas zu spät — ein Vorkämpfer des von ihm einstens vernachlässigten Traditionsgesanges. Den gleichen Irrtum, obzwar schon modifiziert, beging auch der sonst treffliche Naumburg in Paris; der Fehlgriff fällt hier um so bedauerlicher auf, als seine Mitarbeiter beim Gesangswerke „Semiroth Jisroel“ Halévy, Meyerbeer und Alkan Guden bedeutende Musiker waren, von denen eine historische Anknüpfung zu erwarten war. Erst bei Weintraub in seinem Werke „Schire bes adaanoj“ hören wir wieder die alten Klänge, und er war der erste, der durch den allerdings ungerechtfertigten Hinweis auf eine phrygische Tonart das Vorhandensein einer speziellen Tonfolge andeutete. Lewandowsky in Berlin ging schon einen Schritt weiter, indem er allbekannte Synagogenmelodien harmonisch bearbeitete, ja sogar für die Orgel verwendete. Deutsch in Breslau und Baer in Göttingen ver-

öffentlichsten sogar schon Melodien zu Piutim und suchten dieselben vor dem Untergang zu bewahren. Auch Löwenstamm in München zeigte in dem von seinem Sohne veröffentlichten umfangreichen Synagogengesangswerk eine anerkennenswerte Rückkehr zum Alten. — Der Raum dieses Aufsatzes gestattet es nicht, alle anzuführen, die bessere oder mindere Beiträge für den Synagogengesang geliefert, doch es muß betont werden, daß im Zeitraum von 1860 bis 1880 quantitativ vieles auf diesem Gebiet geleistet wurde. Alle diese Arbeiten jedoch dienten dem Zweck, entweder alte Melodien zu erhalten oder neue zu schaffen; wer einen neuen melodischen „Lecho Dodi“ schrieb usw., dessen Arbeit fand Anerkennung und Absatz. Der Melodie wurde das Hauptaugenmerk zugewendet — war auch manche Komposition harmonisch und kontrapunktlich trefflich gearbeitet, sobald die Melodie fehlte, wurde dieselbe verworfen. Dieser trügerische Gesichtspunkt, zum Spielball in der Hand aller, gestaltete sich für den Synagogengesang um so verhängnisvoller, als er der erhitzten Phantasie eines jeden Chasan — und welcher Chasan hätte keine Phantasie? — ein Freibrief zur willkürlichen Melodienschöpfung dünkte. Erst mit der Amtsniederlegung Sulzers begann ein neuer Gesichtspunkt Boden zu gewinnen, indem die Anschauung zur Geltung kam, daß nicht die Melodie, sondern die in dem Traditionsgesange sich kundgebende Charakteristik als synagogaler Gesangsstil zu betrachten sei. Einem Sturme gleich zog dieser Gesichtspunkt durch die Welt; nicht allein Musikkritiker allerersten Ranges, wie Hofrat Dr. Hanslick in der „Neuen Freien Presse“, Judassohn in Leipzig, Eichhorn in München und andere, beteiligten sich durch zustimmende Erklärungen an der Debatte, hauptsächlich aber die hervorragenden Kantoren und Komponisten suchten die neue Hypothese dadurch abzuschwächen, indem sie andere Skalen aufstellten und hierdurch erst recht bekundeten, daß der Gesichtspunkt, daß die Charakteristik des traditionellen Synagogengesanges im strenggefügteten Tonverhältnis zu suchen sei, ein wissenschaftlich unantastbarer sei. Insoweit dieser Gesichtspunkt nicht allgemeine Geltung gewinnt, werden die Bethäuser Israels an einer zunehmenden musikalischen Zerfahrenheit und Stillosigkeit leiden, und der musikalische Beobachter muß die traurige Wahrnehmung machen, daß in den verschiedenen Synagogen nicht nur eines Landes, sondern auch einer Stadt nach verschiedenen kaleidoskopartigen Mustern gesungen

wird. Unsere Altvordern schufen und bewahrten aus Pietät die „Steiger“, die gebildeten jüdischen Kantoren der Gegenwart müssen die Wesenheit derselben zur synagogalgesanglichen Wissenschaft gestalten, erst dann kann von einem Synagogengesangsstil und von der Bedeutung jüdischer Kantoren die Rede sein.



Der synagogale Gesang im Lichte der orientalischen Musik

von A. Z. Idelson, Jerusalem.

„Wer den Dichter will verstehen, muß in des Dichters Lande gehen!“ Zur Erkenntnis dieses Spruches sind die Forscher der Geistesgüter des Judentums schon dann gelangt, als sie begonnen haben, das hebräische Schrifttum an seiner Entstehungsquelle, in seiner orientalischen Heimat zu untersuchen und dasselbe als Zweig der Geisteskultur des Orients zu betrachten.

Alle überlieferten Kulturelemente des Judentums wurden seitdem im Lichte des Orients kritisch beleuchtet, ein Zweig jedoch blieb unberücksichtigt: es ist der traditionelle Gesang der Synagoge.

In der letzten Zeit wurden Stimmen vernehmbar, die dem Synagogengesang jede Originalität absprachen, seine Entstehung vielmehr in das Mittelalter verlegen und zwar unter den Einfluß des Kirchengesanges. Diese Behauptung begründen sie durch die Ähnlichkeit mancher traditioneller Gesänge der Synagoge mit denen der Kirche. Damit glauben diese Forscher die Frage endgültig gelöst zu haben, da nach ihrer Meinung nur die rhythmischen Melodien „Chasonus“ heißen, der rezitativische Teil des Synagogengesanges aber einfach als Unkraut und Verwilderung desselben vollständig wertlos sei. Die Träger des Synagogengesanges wieder finden sich mit der Frage der Entstehungsgeschichte ihres Faches leicht ab, indem sie sich um Theorien herzlich wenig kümmern.

Immerhin waren es einige Würdenträger des jüdischen Kultus-

gesanges, die sich mit der Entwicklungsgeschichte des traditionellen Gesanges befaßt haben.

Der erste, und soweit bekannt ist der einzige, welcher in seiner Untersuchung auch den Orient berücksichtigte, war Josef Singer, weil. Kaiserlicher Rat und Oberkantor in Wien. In seiner Abhandlung „Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges (Wien 1886) stellt er (S. 12 ff.) Vergleiche zwischen den Tonarten des Synagogengesanges und denen der orientalischen Musik an. Bei all dem Bestreben nach wissenschaftlicher Exaktheit, von welchem der Autor beseelt war, begnügte sich auch er, wie alle Musikforscher, mit den bekannten alten Musiktheorien der arabisch-persischen Philosophen des Mittelalters. Dies geschah freilich aus Mangel an anderen besseren Quellen, obwohl schon 1840 Miquel Meshaga aus Damaskus seine neue Theorie des arabischen Tonsystems herausgegeben hatte. Dadurch gelangte Singer zu ganz irrigen Resultaten, worauf ich noch zurückkommen werde. Das wichtigste aber in seinen Ausführungen ist die Aufstellung in drei „Steiger“-Skalen, und hauptsächlich seine Behauptung, daß nur die traditionellen Steiger den uralten Synagogengesang in sich bergen, alles andere aber neueren Datums und meist nichtjüdisch sei. Allein diese These konnte Singer nur mit schwachen Belegen versehen, denn es fehlten ihm die Hauptnachweisquellen für seine Theorie, nämlich die Kenntnis der orientalischen Musik und speziell des traditionellen Gesanges der orientalischen Juden. Er begnügte sich daher bloß mit dem traditionellen Gesange der Aschkenasim und dem Vergleiche desselben mit dem römischen Kirchengesange. Es dürfte daher von Interesse sein, die Hauptzüge der Grundelemente des orientalischen Gesanges in kurzen Umrissen zu entwerfen, um alsdann diesen mit den traditionellen Elementen des Synagogengesanges zu vergleichen und so denselben von einer bis jetzt unbekannten Seite zu beleuchten.

Schon der Charakter der „Steiger“ weist auf seinen orientalischen Ursprung hin. „Steiger“ ist in seinem Wesen nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Skala oder Tonleiter, sondern ganz genau dasselbe wie „Makame“ in der orientalischen Musik. Dieser Terminus bedeutet soviel wie „Gesangsweise“, eine Weise, welche aus dem ihr eigenen Motive und Wendungen besteht, die aber nicht

immer eine eigene Tonleiter aufweist, da oft mehrere „Makamen“ ein und dieselbe Tonskala haben.¹⁾

Eine zweite Eigentümlichkeit hat die orientalische Musik, indem sie das achttönige Tonleistersystem nicht kennt. Die bekannten Musiktheorien der arabisch-persischen Schule des Mittelalters sind unter dem Einfluß der griechischen Musiktheorie entstanden, denn bekanntlich haben die Parther griechische Musik nach Persien verpflanzt. Der echtorientalische Gesang aber weist Tonleiter auf von 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und 11 Stufen, oft mit verminderter Quinte und Oktave.

Drittens hat die orientalische Musik weder das Halbstuflensystem der diatonischen Skala der europäischen Musik, noch das fabelhafte Dritteltonsystem, sondern ein Vierteltonsystem. Dieses von Meshaga entdeckte und von Dom J. Paristot und Collangettes geprüfte Tonsystem weist ein-, zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechs-viertel Tonstufen auf.

Und schließlich besteht der orientalische Gesang vorzugsweise aus unrhythmisierten Weisen, welche Art „Tartil“ genannt wird, rhythmisierte Melodien „Inschada“ sind weniger bekannt und zwar nur in der Instrumentalmusik oder beim Tanz. Der unrhythmisierte Gesang ist der eigentliche edle Gesang; im Gebet oder gar beim Koranlesen darf man überhaupt keine rhythmischen Melodien gebrauchen, da der Rhythmus oder Takt die Heiligkeit entweicht.

Aus Vorangegangenen ist wohl selbstverständlich, daß die orientalische Musik keine Spur von Polyphonie hat, da bei Tonskalen mit verminderten Quinten und Oktaven oder Terzen aus Eindreiviertelstufen usw. eine Harmonie ja absolut undenkbar ist. Der Orientale betrachtet die Harmonie als Chaos von Tönen, welches seine Nerven erschüttert.

Betrachten wir nun den Synagogengesang, welcher in den drei Steigern eingebegriffen ist, nämlich im Adonoj-moloch-, Mogen-owans- und Jischtabbach-Steiger.

1. Der Adonoj-Moloch-Steiger wird von Singer als eine Dur-

¹⁾ Näheres über das Wesen der Makamen vergleiche in meiner Abhandlung: Die Makamen der arabischen Musik in den Sammelbänden der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft Jahrgang 14, 1913, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

skala mit kleiner Septime, ähnlich der mixolydischen Kirchentonart, angegeben. A. Friedmann, dem dies nicht recht ist, sagt in seiner Abhandlung „Der synagogale Gesang“, eine Studie (Berlin 1908) Seite 87: „Es liegt nämlich in der Natur dieser Gesangsart, daß, wenn die Melodie die Oktave überschritten hat, die Terz oberhalb derselben immer klein gesungen wird“, was Singer nicht zugeben wollte. Ferner sagt Friedmann, „wird die ursprünglich kleine Septime, wenn sie an den Grundton tritt, in einen Beiton umgeändert.“ Diese instinktive Behauptung Friedmanns erhält nur dann ihren vollen Wert, wenn wir den Adonoj-Moloch-Steiger im Lichte der orientalischen Musik untersuchen. Die Makamen „Jaga-Irak“, „Nawa-Aug“, „Siga“ und „Rast-Siga“ haben gemeinsam folgende Tonreihe: C-D-E-F-G-A-Be-C-D-Es, also genau dieselbe Skala wie die des Adonoj-Moloch-Steigers nach Friedmann. Grundton kann ebenso E wie C sein, also auf der Terz schließen. Der Ton E ist um einen Viertelton tiefer als das europäische E. Sehr häufig wird A zu As vertieft und B zu H erhöht. Das B unter dem C wird immer auf H oder wenigstens um einen Vierteltakt erhöht, also Leitton zum Grundton.

In diesen Tonweisen betet der Muselman einen großen Teil seiner Gebete, und so trägt er auch zum Teil den Koran vor. Ebenso dient sie als Gebetweise bei den orientalischen Christen und zwar bei den Meroniten und Syriern. (Vergleiche Paristot Ropport etc. Syrier 164—197.) Bei allen orientalischen Juden ist diese Weise als „Kol-T'filla-Gebetweise, d. h. für Amida (Schmone Esre) bekannt und zwar hauptsächlich an den hohen Feiertagen. (Vergleiche darüber meinen Aufsatz „Reste althebräischer Musik“ Ost und West Nr. 6, 9, 11 u. 12 1912 und 3 1913.) Aber nicht nur die alten Gebete, sondern auch den Pentateuch tragen die orientalischen Juden in dieser Weise vor.

Wie oben angeführt, haben mehrere Makamen diese Tonreihe und unterscheiden sich von einander bloß in ihren Motiven. Auch in unserem Synagogengesange sind mehrere Steiger im Adonoj-Moloch-Steiger zu erkennen. Denn obwohl der Pentateuchvortrag

¹⁾ Nicht wie man gewöhnlich anzunehmen pflegt, daß die Makame „Uschak“ der mixolydischen Tonart analog sei. „Uschak“ hat eine Mollskala mit verminderter Terz.

an den hohen Feiertagen, der gewöhnliche Pentateuch-Vortrag,¹⁾ der Esthervortrag, der Adonoi-Moloch-Weise, Jekum Purkon u. a. m. eine gemeinschaftliche Skala aufweisen, unterscheiden sie sich doch voneinander in ihren Motiven.

2. Der Mogen-Owaus-Steiger wird als aeolische Molltonart angegeben. Die orientalische Musik hat eine Menge Makamen mit mollähnlichen Tonreihen. So hat „Bajat“ die D-Moll-Skala, ihre Sekunde aber ist kein Ganzton, sondern Dreiviertelton. Bewegen sich ihre Motive vorzugsweise auf der Quarte, so heißt die Makame „Bajat-Nawa“, dominiert die Quinte, so heißt sie „Bajat-Hasseni“, ist die Terz vorherrschend, so heißt sie „Rehaw“. Ist die Quarte vermindert, also von der Terz zur Quarte ein Halbton, so wird sie „Bajat Saba“ genannt, ist die Terz um einen Viertelton vermindert, so heißt sie „Uschak“, ist die Quinte vermindert, so hat sie den Namen „Hissar“ usw. Auch die harmonische Molltonleiter besitzt die orientalische Musik und zwar in der Makame „Nehawand“.

Alle diese Eigentümlichkeiten finden sich in dem sogenannten Mogen-Owaus-Steiger wieder. So ist in der Wajechullu-Weise die Quinte, in der Propheten- und Klageliedweise die Quarte und Terz dominierend. So finden wir sehr oft die Quarte und Quinte vermindert, die Sekunde — besonders vor Schluß — vertieft. So genügt, bloß die Sammel-Werke des alten Chasonus durchzublättern, wie die Weintraub, Deutsch, Baer u. a., um Belege für diese orientalischen Eigentümlichkeiten der im Mogen-Owaus-Steiger eingebegriffenen „Weisen“ zu finden.

Auch in dieser Gesangsweise mit all ihren Variationen beten die Mohammedaner und Christen sowohl als auch die Juden des Orients. Letztere tragen ebenfalls die Propheten, Klagelieder und Bußgebete in derselben Weise oder richtiger in denselben Weisen vor wie die Aschkenasim.

3. Der Jischtabach-Steiger. Singer in seiner erwähnten Broschüre (S. 16) sagt, daß „gerade die Skala des Jischtabach-Steigers es ist, welche als ausschließlich synagogales Eigentum betrachtet

¹⁾ Nicht wie man vom Perikopenschluß in die Anterterz anzunehmen pflegte, daß die Pentateuchweise auf einer Mollskala beruht. Dieses Schlußmotiv haben die Aschkenasim einer anderen Weise entnommen, worauf wir hier aber nicht näher eingehen können.

werden muß, indem deren Intervallengefüge keiner der bis nun bekannten ältesten, alten oder modernen Skalen entspricht.“ Das ist aber nicht der Fall, denn im ganzen Orient ist die Makame „Hidschas“ bekannt, denn in der ganzen mohammedanischen Welt wird von der Zitadella einer jeden Moschee fünfmal täglich die Größe Allahs und seines Propheten in der Makame „Hidschas“ verkündet. Ihre Skala ist genau dieselbe wie die des Jischtabach-Steigers. Hidschas ist echt arabisch, nach der gleichnamigen Provinz in Arabien genannt. Schade, daß Singer nie eine Reise nach dem Orient unternommen hat, er hätte nicht mehr behauptet, daß die Jischtabach-Skala ganz entschieden eine nach wissenschaftlichen Gesetzen gefügte, reine Synagogentonart darstelle.“¹⁾

Obwohl nun diese Skala in den Gebetsweisen der orientalischen Christen vertreten ist (vgl. Parisot ebenda Nr. 139—162), kennen die echt orientalischen Juden, d. h. die yemenitischen, persischen, babylonischen und marokkanischen Juden, diese Gesangsweise in ihrem Synagogengesange nicht, und nur die sogenannten Sefardim bedienen sich ihrer im Mussafgebete am Sabbat und Scholosch regolim. Ebenso wenig kennen diese Weise die Samoritaner, welche in ihrem Gebet ebenfalls den Adonoi-Moloch und Mogen owaus ähnliche Skalen haben. Auch die Portugiesen in Westeuropa, die italienischen und süddeutschen Juden haben in ihrem Synagogengesange nichts vom Jischtabach-Steiger aufzuweisen. Dieser Steiger ist bei den Juden in Polen und auf dem Balkan zu Hause. Aber auch bei ihnen findet er weder im Bibelvortrag noch in den alten Gebeten an den hohen und sonstigen Feiertagen Verwendung. Es scheint höchst wahrscheinlich zu sein, daß der Jischtabach-Steiger, obwohl er in der orientalischen Musik wurzelnd, dem jüdischen Volke, als es noch in Palästina ansässig war, doch unbekannt geblieben ist, sonst hätte er doch Eingang in der alten Liturgie und heiligen Schrift finden müssen.

Die Behauptung, daß die Prophetenweise auf dem sogenannten Jischtabach-Steiger basiert, ist nicht nachgewiesen. Die Propheten-

¹⁾ Als Belege für meine Erörterungen zitiere ich, abgesehen von den angeführten Arbeiten von Parisot und Collangettes, auch aus der modernen arabischen Literatur, wie „Musica escharqie“ von M. El-Kholay und Safa il agut von Derwisch Muhamed, beide in Kairo erschienen.

weise ist, wie bereits angeführt, dem Mogen-Owans-Steiger ähnlich. Die Benutzung der kleinen Septime anstatt eines Leittones beim Schlusse, weist auf die Verwandtschaft dieser Weise mit der Makame „Bajat“ hin. Die Sekunde wird niemals benutzt, dagegen macht das Schlußmotiv (sofpossuk) einen Sprung der kleinen Terz, wie es auch bei den Pentateuchweisen der yemenitischen und persischen Juden immer vorkommt.

Dagegen ist die Behauptung der Musikforscher, die Dur-Tonart mit großer Septime sei eine neue Errungenschaft der europäischen Musik, und die darauf gebaute Behauptung Singers, daß alle Synagogengesänge, welche eine reine Dur-Skala aufweisen, neuen Ursprungs seien, anfechtbar. Die orientalische Musik kennt drei Makamen, die die moderne Dur-Tonart zur Skala haben. Diese sind „Adschar“, „Sasgar“ und „Dscharka“. Die yemenitischen Juden haben für die Gebete der hohen Feiertage eine Weise, in welcher Dur und Moll fortwährend abwechseln und mehrere Gebete weisen eine moderne Durskala auf. Überhaupt befinden sich die Forscher auf irrigem Wege, wenn sie originellere Tonskalen suchen, denn die orientalische Musik hat einen unglaublichen Reichtum an Variationen der Tonstufen produziert, und es ist kaum irgend ein Tongefüge vorhanden, das die Musik des Orients nicht auch aufzuweisen hätte. Die Originalität eines Volksgesanges ist einzig und allein in dem Motivgefüge und den Wendungen zu suchen, und gerade hierin weist der synagogale Gesang viel originelles, nicht nur im Vergleich mit der Kirchenmusik, sondern sogar im Vergleich mit dem orientalischen Gesange auf. In erster Linie sind es die Intonationen des Pentateuch, der Propheten und der fünf Rollen, die in ihrem Wesen als originell zu bezeichnen sind, obwohl sie starke Einflüsse von außen her verraten. Dann kamen die Rezitationen der alten Gebete und der „Steiger“, und schließlich läßt sich in den Motiven der sogenannten „Missinai“-Piecen manches Originelle herauschälen. Die Melodien der Pijutim aber sind durchaus fremden Ursprungs und oft sogar profaner Herkunft: alte Volks- und Tanzlieder, Gassenhauer usw. Dasselbe Verhältnis ist auch in Bezug auf die Pijutim-Melodien der orientalischen Juden zu konstatieren. Letzteres führte Friedmann in seiner erwähnten Abhandlung zur Behauptung, daß der Synagogengesang der Sefardim von dem spanischen Volksgesang abstammt. In der Tat ist der Sy-

nagogengesang der Sefardim ebensowenig spanisch, wie der Askenasim deutsch ist. Sondern alle Juden der Diaspora besaßen schon als sie ihre orientalische Heimat verließen, einen traditionellen Gesang für den Vortrag der bereits traditionell gewordenen heiligen Schriftlehre und Gebete. Diesen, im Orient entstandenen Gesang haben sie nun durch die ganze Zeit treu aufbewahrt. Für die nachher allmählich entstandenen synagogalen Poesien, die ja zur Ausschmückung des Gottesdienstes bestimmt waren, entnahmen sie Melodien profaner Herkunft.

So hat der synagogale Gesang zwei Schichten aufzuweisen, eine alte orientalische mit originellen Motiven, und eine neuere aus dem Gesange der romanischen, germanischen und slavischen Völker einerseits und der arabischen, persischen, türkischen, griechischen und berberischen Stämme andererseits zusammengewürfelten Mischgesang.

Welche dieser Grundelemente für uns Juden und für die Musikwissenschaft wichtiger sind, möge sich ein jeder selbst beantworten.

(Isr. Familienblatt 1913.)



Der jüdische Vorsängerdienst.

Von Dr. A. Ackermann.

Wenn auch die Geschichte aller alten und neuen Völker uns zeigt, daß der süße Trank der Töne ein integrierender Teil, ja oft das Ganze ihres Gottesdienstes bloß Gesang und Opfer war, so müssen wir dennoch zugeben, daß so sichere Beweise von der Verwendung und Würdigung der Tonkunst zu Kultuszwecken nirgends in dem Grade vorhanden sind, wie bei den Israeliten, daß die religiöse Musik vorzugsweise bei den Hebräern mit Liebe großgezogen, mit Eifer gepflegt und erhalten, durch sorgfältige, großartige Einrichtungen gehoben wurde und durch die religiöse Weihe, mit der sie auftritt, die verdiente Wertschätzung in überreichem Maße gefunden hat.

Nicht über die hebräische Tempelmusik haben wir aber zu sprechen, sondern vielmehr über einen anderen Teil „hebräischer“ Musik, über die eigentliche Synagogenmusik bzw. den eigentlichen Synagogengesang.

Aber es ist wenigstens eine, wenn auch kurze Besprechung dieses Gesanges, seines Charakters, seines Ursprungs, seiner Behandlung durchaus nötig, wenn das eigentlich Charakteristische des jüdischen Vorsängerdienstes genügend hervortreten soll.

Als Jerusalem, der frühere Zentralpunkt des religiös-bürgerlichen Lebens, zerstört war und Israel, einem verfolgten Wilde gleich, keinen Ruheort fand, seinen Fuß dahin zu setzen und in Folge der ausgestandenen Verfolgungen in immerwährender Angst ein kummervolles Leben dahin zu schleppen hatte, da mußten naturgemäß die früheren musikalischen Institutionen zerfallen. Jedoch suchte man von den religiösen Einrichtungen Alles zu retten, was sich nur immer aus dem erlittenen Schiffbruch retten ließ. Man

sann auf eine für die damaligen Verhältnisse sich eignende gottesdienstliche Ordnung, eine Liturgie. Vor allem brachte man die Gebetsordnung zustande und gelangte nach mehreren Jahrhunderten zu der Sammlung unserer Gebete. Die nunmehrige Gebetordnung und ihr Vortrag, war aber merklich von jener vor der Exilzeit verschieden. Der Priesterdienst ward bis auf Kleinigkeiten mit dem Tempeldienst für erloschen erachtet. Das Verbot, kein Nichtpriester solle Tempeldienst verrichten, trat außer Geltung, und das Privilegium, Gott öffentlich zu dienen, ging auf jedes Individuum über, d. h. es hörte auf, ein Privileg zu sein. Drei Momente des früheren Dienstes waren somit durch den Untergang des jüdischen Staates beseitigt worden: Die Opfer, die musikalischen Aufführungen und das Prärogativ des Priestertums.

Gleichwohl fehlte es bei der nun folgenden Restauration des Gottesdienstes nicht an Anlehnungen an die vergangenen Zeiten. Wie schon früher, zur Zeit des zweiten Tempels, die Einrichtung bestand, daß während der Opferung Vertreter des Volkes, die „ansche maamad“, Gebete verrichteten, so mußten nun gleichfalls Abgeordnete des Volkes zur Verrichtung der Gebete auftreten. Wie früher dreimal des Tages geopfert wurde, so substituierte man dafür eine dreimalige Gebetszeit. Wie man früher im Tempel gesungen hatte, so behielt man auch jetzt den Gesang als Teil des Gottesdienstes bei. Was zunächst die Gebete selbst betrifft, so waren es anfangs nur wenige, die bei dem öffentlichen Gottesdienste gebraucht wurden. Der bei weitem größte Teil derselben ist viel späteren Ursprungs. Diese Tatsache ist von Wichtigkeit für den Gesang. Die auch noch heute gebräuchlichen, typischen Melodien können nämlich, da viele Gebete erst später entstanden sind, nicht, wie manche wollen, durchweg als Überreste des alten Tempelgesanges betrachtet werden. Allerdings hat diese Annahme für manche Stücke ziemlich starke Wahrscheinlichkeit, nämlich für die ältesten, die Psalmenrezitation, das Achtzehngebet, die Stücke vor und nach dem Schemah und vielleicht auch die Singweisen der Thoravorlesung. Die Piutim aber sind erst viel später entstanden, und da eine Melodie nicht Jahrhunderte hindurch im Gedächtnis behalten sein kann, sofern man sie nicht von Zeit zu Zeit zu singen hatte, so läßt sich nicht annehmen, daß bei Einführung der Piutim die aus Mangel einer Notenschrift nirgends fixierten Tempelmelodien verwendet

werden konnten. Es ist nämlich nirgends eine Spur davon zu finden, daß die traditionellen Gesänge durch geschriebene Noten weiter verpflanzt wurden. Als Anhaltspunkte für die Melodie finden sich nur gewisse Vorschriften in den festtäglichen Gebetbüchern. So lesen wir in einem: Am Versöhnungstag soll der betreffende Thoraabschnitt gelesen werden בנגון נמוך, d. h. mit niedriger Stimme. Dies kann nicht bloß eine tiefere Tonlage bedeuten und etwa wegen der Bezugnahme auf den Tod der Söhne Ahrons vorgeschrieben sein, vielmehr ist hier offenbar eine von den gewöhnlich wesentlich verschiedenen Melodien gemeint, die als solche in einer tieferen Tonlage gehalten waren. Daß jene ältesten Stücke mit solchen Melodien vorgetragen wurden, dafür haben wir folgenden Anhaltspunkt: Der Erzbischof Ambrosius von Mailand sammelte im 9. Jahrhundert die von den abendländischen Christen gebrauchten hebräischen Psalmmelodien und behielt, wie alle Untersuchungen erweisen, den lebensvollen, symmetrisch gegliederten Rhythmus der Urweisen bei. Da nun unsere Kantillation dieser Psalmen mit den ambrosianischen Melodien starke Ähnlichkeit hat, so kann mit Zuversicht der Ursprung dieser Kantillation auf die Tempelmelodien zurückgeführt werden, indem es sehr natürlich ist, daß mit dem Worte auch dessen musikalische Deklamation sich fortpflanzte.

Nun fragt es sich: woher stammen die anderen Melodien, die unserer sabbatlichen und festtäglichen Gebete? Mit der Vermehrung der Gebetstücke waren doch auch neue Melodien erforderlich? Woher und aus welcher Zeit datieren diese? Hat Israel eigene Komponisten gehabt, die ihre Dienste der Synagoge widmeten? Unsere Schriftwerke beobachten völliges Stillschweigen über diese Synagogen-Melodien, erwähnen auch nirgends jüdische Tonkünstler, und dies läßt uns der an Gewißheit grenzenden Vermutung Raum geben, daß sie nicht auf jüdischem Boden entstanden sind; denn sonst würden sicher unsere in derlei Dingen sehr dankbaren alten jüdischen Schriftsteller sie rühmend erwähnt haben. Viele Gebetstücke, z. B. „Unsanne Tokef“, fallen in eine Zeit, in welcher alle neuen religiösen Einrichtungen, alle rituellen Schöpfungen, kurz, alles mit der jüdischen Religion in Verbindung Stehende bis ins kleinste Detail aufgezeichnet wurde, aber wir finden kein Wort über die Urheber der neuen Melodien. Dies erklärt sich nur durch die Annahme, daß deren Ursprung nicht den Juden zuzuschreiben ist. Manche dieser

Melodien waren sicherlich Nachbildungen religiöser Lieder der Nichtjuden: so fand man in neuerer Zeit alte katholische Liturgien, deren Melodien mit jüdischen, die heute noch in Gebrauch sind, merkwürdig übereinstimmen. Andererseits ist es sicher, daß man auch weltliche Melodien mit passenden hebräischen Texten versehen und in der Synagoge verwendete. Auch in der christlichen Kirche des Mittelalters wurden häufig die durch den Minnesang zu großer Vollendung gelangten Volkslieder angewendet; erst später fand daselbst der Choral ausschließlichen Eingang. In der Tat ist der profane Ursprung mancher unserer Synagogenmelodien unschwer zu erkennen. Beispielsweise erinnert die Melodie des Pismon „Ki hinne kachomer“ stark an den Typus der spanischen Serenadensänger, der Troubadours, deren Zeit ziemlich genau zusammenfällt mit der der Piutimdichter, und für eine unserer beliebtesten Melodien, die des „Moas Zur“, hat Eduard Birnbaum nachgewiesen, daß ihr Ursprung auf ein deutsches Volkslied zurückzuführen ist: „So weiß ich eins, das mich erfreut, das Blümlein auf breiter Heyde“, und daß auch Luther dieser Melodie einen seiner Choräle: „Nun freut euch, liebe Christengmein!“ untergelegt hat. Ja, die Benutzung weltlicher Melodien wird auch von einem Schriftsteller, Israel Nagara, ausdrücklich bezeugt. Er sagt: „Der Mund der Lügner und derjenigen, welche Liebeslieder singen, wird verschlossen werden, wenn sie die Gedichte sehen werden für Gott, den König des Friedens, besonders wenn ihre eigenen Melodien unverändert beibehalten werden.“

Alle diese Übertragungen fremder Melodien sind naturgemäß niemand anders zuzuschreiben als den Männern, denen der Gesang in der Synagoge oblag, den Vorsängern. In der ältesten Zeit war der Vorsängerdienst noch nicht ausschließlich in den Händen einzelner Personen. Der Vorsängerdienst wurde für jeden einzelnen Gottesdienst vom Synagogenvorsteher übertragen. Es war ein Ehrenamt. So erzählt R. Petachjah in seiner Reisebeschreibung aus dem 12. Jahrhundert, daß man in Assyrien, Persien, Medien, Damaskus und dessen benachbarten Provinzen keine angestellten Vorsänger hatte, sondern die vornehmen Juden, die mehrere gelehrte Tischgenossen hatten, bald diesen, bald jenen dieser Gelehrten ersuchten, den Vorbeterdienst zu verrichten. Auch in den 30 Synagogen Babylons gab es keine angestellten Vorsänger, sondern der-

jenige verrichtete das Gebet, den der Rektor der Hochschule dazu aufforderte. Das Vorbeten teilte man unter mehrere Vorsänger.

Des Vorbeters Stimme übertönte die anderen, damit man nicht eile und alles ihm nachbete. Erst später, gewiß infolge der zunehmenden Schwierigkeit des Vorsängerdienstes und der Unmöglichkeit, in kleinen Gemeinden mehrere Kultusbeamte (Vorsänger, Lehrer, Synagogendiener) anzustellen, übertrug man alle diese Funktionen ausschließlich einer Person und warf eine Besoldung für sie aus. Der Orach Chajim nimmt schon an, daß ein bezahlter Vorsänger besser sei als ein unbezahlter und bestimmt, daß die Besoldung aus der Gemeindekasse zu erfolgen, und der Arme, obwohl er denselben Genuß habe wie der Reiche, doch nicht den gleichen Anteil zu leisten habe.

Der Name „Chasan“ bezeichnete ursprünglich nur den Synagogendiener, während der Vorbeter zuerst den Namen Sch'liach Zibbur, „Abgesandter der Gemeinde“, führte. Er wurde, wie bereits gesagt, vom Synagogen-Vorsteher jeweils ernannt. Der Gottesdienst begann zuerst mit der vom Vorsteher ausgehenden Aufforderung zum Lobe Gottes: „Borchu“, der die Gemeinde aus den Worten: „Gelobt sei der Herr immer und ewig“ Folge leistete. Erst bei dem Achtzehn- bzw. Siebengebet fing der eigentliche Dienst des Vorsängers an, der, hierzu besonders erlesen, im Rufe der Frömmigkeit stehen mußte, um die Gemeinde ihrer Pflicht entledigen zu können. Jenes Gebet hatte der Vorsänger laut vorzutragen. Der Gebrauch des Amen bei den Segenssprüchen ist uralte. Schon bei den ersten alexandrinischen Juden, deren Synagoge zu Alexandrien von ungewöhnlicher Größe und mit vielen Säulengängen versehen war, so daß die Gemeinde zum Teil den Vorbeter nicht hören konnte, war es Sitte, daß, sobald der Vorbeter einen Segensspruch betete, der Synagogendiener eine Fahne in die Höhe schwang, um dadurch der Gemeinde das Zeichen zum Amensagen zu geben. Nach Beendigung des Achtzehngebetes hatte der Vorsänger die Thora aus der heiligen Lade zu nehmen und sie dem Vorsteher zu überreichen. Die zur Thoravorlesung Gerufenen lasen dann selbst die betreffenden Stücke laut vor. In späterer Zeit erst, als die Kenntnis des Hebräischen abnahm, bürgerte sich der Gebrauch ein, daß der Vorsänger allen Aufgerufenen die betreffenden Stücke vorlas.

Viele unserer Gebete sind eigene Produktion früherer Vorsänger.

So dichtete der Vorsänger R. Elieser Hakalir aus Sardinien viele Gebete für die Feiertage, die er in ihrem Zusammenhang Machsor, Kreislauf, nannte, da sie für den Kreislauf eines Jahres bestimmt waren. Doch war diese Art Vorsänger bei weitem in der Minderheit. Schon früh entstanden Klagen über die Unwissenheit vieler Vorsänger. Woher auch sollten gebildete und kenntnisreiche Vorsänger für so viele und kleine Orte kommen, woher ein Zudrang zu einem Berufe kommen, der seinen Jüngern so wenig materielle Vorteile bieten konnte? Gleichwohl aber ward der Vorsängerdienst anfangs allgemein als höchst bedeutungsvoll und achtenswert gehalten, infolgedessen wurden Ansprüche an den Charakter und die Fähigkeiten eines Vorsängers in einer Höhe gestellt, wie nicht einmal an die Rabbiner.

Da der Vorsänger sich einem heiligen Beruf ergeben und bei seiner Ausübung den Augen der ganzen Gemeinde ausgesetzt ist, so wird verlangt, daß er einen würdigen, makellosen Lebenswandel führe, ja selbst von seiner Jugend her ohne Tadel sei. Auch Demut und Bescheidenheit muß er besitzen. Vor allem wird aber diejenige Eigenschaft perhorresziert, welcher der Vorsänger am leichtesten verfällt, und die auch tatsächlich bei den Vertretern des Vorsängerdienstes, selbst heute noch, in reichem Maße wahrzunehmen ist, die Eitelkeit! Neben diesen moralischen Anforderungen verlangte man vom Vorbeter auch, daß er eine angenehme Stimme habe. Jedoch war dies nicht maßgebend. Wäre nur ein dreizehnjähriger Knabe da, der den Inhalt der Gebete verstünde, und neben ihm ein bejahrter Mann mit einer angenehmen Stimme, so muß, meint ein Gesetzeslehrer, dem Knaben der Vorzug gegeben werden; übrigens soll der Vorbeter das 20. Lebensjahr erreicht haben. Ferner soll er eine gute Aussprache besitzen.

Es wird ausdrücklich erwähnt, daß die Einwohner von Skythopolis und Kaifa nicht zum Vorsängerdienst zugelassen wurden, weil sie die Gutturale nicht auszusprechen verstanden. Auch kein körperliches Gebrechen durfte der Vorsänger haben; seine Kleider sollten rein und anständig sein; man wünschte sie besonders lang, damit man seine Füße nicht sehe. Die Stellung, die er beim Gebet einnahm, mußte der Heiligkeit des Dienstes angemessen sein. Besonders verpönt wird das Legen der Arme auf das Betpult.

Im Bezug auf die Ausübung seiner Funktionen legte man ihm

ans Herz, sich Gewandtheit im Vortrage zu verschaffen und sich die liturgischen Vorschriften gehörig einzuprägen, „die Erlernung der Thoravorlesung beispielsweise jede Woche nicht bis auf den letzten Tag zu verschieben, sondern jeden Tag einen Abschnitt tüchtig einzuüben“. Ein Schriftsteller sagt: Das Gebet des Vorsängers soll geläufig sein, wie das des R. Chanina b. Dosa, das erhört wurde, weil es ihm geläufig vom Munde ging. Der Vorbeter darf sich deshalb orientieren, während die Gemeinde leise betet. Aus demselben Grunde verlangte man, daß jeder Vorsänger ein eigenes Gebetbuch besitze. Das Gebet solle er nicht zu langsam verrichten, um die Gemeinde nicht zu ermüden, doch auch nicht in eiliger Hast. Erstes Erfordernis beim Vortrag ist tiefe Andacht. Welche Verstöße der Vorsänger auch in Bezug auf die Gesangsweisen begehen möge, es wird weniger nachteilig wirken, als wenn ihm beim Vortrag die erbauliche Stimmung fehlt; denn erst wenn er selbst fühlt, was er spricht, wird er auch die Gemeinde zur Andacht führen.

Was den vorzutragenden Gesang betrifft, so verlangten die alten Gesetzeslehrer, daß keine Profanation stattfinde. Hierzu veranlaßte die Furcht, daß mit den Melodien zugleich unheilige, vielleicht irreligiöse Ideen eingeführt werden könnten. Nicht minder ernstliche Verwarnungen finden wir gegen das Schreien beim Gebet.

Es bleiben nunmehr noch die Gründe zu erörtern, wieso trotz einer so peinlich-genauen Regelung des Vorsängerdienstes nach der moralischen und ethischen Seite hin derselbe dennoch Jahrhunderte lang auf einer, wie allgemein bekannt, so niedrigen Stufe geblieben ist, wieso er derart verfallen und derart ausarten konnte, wie es leider als traurige Tatsache berichtet werden muß.

Wir dürfen behaupten, daß der Grund hierfür in dem Mangel dessen zu suchen ist, was in unserem Jahrhundert den Vorsängerdienst zu so verhältnismäßig hoher Blüte gebracht hat, des musikalischen Verständnisses. Daß der rein gesanglich-musikalische Teil des Vorsängerdienstes so lange Zeit als nebensächlich erachtet wurde, darf uns nicht Wunder nehmen. Die nationale Trauer um den Verlust der staatlichen Selbständigkeit, um den vernichteten Tempel und den zerstörten Tempeldienst, die harten Verfolgungen vieler Jahrhunderte, warfen lange, lange Zeit ihren trüben Schatten auf alles, was jüdisch hieß, führten zu dem Verbot des Lachens wie jeglicher Freude und mußten naturgemäß besonders zerstörend und

verhängnisvoll wirken auf dem Gebiete der Musik. So sehr der Israelit freudigen Gesang liebte, so sehr er in dem synagogalen Gottesdienste, wo sein Gemüt sich mit der freudigen Zuversicht auf baldige Erlösung füllte und Trost atmete und fromme Seligkeit, so sehr er auch hier durch erhebende und erheiternde Töne eine freudigere Stimmung zu erhalten hoffte: vergebens — die Geschichte legte einen schwarzen Trauerflor um das ganze Judentum, um seine Feste und Sabbate, um seinen Gottesdienst und um seinen Gesang. Trauer atmen heute noch unsere Synagogengesänge alle; und selbst dem heitersten ist ein sentimentaler Stempel unverkennbar aufgedrückt. Wie kann es uns da Wunder nehmen, daß man den Vorsängerdienst meist Männern anvertraute, deren musikalische Fähigkeiten nicht genügend waren.

Danken wir Gott, daß es anders und besser geworden ist. Das Jahrhundert der Aufklärung brachte Licht in das Dunkel und gestaltete auch den jüdischen Gottes- und mit ihm den jüdischen Vorsängerdienst zu einem angesehenen. Und wir gedenken voll Dankbarkeit der Männer, die durch ihre Tatkraft, durch ihre geistigen und künstlerischen Fähigkeiten den Vorsängerdienst verschönert haben. Sie führten dasjenige Moment ein, das allein fehlte und das allein helfen konnte: die musikalische Bildung. Sie gaben dem Vorsänger durch eine neue Schöpfung, die des Chores, Halt und Festigkeit, und durch ihre eigenen musikalischen Leistungen stellten sie den Vorsängern Aufgaben, an denen sie sich bilden, an denen sie wachsen konnten.



Die Musik im Judentum.

Vortrag von Emanuel Kirschner - München.

Im Jahre 1850 erregte in Deutschland eine Broschüre ungeheures Aufsehen, in welcher der Autor den Nachweis zu führen versuchte, daß dem Juden jede Fähigkeit fehle, namentlich auf musikalischem Gebiete, sich wahrhaft künstlerisch betätigen zu können. Kein Geringerer war es, als Richard Wagner, welcher in dieser Schmähchrift, „Das Judentum in der Musik“ betitelt, seinem Haß die Zügel schießen ließ und gegenüber dem Judentum im Allgemeinen und gegenüber Meyerbeer und Felix Mendelssohn-Bartholdy im Besonderen, ein Haß, hervorgerufen wohl in erster Reihe durch die bedeutenden Erfolge, deren sich die beiden Meister in der gesamten musikalischen Welt erfreuen durften, ein Haß, hervorgerufen durch die Hochachtung, welche man ihnen trotz ihrer jüdischen Abstammung überall entgegenbrachte.

Leider können wir den Vorwurf Wagners nicht entkräften, daß der Jude in seinen Äußerlichkeiten, seinen Bewegungen, seiner Sprechweise sich nicht immer im Einklang befand mit den ihn jeweils umgebenden Nationalitäten. Wen trifft aber die Schuld für diese tieftraurige Erscheinung? Durchaus nicht, wie die Antisemiten vor, mit und nach Wagner behaupten, die uns mangelnde Anpassungsfähigkeit, die Schuld trifft vielmehr die Brutalität, die Herzlosigkeit jener Nationen, unter welche ein wechselvolles Schicksal uns verschlagen hat, welche uns einpferchten in enge, niedrige Gassen, welche uns gewaltsam abschlossen von jedem freien Verkehr mit ihnen, von jeder Teilnahme an der Entwicklung der Kultur- und Zeitfragen.

Wenn aber Wagner sagt, nachdem er die Juden verantwortlich gemacht hat für alle Verirrungen, für alle Mißbräuche, die in der

musikalischen Produktion und Reproduktion in die Erscheinung getreten sind, der Jude kann musikalisch wahr sich nicht betätigen, er vermag leidenschaftliche Empfindungen nicht zu wahren Ausdruck zu bringen, weil ihm überhaupt die Fähigkeit fehlt, wahre, echte, tiefe Leidenschaft zu empfinden, weil er nur oberflächlich empfinden kann, sich nur erregt im egoistischen Interesse seiner Eitelkeit oder seines Vorteils, so wird jeder vorurteilslose Kenner der Juden und ihrer Geschichte die Voraussetzungen, auf denen Wagner seine Schlußfolgerungen aufbaut, als unzutreffend zurückweisen müssen.

Wo und wann hat die Weltgeschichte eine Leidenschaft aufzuweisen, welche an Tiefe derjenigen gliche, die Jahrtausende hindurch sich lebendig erhalten hat, nicht etwa in vereinzelt Individuen, nein in einem ganzen Volke, wie in dem jüdischen? Wo und wann eine Leidenschaft für eine Idee, die Gottesidee, welche eine ganze Welt nicht auszurotten vermochte, allen Verfolgungen, allen gräßlichen Qualen und Martern zum Trotz, ja trotz aller Bekehrungsversuche, welche verknüpft waren mit der Aussicht auf weitestgehende Befriedigung der Eitelkeit, auf Erlangung glänzender materieller Vorteile?

In welchem Werke der Weltliteratur bricht die Leidenschaft der Rede und Empfindung machtvoller, glühender hervor, als in unsrer Bibel? als in den Reden eines Jesajas, eines Jeremias? Wo haben die Gefühle des Glaubens, die Schilderung menschlicher Erlebnisse abgeklärteren, treffenderen Ausdruck gefunden, als in den Psalmen? ja, wo ist selbst die Liebe in herzdurchglühteren, leidenschaftlicheren Tönen besungen worden, als im Schir haschirim, dem Hohenlied der Liebe? Woher schöpften und schöpfen denn die Kunst- und Glaubensgenossen des Herrn Wagner ihre Inspiration für ihre unsterblichen religiösen Werke, nicht etwa zum großen Teile aus unsrem, dem jüdischen Quell? Sind die Psalmen nicht noch heute das unerreichte Gesangbuch in Synagoge und Kirche?

Diese Fragerreihe, dieser Protest gegen die Wagnerlüge ließe sich ganz nach Belieben ausdehnen, doch glaube ich Ihren Erwartungen mehr zu entsprechen, wenn ich zu meinem eigentlichen Thema übergehe und Sie nicht unterhalte über „das Judentum in der Musik“, sondern über „die Musik im Judentum“. Ich hoffe, Sie überzeugen zu können, daß die Musik, in ihrem Wesen richtig erfaßt, zu allen Zeiten bei den Juden auf dieselben einen läuternden, ver-

edelnden Einfluß übte, daß sie ihren Beruf in reichstem Maße erfüllte, welchen ihr der geschmähte Mendelssohn in folgenden Worten zuweist: „Welch' himmlischer Beruf ist die Kunst! Wenn alles andere oft so widerwärtig leer und schal erscheint, so ergreift einen schon die kleinste wirkliche Tätigkeit mit der Kunst gleich so im Innern, führt so weit, weit von der Stadt, vom Lande, von der Erde hinweg, daß es ein wahrer Gottessegen ist.“

Wollen wir zunächst von der musikalischen Betätigung unsrer Ahnen im grauen Altertum sprechen, so müssen wir unbedingt zur einzigen und ältesten Hilfsquelle greifen, zum Pentateuch, den fünf Büchern Mosis. Die Dürftigkeit der musikalischen Ausdrucksmittel, welche uns in dieser ältesten Urkunde des jüdischen Volkes entgegentritt, ist ebenso unleugbar wie naturgemäß. Ich sage naturgemäß, weil die Bedingungen nicht vorhanden waren, welche die in ihren Anfängen noch stehende Kunst zu gedeihlicher Entwicklung, zu üppig duftenden Blüten hätten bringen können.

Die nomadisierende Lebensweise unserer Patriarchen, die mehrhundertjährige, unmenschliche Bedrückung unserer Vorfahren in Ägypten, in welcher sie wohl seufzen, aber nicht die Musik pflegen konnten, die Wüstenwanderung mit all ihren Unzuträglichkeiten und Schrecknissen, die vielen kriegerischen Unternehmungen endlich bei der Eroberung des Landes Kanaan, all diese Ereignisse, sie mußten hemmend einwirken auf eine ruhig und sicher fortschreitende musikalische Entwicklung.

Trotzdem aber finden wir in den wenigen Beispielen jener Zeit-epoche, in denen von Musik die Rede ist, eine Forderung bereits im Prinzip erfüllt, welche Wagner als das Endziel aller musikalischen Kunstbetätigung aufstellt, nämlich die Vereinigung, die gegenseitige Durchdringung der drei Schwesterkünste Dichtkunst, Musik und Tanz. Ich erinnere Sie nur an das älteste und zugleich gewaltigste Sieges- und Triumphlied, welches Mose und die Israeliten anstimmen nach dem Zuge durch das Rote Meer, nach ihrer wunderbaren Errettung, angesichts des in den Wellen zu Grunde gehenden Feindes.

Gewaltig, wie der Mann Moses selbst, nicht angekränkt von weichlicher Sentimentalität, wirkt auch sein Wort und sein Sang hinreißend nicht nur auf die Männer Israels, auch Mirjam, die Schwester Ahron's, ergreift die Pauke, und alle Weiber ziehen aus

hinter ihr mit Pauken und in Reigentänzen. Dieser singende und tanzende weibliche Chor antwortet den Männern mit den stets als Refrain wiederkehrenden Worten: „Singet dem Ewigen, denn hoch-erhaben ist er, Roß und Reiter stürzt er in's Meer.“

Sicherlich waren es keine künstlerisch abgerundeten Gesangsmelodien, welche damals den dankerfüllten Herzen und Lippen der begeisterten Israeliten entströmten. Es war mehr ein kunstloser Sprachgesang, der sich auf ein Hervorheben der poetischen Gedanken sowohl, wie auf einen Wechsel zwischen betonten und unbetonten Wortsilben erstreckte, oder wie der Gelehrte Hupfeld sagt: es war ein rhythmischer Vortrag, und zwar der feierlichsten Art, wie er namentlich beim Vorlesen der heiligen Schriften aller Art, auch der rein geschichtlichen, bei den Juden wie bei andern Völkern Sitte geworden.

Es ist einleuchtend, daß solch' einfachen Tongängen, bei denen, wie gesagt, das melodische Element gegenüber dem rhythmischen bedeutend in den Hintergrund trat, Tanzbewegungen mit größter Tüchtigkeit und Natürlichkeit sich anschmiegen konnten, Tanzbewegungen allerdings, die von den in der Jetztzeit üblichen Rundtänzen sich wesentlich und — gestehen wir das nur offen ein — sehr vorteilhaft unterschieden. Fiel doch diesem Tanze neben dem Gesange die hohe Aufgabe zu, durch rhythmische Schritte und andere Körperbewegungen eine poetische Idee zu verkörpern, zu deutlichem Ausdruck zu bringen, und dieses schöne Ziel scheint in der Tat durch die einfachsten Kunstmittel erreicht worden zu sein, wenn wir den Berichten Glauben schenken dürfen, welche die wunderbare Macht der Musik im Altertum über die Menschen nicht genug preisen können. Und wir dürfen diesen Berichten glauben, denn nicht die Melodie, nicht der Kitzel ihrer Töne ist es, sagt Hupfeld sehr richtig, welcher alle unsere Lebenspulse hebt, uns so stolz und selig macht, sondern der Rhythmus, der, aus dem gesteigerten Pulsschlag unserer Lebensquellen hervorgegangen, denselben Pulsschlag erhöhten Lebens in jedem Hörer erweckt.

Was ist denn nun aber eigentlich Rhythmus?

Unsere beste Lehrmeisterin, die Natur, sie gibt uns auch für diesen Begriff die bündigste, anschaulichste Erläuterung. Fühlen wir den Puls eines normal gesunden Menschen, so nehmen wir wahr eine fortlaufende Reihe gleichmäßig wiederkehrender Bewegungen, der-

art, daß auf eine Hebung immer eine Senkung folgt. Das eben ist Rhythmus in seiner einfachsten Gestalt. Was hier Hebung und Senkung, das ist in der Dichtkunst betonte und unbetonte Silbe, in der Musik guter und schlechter Taktteil, beim Tanz schwerer und leichter Tanzschritt.

Poesie, Musik und Tanz gingen im Altertum noch nicht wie heutzutage getrennt ihre eigenen Wege, sondern sie vereinigten die jeder von ihnen innewohnende Macht gewissermaßen in einem Brennpunkt, dem Rhythmus, und diese dreifach verstärkte rhythmische Kraft war es, welche trotz einfachster Kunstmittel so große Wirkungen auf die Gemüter der Menschen auszuüben imstande war.

Diesen primitiven Standpunkt scheinen die Künste viele Jahrhunderte hindurch nicht verlassen zu haben, denn erst nachdem die Israeliten in Palästina Besitz und Ruhe gefunden hatten, gewahren wir so etwas wie absolute Musik, d. h. eine Kunst, welche, losgelöst von anderen Künsten, lediglich durch sich selbst wirkt.

Überraschendes Verständnis brachte man der Musik in den Prophetenschulen entgegen, und sorgsame Pflege wurde gleicherweise der Vokal- wie der Instrumentalmusik zugewandt. Der Prophet Samuel kannte zweifellos schon jene Macht der Musik, welche imstande ist, des Menschen Herz für jede Art von Empfindung empfänglich zu machen, welche imstande ist, eine Übereinstimmung dieser Empfindungen selbst in einer ganzen Versammlung hervorzurufen. Diese Kenntnis Samuels geht deutlich hervor aus den Worten, welche er an Saul richtet: „Und es wird geschehen, wenn du dort in die Stadt kommst, so wirst du begegnen einem Zuge Propheten, die herabkommen von der Höhe und vor ihnen, her Psalter und Pauke, Flöte und Harfe und sie selbst weissagen. Und hereinbrechen wird über dich der Geist des Ewigen, daß du mit ihnen weissagest und du wirst verwandelt werden in einen andern Mann.“ Sie sehen, welch' hehre Aufgabe der Musik hier zugewiesen ist.

Freilich scheinen die Propheten von einer solchen Verweltlichung der Musik nicht sonderlich entzückt gewesen zu sein, denn Jesajas hören wir ausrufen: „Weh denen, die früh am Morgen aufstehen, nach berausenden Getränken jagen, die spät sitzen am Abend, der Wein durchglüht sie. Und Zither und Psalter, Pauke

und Flöte und Wein macht ihr Zechgelag.“ Ebenso der Prophet Amos: „Die auf Betten von Elfenbein liegen und sich hinstrecken auf ihren Lagern und essen die feisten Lämmer und Kälber aus der Mast, die mit dem Psalter klimpern, wie des David wännen sie ihr Saitenspiel.“

Doch auch Worte der Anerkennung werden der leichtgeschürzten Muse gezollt und gar hohes Lob spendet ihr der Spruchdichter Jesua Sirach, wenn er sagt: „Wie ein Rubin in Gold leuchtet, so ziert Gesang das Mahl, wie ein Siegelring von Smaragd in goldner Fassung; so das Lied bei süßem Wein.“

Ja, er fordert auch für diese lediglich dem Vergnügen geweihte Kunstbetätigung Respekt und Wohlanständigkeit seitens des verehrlichen Publikums in folgenden vielleicht heut noch recht beherzigenswerten Worten: „Sprich, Rathsmittglied, in gründlicher Kenntnis; denn das ziemt dir; aber sei der Musik nicht hinderlich. Wo Wein getrunken wird, bringe dein Gespräch nicht an und zeige dich nicht weise zur Unzeit.“

O, glückliches Zeitalter, in welchem solch eine Mahnung sich nur als nötig erweist gegenüber der weltlichen Musik, dreimal glückliches Zeitalter, in welchem solch eine Mahnung sich nur als nötig erweist gegenüber einem zur Unzeit schwatzhaften Männergeschlecht.

Ich glaube zwar nicht, meine verehrten Zuhörerinnen, daß Ihre Schwestern im Altertum dem heutigen schönen Geschlecht an Zungenfertigkeit nachstanden; wohl aus Galanterie, aus Höflichkeit richtete Sirach seine Mahnung, seine goldenen Worte nur an die Adresse der Männer. Ob allerdings die damaligen Töchter Judäas in den Tempelhallen während gottesdienstlicher Veranstaltungen auf das angelegentlichste sich unterhielten über Küchen- und Domestiken-Angelegenheiten, über Toiletten- und Kostümkunde, davon wird uns nichts berichtet, wohl aber vielfach bezeugt, daß sie musikalisch hervorragend tätig waren, insbesondere bei Siegesfesten und Leichenbegängnissen.

Jephtha, Saul und David werden nach vollbrachten Heldentaten im Kriege empfangen von Frauenthoränen, welche ihnen mit Pauken und Reigentänzen singend entgegenziehen.

„So spricht der Herr der Heerscharen“, ruft Jeremia aus, „sehet euch um und rufet die Klageweiber, daß sie kommen, und zu den

kundigen Weibern sendet, daß sie kommen und eilends ein Klagelied über uns erheben, daß unsere Augen von Tränen rinnen und unsere Wimpern von Wasser fließen. Ja, höret ihr Weiber das Wort des Herrn und es fasse euer Ohr das Wort seines Mundes! Lehret eure Töchter Sterbelieder und eine die andere Totenklage.“

Wohl erging diese jeremianische Aufforderung an jene Zeitgenossen, welche den ersten Fall Jerusalems, die Zerstörung des ersten Tempels mit ansehen mußten, welche hinweggeführt wurden gebrochenen Herzens in ein fremdes Land, in die babylonische Gefangenschaft, aber der Nachhall dieser Aufforderung tönt wieder in noch weit verstärkterem Maße bei der Zerstörung des zweiten Tempels, beim zweiten Fall Jerusalems durch Titus. Auch jetzt trifft alles ein, was der Gottesmann Jirmijahu vor Jahrhunderten prophezeite.

Zum zweiten Male saß Zijon trauernd auf der Trümmerstätte und weinte, ihre Söhne waren gefallen oder mit ihren Töchtern in die Sklaverei hinweggeführt worden. Sie war noch unglücklicher als je zuvor, „denn ihre Tränen bleiben auf ihren Wangen, niemand tröstet sie. Gefallen ist die Krone unsres Hauptes. Weh uns, darob ist unser Herz krank, groß wie das Meer ist unsre Wunde.“

„Ihr irren Stämme flüchtig und verbannt, wo gäb' es Ruhe fern vom Vaterland? Der Fuchs sucht sie im Bau, im Nest der Rabe, der Mensch im Haus, Israel nur im Grabe.“ So zeichnet ergreifend der geniale Byron in seinen hebräischen Gesängen die damalige Situation kurz und treffend.

„Judäa ist ein Traum, der Tempel schwand, der heiligen Harfe Saiten sind gesprungen“, begraben unter den Trümmern Jerusalems liegen auch alle musikalischen Herrlichkeiten. Tiefe, oft undurchdringliche Nacht senkte sich auf den übriggebliebenen Rest Israels. Dieser, in alle Winde zerstreut, hatte nichts gerettet, als seine heiligen Schriften und die schon damals im Gebrauch gewesenen Gebete mit ihren einfach rezitativen Tonweisen. Der Genius der Musik hatte trauernd seine Fackel gesenkt. Das musikalische Leben bei den Juden in der Verbannung, im Gölus, war dem Ersterben nahe. Dazu trat noch eine direkt musikfeindliche Richtung der Schriftgelehrten oder, wenn dieser Ausdruck zu hart ist, ein vollständiger Mangel an Interesse für Kunstbestrebungen auf dem Gebiete der Musik, ein Mangel, der ja nur zu begreiflich ist angesichts des großen

nationalen Unglücks, das noch Jahrhunderte hindurch seine niederschmetternde Wirkung ausübte.

Noch im dritten Jahrhundert lehrt der unter dem Namen Raw bekannte Abba Aricha in Sura: „Das Ohr, das dem Gesange lauscht, werde herausgerissen“. Aber die menschliche Natur läßt sich selbst durch das größte Unglück nicht für immer aus dem Gleichgewicht bringen. Die Sehnsucht nach der alten Heimat blieb zwar haften in den Herzen der Juden, aber dennoch wollten sie nicht völlig verzichten auf die Freuden des Lebens, insbesondere nicht auf die göttliche Trösterin im Leid, auf die Musik. Gegen Ende des dritten Jahrhunderts erlaubte zwar schon der Schriftgelehrte Hunna, daß die Arbeiter auf dem Felde und die Schiffer beim Rudern singen dürfen, als aber einer seiner Nachfolger volle Musikfreiheit eintreten ließ, da wirkte diese Maßnahme auch ganz bedeutend auf die Hebung der volkswirtschaftlichen Verhältnisse, welche unter den Folgen des Gesangsverbotes schwer zu leiden hatten. Wir hören darüber: „Als unter Raw Hunna der Gesang noch verstummt war, wurden 100 Gänse und 100 Maß Weizen zu je einem Denar feil geboten, ohne einen Käufer zu finden. Nachdem aber Raw Chasda das Gesangsverbot aufgehoben hatte, war für den Preis eines Denars nicht eine Gans zu bekommen.“

Trotz dieser Musikfreiheit blieb in allen Ländern der Diaspora nach wie vor die Synagoge derjenige Ort, wo man der Musik liebevollste Pflege angedeihen ließ, insbesondere seitdem sie an die Stelle des Tempels getreten war. Die wenigen überkommenen einfachen Tonweisen bildeten die Grundelemente, aus denen sich im Laufe der Jahrhunderte eine Reihe von Rezitationsgattungen in unsrem Kultus entwickelte. Sie wuchsen empor zu einem triebkräftigen, starken Baum, an dessen Äste und Zweige allerdings nicht selten Blüten und Früchte ansetzten, welche einem andern, nichtjüdischen Boden entnommen waren.

Die Liturgie erfuhr eine immer größere Bereicherung durch die Poesien hervorragender Dichter, welche für ihre Dichtungen entweder neue Melodien erfanden oder landesübliche Gesänge benutzten und sie häufig selbst in den Synagogen zum Vortrag brachten. Mit der Zeit aber geschah des Guten in dieser Hinsicht zu viel, denn war auch manch wirklicher Dichter vielleicht ein guter Chasan, so wollte jetzt fast jeder Chasan für einen Dichter gelten und anerkannt

sein, selbst wenn die Muse der Dichtkunst ihm noch so abgeneigt gewesen ist. Die Eitelkeit war einmal entfacht, sie durchbrach alle Dämme, und Hand in Hand mit ihr machte sich unter einem Teil der Chasanim eine erschreckende Unwissenheit breit.

Beim Juden war der Gesang ein gar lieber, immer wieder gern gesehener und gern gehörter Gast. In Konzerten, in Opern oder sonstigen öffentlichen musikalischen Veranstaltungen konnte und durfte man ihn nicht aufsuchen, so war es denn einerseits die Synagoge, in welcher der Jude neben althergebrachten, echtjüdischen Weisen auch musikalische Novitäten, oft den auserlesensten Ohrenschmaus, zu hören bekam, andererseits aber war es die jüdische Familie, das jüdische Haus, wo der Gesang eifrigste, liebevollste Pflege fand. Ohne Zuhilfenahme von Musik- oder Gesangsprofessoren entwickelte sich von selbst durch die täglichen Gebetsübungen das Gehör sowohl wie die Stimme und fast jeder Jude war imstande, vor den Tisch des Herrn im Gotteshause zu treten, um als Baal tefillah, als Vorbeter zu fungieren.

Auch unseren Ghettojuden verwandelte die Musik in einen anderen Menschen, wenn er sich anschickte, seinen lieben Gast, die bräutliche Prinzessin Sabbath, zu empfangen:

„Mensch, mit menschlichen Gefühlen,

Mit erhobnem Haupt und Herzen,

Festlich, reinlich schier gekleidet,

Tritt er in des Vaters Halle.

Sei begrüßt, geliebte Halle

Meines königlichen Vaters!

Zelte Jacobs! Eure heil'gen Eingangspforten
küßt mein Mund.“

Wie lauscht er der einschmeichelnden Macht des Gesanges, dem L'chod dodi des Chasens, den dieser begeistert anstimmt, wie beteiligt er sich lebhaft mit ganzer Seele, mit voller geübter Kehle an den Gemeindegesängen, die zwar nicht immer den Gesetzen der Schönheit, des Rhythmus entsprechen, die aber dennoch durch das ganze Gotteshaus einen Hauch tiefempfundener Andacht verbreiten.

Seelisch gestärkt, körperlich aufgerichtet verläßt er mit seinen Angehörigen die Stätte, wo er alte und neue musikalische Eindrücke empfangen. Als ein Anderer, als Gebieter, als ein von treuer Gatten- und zärtlicher Kindesliebe umgebener Familienvater betritt er sein

in hellem Lichterglanze erstrahlendes Heim, begrüßt er in einem schwungvollen Sabbathgesange die Engel des Friedens, die Engel sabbatlicher Weihe, und geheimnisvoll schreiten diese Engel durchs trauliche Gemach, sie weben Fäden innigsten Familienglücks um Vater und Mutter, um die von der Schabbeslampe beschienenen hellstrahlenden Gesichter der Kinder, die ihr Haupt neigen unter die Hände des geliebten, glücklich heimgekehrten Vaters, um den Segen zu empfangen.

Und wieder erklingen Töne aus des Vaters Brust, der jetzt, einem Minnesänger gleich, seiner lieben Frau das schönste Minnelied singt, das einer tugendsamen Hausfrau je gesungen worden ist, das Lied vom Escheß chajil, das herrliche Lied vom Biederweibe, das schwerer zu erwerben ist, als die kostbarsten Perlen.

Und sie, die also Besungene?

„Sittsam birgt die stille Hausfrau

In der Haube ihre Zöpfe,

Blickt sie sanft wie die Gazelle,

Blüht so schlank wie eine Addas.“

Wie hat sie die Woche hindurch mit ihren Kindern gearbeitet, gedarbt und gespart, um den lieben Sabbath reich und wonnevoll begrüßen zu können, wie glänzt die Tafel, bedeckt mit schneeigtem Linnen; wie einladend lugen unter der reich verzierten Schabbesdecke die mohnbestreuten Barches hervor; mit welchem Seelenfrieden, trotz der Stürme draußen, ergreift der Hausherr den mit funkelnem Wein gefüllten Pokal, um den Sabbath zu weihen! — Wer aber wäre vermessen genug, all die Wonneschauer in Worte fassen zu wollen, die nun das jüdische Herz, den jüdischen Magen durchrieselten angesichts der sauren Fische mit Lebkuchensauce, angesichts des am Sabbath zur Herrschaft gelangenden dampfenden Schalet, angesichts der fettglänzenden Kugel? Das Wort versagt! Aus dem verklärten, dankerfüllten Auge des Mannes empfangen, o jüdisches Weib, Schöpferin dieser Himmelspeisen, deinen Lohn, deine Huldigung.

Wohl aber findet der Jude in seinen Semiross, seinen poetischen Dank- und Lobliedern, schöngesetzte Worte, mit denen er nun den Sabbath besingt, mit denen er seinen Schöpfer preist, ihm aus Herzensgrunde innig dankt. Zu entzückendem Wohlklang vereinigen sich mit des Vaters gewichtiger Stimme die hellklingenden

Töne aus der Mutter- und der Kinder Munde, und diese Gesänge bilden einen Teil des allwöchentlich wiederkehrenden Programms der jüdischen Hausmusik.

Frau Musika herrschte als Königin im Bereiche des jüdischen Hauses, sie hegte und pflegte der Ghettojude mit leidenschaftlicher Glut, sie liebte er mit allen Fasern seines so reichen Gemütes, und sie vergalt ihm diese Liebe tausendfach, schon dadurch, daß sie ihn weit, weit über die jämmerliche Alltäglichkeit erhob.

Wie an dem eben von mir geschilderten Freitag Abend, so übte auch bei allen Festen im jüdischen Hause die Musik ihre segensreichste Wirksamkeit aus, und nicht zum wenigsten hat sie dazu beigetragen, ein inniges jüdisches Familienleben zu schaffen, es weit über seine Grenzen hinaus bei Freund und Feind rühmlich bekannt und vorbildlich zu machen.

Es erübrigte mir zwar noch, auf die Pflege der Musik im modernen Judentum des Näheren einzugehen, allein — die Stunde ist kurz und der Stoff sehr reich. So sei mir denn nur soviel zu sagen noch gestattet.

Die vollständig veränderten Zeitverhältnisse haben leider dahin geführt, daß auch in den meisten modernen jüdischen Häusern das Verhältnis zur Musik ein vollständig anderes geworden ist.

Die ehemals wahren Gottessegnen spendende Herrscherin, die Musik, sie ist zur Sklavin der Mode herabgedrückt worden. Was Wunder, wenn sie auch diejenigen Orte meidet, wo die Menschen ihr eisig kalt gegenüberstehen, welche die traute Genossin der Kindheit nicht mehr kennen, ihr keine gastliche Stätte mehr bereiten wollen. Nur selten mehr erklingen heutzutage im jüdischen Familienkreise jene keuschen Gesänge und Lieder, gleichviel ob religiösen oder weltlichen Inhalts, die in ihrer Volkstümlichkeit, ihrer Leichtfaßlichkeit zur allgemeinen Beteiligung sämtlicher Familienmitglieder zwingend einladen. Mit dem Verstummen dieses Liedes hat ein großer Teil jüdischer Väter und Mütter auf eines der ausgezeichnetsten, wichtigsten Erziehungsmittel freiwillig Verzicht geleistet; denn wer hätte nicht schon die erfrischende, belebende Kraft einer vernünftigen musikalischen Betätigung an sich selbst erfahren? Nennt sie doch Jean Paul ein Seelenheilmittel gegen die Kinderkrankheiten des Verdrusses, Starrsinns und Zürnens. Möchte doch die Erkenntnis sich bald wieder Bahn brechen,

daß die eifrige Pflege der Hausmusik, insbesondere die Pflege des volkstümlichen Gesanges auch unseren Kindern eine ebenso angenehme wie anregende Zerstreuung bietet. Betrachten wir doch unsere Kleinen, wenn wir uns zu ihnen gesellen, mit ihnen irgend ein Schullied anstimmen. Wie sind sie mit Leib und Seele bei der Sache, wie glänzt, wie leuchtet ihr kurz zuvor noch müder Blick! Verklärt vom Strahl der göttlichen Kunst ist ihr leicht erregbares Gemüt in solcher Stimmung am zugänglichsten jeder Belehrung, jeder Veredlung, sind sie am ehesten empfänglich gemacht für alles Schöne, Wahre und Gute.

Wo solch reicher Lohn winkt, sind die von uns geforderten Opfer an Zeit, aber hauptsächlich an gutem Willen wahrlich kaum nennenswerte Opfer, denn:

„Es raift von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen,
Ihm darf nichts Irdisches sich nah'n,
Und jede andre Macht muß schweigen,
Und kein Verhängnis fällt ihn an,
Es schwinden jeden Kummers Falten,
So lang' des Liedes Zauber walten.“



Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges

(Steiger)

ihr Verhältnis zu den Kirchentonarten
und den Tonarten der vorchristlichen Musikperiode

von Josef Singer.

.... Der Nachweis für die Echtheit eines aufgefundenen Kunstobjektes wird erbracht, entweder durch Feststellung des Stiles oder durch eine Urkunde; allein ein verklungener Gesang ist eben kein aufgefundenes Kunstobjekt, daher kann für eine diesbezügliche Beweisführung weder ein überdies unbekannter Stil noch irgend eine, zudem fragliche Urkunde maßgebend sein. Eine solche Beweisführung lieferten jedoch die meisten der obengenannten Fachmänner, indem sie die Zeichen der Neginoth etc. als überlieferte Urkunde entweder für die Töne oder gar für die Harmonie der einstigen Tempelmusik hinstellten. Sowohl Speidel als Anton erfaßten das Wesen der Vokalzeichen, Neginoth und Buchstaben leider nicht, sonst hätte der erstere dieselben unmöglich als Zeichen für einzelne Töne und der letztere sogar als Bezeichnung für ein festgegliedertes Harmoniesystem, welches zur Zeit des palästinensischen Judenreiches übrigens gar nicht existierte, sondern bekanntlich eine Errungenschaft eines viel späteren Jahrhunderts ist, aufgestellt.

Die Hinfälligkeit dieser Annahmen ergibt sich aufs deutlichste, wenn wir das Wesen der Neginoth ins Auge fassen und alsbald zur Anschauung gelangen, daß nicht eine einzige der Neginoth vorhanden sei, welche nur einen oder zwei Töne darstellt, sondern, daß die Tonphrasen der Neginoth stets eine Gruppe mehrerer Töne aufweisen. Veranlassung zur Annahme, daß die Neginoth Töne darstellten, mag die Formähnlichkeit der Neginoth mit

den Neumen des alten Kirchengesanges gegeben haben, und in der Tat entsprechen die Formen vieler Neginoth auch denen der Neumen, allein die Neumen selbst stellten ja niemals einzelne Töne, sondern stets auch nur Tonphrasen dar.

Nach dieser Seite war demnach an ein zweckdienliches Ergebnis nicht zu denken, und ich sah mich veranlaßt, mein Augenmerk einer vollständig entgegengesetzten Richtung zuzuwenden. Anstatt die nachzuweisende Singweise im Zionstempel als Ausgangspunkt meines Studiums zu betrachten, wendete ich meine Aufmerksamkeit den beim jüdischen Gottesdienste noch heute üblichen, sogenannten uralten Melodien zu, um an ihnen den musikalischen Wert und Stil und durch diesen vielleicht die Entstehungsperiode derselben wissenschaftlich nachzuweisen. Das soll die Hauptaufgabe der folgenden Auseinandersetzungen sein.

Schon das oberflächliche Anhören der jüdischen Traditionsmusik gewährt die Überzeugung, daß dieselbe eine charakteristische Tonfärbung in sich berge, die ihr das Gepräge des Ausschließlichen verleiht; allein ein tieferes Eingehen auf die Wesenheit dieser Gesänge überzeugte mich, daß dieselben keineswegs ein Spiel der Willkür, sondern das Ergebnis eines strenggefügt Systems seien. Um nun die Trefflichkeit des von unseren Altvordern hingestellten, synagogalgesanglichen Systems nachzuweisen, muß ich auf eine Phase der ältesten Musikgeschichte zurückgreifen, welche scheinbar mit unserem Gegenstande keinerlei künstlerische Beziehungen aufweist, in Wirklichkeit jedoch mit demselben im engsten Zusammenhange steht, und zwar auf die Periode der Kirchentonarten. Für die auf diesem Kunstgebiete minder Eingeweihten möge folgende Vorausschickung hinzugefügt sein.

Der Mailändische Bischof Ambrosius (374—397 nach der chr. Zeitrechnung) verwarf alle bis dahin üblichen, zumeist dem Griechentume entstammenden Musiktheorien und stellte nur vier Tonarten für die Anwendung beim Kirchengesange fest, und zwar weil die damaligen Kirchengesänge zumeist nur im Umkreise einer Quinte sich bewegten, die fünftönigen Skalen:

- | | | | | | | | | |
|------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I. | D | E | F | G | A | | | |
| II. | | E | F | G | A | H | | |
| III. | | | F | G | A | H | C | |
| IV. | | | | G | A | H | C | D |

Diese fünftönige Skala bildete sich, gedrängt durch die Entwicklung des Kirchengesanges, welcher nach und nach eine räumlichere Ausdehnung der Melodie verlangte, zur achttönigen Skala aus, so daß bis zur Zeit des Papstes Gregor II. (590 n. Chr.) die vier Kirchentongattungen der achttstufigen Skala bestanden, u. zw.

- I. D E—F G A H—C D
- II. E—F G A H—C D E
- III. F G A H—C D E—F
- IV. G A H—C D E—F G

Diesen vier Kirchentonarten, welche man authentische nannte, fügte Papst Gregor noch andere vier hinzu, welche plagalische genannt wurden; auch Hucbald (840—930 n. Chr.), Remigius (9. Jahrh.), Benno Augiensis (11. Jahrh.) erweiterten und veränderten in vielfacher Weise die Kirchentonarten, bis endlich Guido von Arezzo (11. Jahrh.), und später H. L. Glareanus (16. Jahrh.) sechs authentische und sechs plagalische Kirchentonarten feststellte, welche er auch mit griechischen Namen belegte. Nachdem ich, wie bereits betont, für Nichteingeweihte den Entwicklungsgang der Kirchentonarten, allerdings, um nicht zu verwirren, in nur andeutender Weise verzeichnete, kehre ich zu den oben angeführten vier ursprünglichen Kirchentonarten zurück, um die Eigentümlichkeiten derselben klar zu legen.

Man betrachte diese vier nebeneinander gestellten Skalen, deren einzelne Töne durch Erhöhungs- oder Verminderungszeichen keinerlei Veränderung erleiden, sondern, der natürlichen Tonfolge gemäß, nebeneinandergestellt erscheinen, so muß man bald zur Einsicht gelangen, daß bei der ersten Skala die halben Töne von 2.—3. und 6.—7. Stufe; bei der zweiten Skala von 1.—2. und 5.—6.; bei der dritten Skala von 4.—5. und 7.—8. und bei der vierten Skala von 3.—4. und 6.—7. Stufe liegen. Diese Lage der Halbtöne verleiht jeder einzelnen dieser Skalen ein ganz besonderes Gepräge. Komponierte man nun mit Berücksichtigung dieser gegebenen Tonfolgen eine Melodie, so wurde eine Klangwirkung erzielt, welche eben nur durch diese Tonart zu erzielen und keineswegs durch eine der anderen Tonarten erreichbar war, weil ja eben nur in der jede dieser Tonarten charakterisierenden Intervallenfolge jenes eigentümliche Kolorit der Tonmalerei zu suchen war, welches durch

die Töne des heutigen Skalenbaues unmöglich bewerkstelligt werden könnte. Durch die stetige Vervollkommnung und Erweiterung der Kirchentonarten gelangte man endlich zu dem Aufbaue der jetzt üblichen Dur- und Moll-Skalen.)

Da nun die Anwendung der jetzt üblichen Dur- und Moll-Skala in ihrer gemeinschaftlichen Anordnung erst seit zirka 1650 bekannt ist, so läßt sich mit Bestimmtheit folgern, daß alle jene Tonschöpfungen, deren Töne den Intervallen dieser modernen Skalen nicht entsprechen, schon vor Aufstellung dieser Skala entstanden, oder aber von einem späteren Meister in Berücksichtigung der älteren Skalensysteme gearbeitet sein müssen. Bei den Kirchengesängen läßt sich das Letztere wirklich auch beweisen, indem das Skalensystem der Alten auch bei den Komponisten der späteren Periode, ja selbst in der Gegenwart, Berücksichtigung findet. Da jedoch diese Erscheinungen äußerst selten vorkommen, so dürfte die Behauptung kaum angefochten werden, daß Kompositionen, denen das Tongefüge des alten Skalensystems anhaftet, auch als Tonschöpfungen jener alten Periode betrachtet werden müssen. Das Gesetz nun, welches für die Stilbeurteilung einer allgemein antiken Tonschöpfung maßgebend ist, machte ich demnach auch zum Gradmesser für die Stilbeurteilung des traditionellen Synagogengesanges.

Der traditionelle Synagogengesang findet sich nirgends verzeichnet, sondern vererbte sich als heiliges Vermächtnis von Generation auf Generation, als sogenannte Traditionsmusik (Chasonus). Dieses Vermächtnis mag ja sicherlich in der langen Reihe der Jahrhunderte mannigfache Umgestaltungen erlitten haben, indem es willkürlich dem jeweiligen Zeitgeschmacke angepaßt wurde, daher das Studium ungemein erschwert ist; allein die volle Hingabe an die mir gestellte Lebensaufgabe setzte mich in die Lage, einen klaren Einblick in diese von Unkraut überwucherte Pflanzstätte altsynagogaler Tonblüten zu gewinnen, jede Blüte auf ihren Gehalt zu prüfen und in die ihr gebührende Rangstufe einzureihen.

Die Eigentümlichkeit der Melodien, nach denen die jüdisch-liturgischen Gesänge gesungen werden, sind unter der Bezeichnung „Steiger“ bekannt und erfüllen dieselbe Aufgabe wie die Kirchentonarten, so daß wir mit vollem Rechte statt „Steiger“ die Benennung „Synagogentonarten“ setzen können. Es gibt eine Unzahl von „Steiger“, welche, wenn auch von manchem jüdischen Kantor in

nachahmender Weise gesungen, bis nun jedoch noch von niemandem auf ihren eigentlichen Intervallenwert geprüft und in ein System gebracht wurden. Eine unbefangene und sorgfältige Prüfung des Gesamtmaterials dieser Steiger liefert jedoch das Ergebnis, daß die meisten derselben nur als Mischgattung verschiedener Steigerstile zu betrachten und nach wissenschaftlicher Begründung nur drei derselben als Originalsteiger anzuerkennen sind.

Betrachten wir beispielsweise die einzelnen Töne, aus denen die Melodie Tab. 1, Nr. 2¹⁾ geformt erscheint, so erweist sich uns klar und deutlich, daß dieselbe nach dem Stufengange der Skala C—Des, E, F, G—As, B, C gebildet ist;²⁾ jede Abweichung von dieser Tonskala bei den jetzt üblichen Gesängen dieser Gattung muß als Verunglimpfung des Stiles betrachtet und bekämpft werden. Die nach diesem Intervallengefüge gebildete Singweise ist als Jischtabach-Steiger genügend bekannt.

Wir wenden nun unser Augenmerk einer zweiten Singweise zu, siehe Tab. 2, Nr. 4, wie dieselbe noch heute in den Synagogen gesungen und auch von Nestor Sulzer in seinem Schir Zion II, Nr. 36 und 39, teilweise verzeichnet erscheint. Prüfen wir auch diese Melodie bezüglich ihrer einzelnen Tonbestandteile, so erhalten wir ganz zweifellos die Skala C, D—Es, F, G—As, B, C. Die Singweise nach diesem Tongefüge ist unter der Benennung Mogen owaus-Steiger allenthalben bekannt. Und nun die Durchsicht der dritten Hauptsingweise, Tab. 3, Nr. 6, liefert uns das unantastbare Ergebnis, daß das Tonstück der Skala C, D, E—F G A—B C entsprechend, gebaut ist. Es erscheint demnach erwiesen, daß diese drei Steigerskalen eine von der jetzigen, sowohl Dur- als Mollskala ganz abweichende Intervallenfortschreitung bekunden, u. zw., daß die Jischtabach-Steiger-Skala von der 1. zur 2. und von der 5. zur 6. Stufe je einen Halbton und von der 2. zur 3. Stufe 3 Halbtöne, auf allen übrigen Stufen jedoch Ganztöne besitzt; beim Mogen owaus-Steiger finden wir jedoch ein ganz anderes Intervallenverhältnis. Dieser erscheint, der heutigen Auffassung gemäß, weder als Dur- noch als Moll-Skala, weil der diatonische Charakter keiner der beiden gewahrt ist, sondern

¹⁾ Siehe die Broschüre Wien 1886. Verlag von Em. Wetzler.

²⁾ Der leichteren Übersicht wegen wählte ich überall die Grundtonart C.

führt sich uns wieder als eine eigenartig gebaute Skala vor, bei welcher die Halbtöne von der 2. zur 3. und von der 5.—6. Stufe liegen; er zeigt bis zur Quinte den regelrechten Bau einer Moll-Skala, im weiteren Verlaufe jedoch eine ganz verschiedene Intervallenbewegung. Der Adonaj moloch-Steiger hingegen erscheint bis zur Quinte als normales Gefüge einer Dur-Skala, hat aber im ferneren Fortschreiten von der 6.—7. Stufe einen Halbton, während alle übrigen Stufen regelmäßige Ganztöne besitzen.

Stellen wir nun, der deutlichen Übersicht wegen, die gewonnenen Skalen der drei bis jetzt behandelten Steiger zusammen, so erhalten wir

für den Jischtabach-Steiger die Skala	C—Des	E—F	G	As	B	C
„ „ Mogen awaus- „ „ „	C	D—Es	F	G—As	B	C
„ „ Adonaj moloch- „ „ „	C	D	E—F	G	A—B	C

Diese erläuterten drei „Steiger“ (Synagogensangweisen) müssen demnach als die eigentlich ältesten Synagogentonarten anerkannt werden, indem ihre Intervallenfolge von der modernen Skala mit Dur- und Moll-Gepräge vollständig abweicht, demnach mindestens jener Periode angehören, die der Aufstellung der jetzt üblichen Skala voranging. Alle übrigen Steiger erweisen sich als entschieden jüngeren Ursprungs, indem ihre Töne dem Intervallengefüge der modernen Skala vollständig entsprechen, daher unmöglich älter als die jetzt übliche Skala sein können.

Bei meiner streng konservativen Gesinnung, die einer tiefwurzelnden Pietät vor dem Althergebrachten entstammt, wird es mir wahrhaft schwer, gewissen traditionellen Melodien die Bedeutung des Antiken vorenthalten zu müssen und mit kalter Hand unser Heiligtümer anzutasten, allein der helle Strahl der Aufklärung muß den matten Schimmer des Zweifels verdrängen, da die Macht der Tatsachen keine Sentimentalitäten duldet und rücksichtslos die Klarlegung der wirklichen Beschaffenheit der Dinge fordert. Nichtsdestoweniger bleiben die von den Vätern ererbten Melodien heilig und wertvoll.

An der sichern Hand der geschichtlichen Entwicklung des Skalenbaues vermeine ich nun unzweifelhaft nachgewiesen zu haben, daß von allen, noch bis heute sattem bekannten Synagogen-

weisen lediglich dem Jischtabach-, Mogen owaus- und Adonoj moloch-Steiger der diamantene Kranz des grauen Alters zuerkannt werden muß.

Versetzen wir uns nun im Geiste in die Epoche jenes Zeitalters und fragen: „Woher nahmen unsere Altvordenen den Stoff für diese uns überlieferten Arbeiten, oder ins Musikalische übertragen, die Töne für diese Weisen?“ Wieder müssen wir zu den vergilbten, aber untrüglichen Blättern der alten Geschichte unsere Zuflucht nehmen. Vergebens forschen wir in der ägyptischen Geschichte nach Anhaltspunkten für unsere Arbeit und wir sehen uns veranlaßt, eine spätere Epoche aufzusuchen, und zwar die des alten Griechentums; hier finden wir in der Tat schon ergiebigeren Stoff für unser Vorhaben. Abgesehen davon, daß die zu jener Zeit in Griechenland übliche Zusammenstellung der Töne unserem Ohre in der Totalwirkung nicht ganz fremd klingt, finden wir auch eine Skala, deren Intervalle vollständig unserem noch heute üblichen Mogen owaus-Steiger entsprechen, und zwar die äolische. Nach einem Berichte des Heraklides Ponticus bei Athen war die äolische Tonart mit der Skala *a h c d e f g a* bereits zu Terpanders Zeiten (gegen 800 v. Chr.) schon bekannt. Wer kann und darf es nun wagen, das Alter dieser Singweisen zu bezweifeln, wenn ihr Tongefüge, d. h. die charakteristische Zusammenstellung der Skala, als im grauen Altertume bekannt, nachgewiesen erscheint?

Eine zweite Skalaähnlichkeit mit unserem Steiger ist in der griechischen Musikgeschichte nicht nachweisbar.

Wir durchblättern die Musikgeschichte späterer Zeiten und anderer Völker, in deren Mitte oder Nähe Juden lebten, allein wir finden teils trübe Quellen, teils nutzloses Material,¹⁾ bis das Studium der altpersischen Musikgeschichte wieder höchst bemerkenswerte Belege für unsere Arbeit bietet.

Aus der vormohammedanischen Epoche ist weder ein schrift-

¹⁾ Die indische Musikgeschichte weist eine Tonskala *A—B, Cis, D, E, Fis, Gis—A* auf, welche genau bis zur Quinte dem Skalenbau des von mir nachgewiesenen Jischtabach-Steigers ähnlich ist, von der Quinte bis zur Octave jedoch ein anderes Intervallenverhältnis besitzt.

licher noch anderweitiger Anhaltspunkt für die Gattung der damaligen Musik nachweisbar, sondern dieselbe verpflanzte sich, gleich wie bei den Juden, als sogenannte Traditionsmusik auf die Nachwelt. Von einer mohammedanischen Musiktheorie ist überhaupt erst bei Chalil (gest. 786) die Rede. Schon zur Zeit Chalils, oder vielleicht von ihm aufgestellt, gab es eine arabisch-persische Tonart, deren Skala von der 3.—4. und 6.—7. Stufe einen Halbton hatte, während die anderen Stufen, dem heutigen Skalen-Systeme gemäß, Ganztöne aufwiesen; jedoch erst Abdul Kadir brachte die arabisch-persischen Singweisen insofern in ein System, indem er 12 Skalen mit dem mannigfachsten Intervallengefüge aufstellte. Unter diesen 12 Skalen nun befinden sich 2, welche vollständig mit den beiden von mir aufgestellten Steigerskalen übereinstimmen, u. zw. die Skala Uschak, mit den Tönen *C D—E F G A—B C*, also unserem Adonoj moloch- und die Skala Nawa, mit den Tönen *C D—Es F G—As B C*, als der aeolischen Tonart oder unserem Mogen owaus-Steiger vollkommen entsprechend. Somit wäre zweifellos nachgewiesen, daß die Singweise des Adonoj moloch- und Mogen owaus-Steiger allerdings uralt, aber zweifelhaften Ursprungs sei. Auch die Verwendung dieser beiden Steiger beim jüdisch-liturgischen Gesange ist eine solch geringe, daß die vereinzelter Anwendung dieser Singweise auffällt und gerechte Zweifel bezüglich ihres jüdischen Ursprunges wach ruft. Der Mogen owaus-Steiger wird nur beim Freitag-Abend-Gottesdienste, und zwar „Waichulu“ und selbstredend „Mogen owaus“, ferner bei den Gesängen für „Geschem“, „Tall“ (siehe Tab. 8, Nr. 15) und für die Singweise der Selicha „Jachbieni zël jodo“ (siehe Tab. 8, Nr. 16) und der kurzen Schlußsätze bei den Pijutim der Awodah am Versöhnungstage (siehe Tab. 9, Nr. 17) angewendet. Der Adonoj moloch-Steiger jedoch findet nur eine einmalige Verwendung, u. zw. bei der Liturgie des Freitag-Abendgottesdienstes und bei dem Gebetstücke, dessen Namen er trägt (siehe Tab. 9, Nr. 18). Die Anwendung dieser Steigermanier beim Rezitieren des „Ato nigleso“ am Rosch haschonoh wird zwar auch hie und da angenommen, allein das ist ein Irrtum, indem die Rezitationsmelodie sich zumeist in der reinen Dur-Skala bewegt und nur hie und da die kleine Septime auftritt. Diese Singweise, welche entschieden als Mischgattung des Adonoj moloch-Steiger mit der modernen Dur-Tonart erscheint, indem dessen Toninhalt bald die

kleine und bald die große Septime auftreten läßt, stets jedoch auf dem Grundton ruht, ist von sogenannten Meistern derselben zur Versuchsstätte für die Vorführung ihrer Kehlenfertigkeit verwendet, und durch dieselben gar arg verunstaltet worden.

Auch der Os Bekol- und Kwakoras- (Klavanerisch) Steiger (siehe Tab. 11, Nr. 24) erweist sich als Mischgattung des Adonj-moloch- und Jischtabach-Steiger, indem die genaue Prüfung des Toninhaltes vom Grundtone bis zur Quinte die reine Adonj moloch-Steigerskala, von der Quinte bis zur Oktave jedoch die reine Jischtabach-Steiger-Skala aufweist. Durch die Mischung dieser beiden Skalen wird ein charakteristisches Tonkolorit dargestellt, formgerechter wäre es jedoch, diese Singweise in der modernen Durtart zu halten. Summieren wir nun das Ergebnis dieser Betrachtung, so gelangen wir zur Einsicht, daß diese beiden Steiger Adonj moloch und Mogen owaus allerdings uralt sind, jedoch sehr viele Wandlungen und Mischungen erfahren haben und eher, als auf griechischem oder persischem, wie auf jüdischem Boden entstanden, zu betrachten sind.

Soviel jedoch muß als klar erwiesen hingestellt werden, daß diese beiden Steiger unmöglich in die Kategorie des sogenannten „Polnisch-Singen“ eingereiht werden können, daß vielmehr, angesichts dieser unantastbaren Tatsachen, das Scheingebilde des „Polnisch-Singen“ vollständig verblaßt und verschwinden muß. Die Benennung „Polnisch-Singen“ mag daher rühren, daß die nach Polen eingewanderten, spanischen und anderen jüdischen Flüchtlinge die mitgebrachte Singweise als heiliges Erbgut ihrer Väter hochhielten und pfl egten, und daß einzelne derselben vielleicht gar Künstler im Vortrage derselben waren, allein ein wissenschaftlicher Nachweis für die Berechtigung des Ausdruckes ist nicht zu erbringen, erscheint auch angesichts des historischen Altersnachweises der beiden angeführten Steiger-Skalen nutzlos.

Das nachgewiesene Alter dieser beiden Skalen, welches in die vorchristliche Periode hineinragt, kann jedoch keineswegs bezweifelt werden; demgemäß müssen also Melodien, deren Tongefüge alle Merkmale dieser Skalen tragen, als in demselben antiken Stile gearbeitet erscheinen, der zur Zeit ihrer ausschließlichen Anwendung

üblich war. Wenn nun, wie historisch erwiesen, der Kitharödenlehrer Terpander aus Lesbos, der gegen 800 v. Chr. lebte, bereits die aeolische Tonart, deren Skalensystem unserer Mogen owaus-Steigerskala vollständig entspricht, schon kannte und lehrte, und einzelne traditionelle Synagogengesänge das ganze Tongefüge dieses Skalenbaues an sich tragen, dürfte doch die Schlußfolgerung nicht bezweifelt werden, daß der Ausgangspunkt dieser Tradition mehrere Jahrhunderte v. Chr. zu suchen sei, und demnach die Annahme begründet ist, daß auch im Zionstempel Melodien nach der Intervallfolge der Mogen owaus-Steigerskala angestimmt wurden. Erscheint diese Auffassung nun wahrscheinlich, daß eine Abteilung der noch heute üblichen traditionellen Synagogengesänge, u. zw. die Mogen owaus-Steigermanier vom Tempelgesange Zions herrühre, weshalb sollte dies bei den althergebrachten Melodien im Adonj moloch- und Jischtabach-Steiger nicht angenommen werden, da sich doch auch diese Gesänge als Traditionsmusik bis nun erhielten, und da auch ihnen, wie nachgewiesen, das Gepräge des Alters anhaftet, und namentlich die Skala des Adonj moloch-Steiger auch schon einige Jahrhunderte n. Chr. bei den Arabern bekannt war.

Somit bliebe der eine Jischtabach-Steiger, für dessen Skala allerdings kein urkundlicher Altersnachweis geliefert werden kann; allein gerade dieser scheinbare Mangel qualifiziert ihn als überaus wichtig für die Entwicklung des Synagogengesanges.

Da es nämlich als erwiesen erachtet werden muß, daß die Melodien aller drei Steigerarten der traditionellen Synagogengesänge durch die Abweichung ihres Skalengefüges von der modernen Skala das Gepräge des Alters an sich tragen, bei der Skala des Mogen owaus und Adonj moloch-Steigers jedoch, durch ihr Vorkommen auch bei nichtjüdischen Völkern des Altertums, Zweifel bezüglich ihres jüdischen Ursprunges obwalten, ist es gerade die Skala des Jischtabach-Steigers, welche als ausschließlich synagogales Eigentum betrachtet werden muß, indem deren Intervallgefüge keiner der bis nun bekannten ältesten, alten oder modernen Skalen entspricht.

Fassen wir das Ergebnis der bis nun gewonnenen Anschauungen zusammen, so erscheint es offenkundig nachgewiesen, daß die Melodien für sämtliche Chasonus-Gesangswei-

sen, und sogar die Singweise der Neginoth, nach den von uns aufgestellten drei Steigerskalen

C—Des E F G—As B C-Jischtabach

C—D Es F G—As B C-Mogen owaus

C D E—F G—A B C-Adonoj moloch

gebildet sind, daß demnach in dem Tongefüge der altsynagogalen Gesänge ein strenges Prinzip obwaltet.

Es erscheint nun für das Gesamtmaterial des traditionellen Synagogengesanges — die Rezitation des Thora- und Haftoravorlesens mit eingerechnet — ein wissenschaftlich-musikalischer Untergrund und hierdurch eine leichtfaßliche und untrügliche Methode nachgewiesen, den Synagogengesang stilgerecht zu gestalten. Ein umfassendes Studium der von mir aufgestellten drei Synagogentonarten und das strenge Festhalten an dem jedes dieser Tonarten charakterisierende Intervallenverhältnisse muß selbst den weniger begabten Komponisten oder Kantor vor einer Versündigung gegen den Stil bewahren; dem Begabten oder demjenigen, dessen Phantasie an formvollendeten Musterbildern Nahrung fand, bleibt jedoch ein unabsehbares Feld für eine diesbezügliche Tätigkeit offen.

Die heiligen Melodien leben ja noch heute, wie vor Jahrhunderten, frisch im Volke, und es bedurfte nur einer fachgemäßen Sönderung und Erklärung der Arten, um dieselben dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen. Es wird nun mein unablässiges Bemühen sein, eine stilgerechte Harmonisierung der Melodien zu schaffen. Ist mir auch dies gelungen, so erachte ich meine Aufgabe als Oberkantor der bedeutendsten israelitischen Gemeinde und als Nachfolger des hochverdienten Nestor Sulzer für vollbracht. Mögen sich Berufene des heiligen Stoffes annehmen und ihm jene Wertschätzung zuwenden, die ihm in so hohem Grade gebührt; der sichere Erfolg wird die ernste Arbeit lohnen!



Dürfen alte Synagogemelodien modern harmonisiert werden?

Von Josef Singer, Wien.

„Eine müßige Frage!“ hören wir uns entgegenrufen und sicherlich neigten auch wir uns dem Gedankengange dieser Anschauung zu und ließen diesen Artikel ungeschrieben, begegneten wir nicht allenthalben bei unseren zeitgenössischen Synagogenkomponisten der wirklich absonderlichen Erscheinung, — ausgesprochen, alte Melodien, modern harmonisiert zu finden.

Die Leser der einstigen Kantorenzeitung erinnern sich vielleicht noch der lebhaften Polemik, die der nunmehr verewigte Herr Professor Dr. Steinthal anbahnte, in welcher öffentlich aufgefordert wurde, sämtliche vorhandenen, alten Synagogemelodien zu sammeln; jedoch nach einem vom Schreiber dieser Zeilen dargelegten Warnungsrufe — zuvorderst einen Gradmesser dafür, was alt genannt werden kann, festsetzen und erst auf der Basis dieser Feststellung eine Sammlung von Melodien einzuleiten — sich mit ganzem Herzen dieser Anschauung zuneigte. Das künstlerische Ergebnis jenes heiligen Streites war die Systemisierung der Synagogentonarten (Steiger) und hierdurch auch die Erbringung des Nachweises, daß die uralten Synagogemelodien, die ja zumeist in die katholische Kirche übergingen, nach einem strenggefügtten Intervallsystem gebaut waren, — dessen Theorie im Laufe der mannigfachen Drangsal- und Knechtschaftsjahrhunderte einfach abhanden gekommen sein mag. Daß jedoch irgend ein Musikgesetz obwaltete, ist mit Zuversicht aus gewissen Vorkommnissen zu entnehmen. Wir brauchen nur auf die allgemein bekannte Tatsache hinzuweisen, daß

noch heute einzelne Texte des altjüdischen Gottesdienstes wie קדוש = Sanctus, הללויה = Hallaeluja, = ברכו = Benedictus, אמן = Amen etc. bei dem modernsten christlichen Gottesdienste in Anwendung sind, daß demnach auch die melodische, oder präziser gesagt, musikalische Gepflogenheit des altjüdischen Gottesdienstes auf die Neugestaltung des jungchristlichen Gottesdienstes einen gewissen Einfluß geübt haben müsse.

Zur Erhärtung unserer Annahme, daß der Stil der altjüdischen Tempelgesänge und nicht etwa der dazumal blühende griechisch-heidnische Musikstil, auch für den Charakter des neuchristlichen Kirchenstiles von hervorragendem Einfluß gewesen sein mußte, gestatten wir uns nur, noch eines, zur Klärung der Angelegenheit, bedeutsamen Erlasses Clemens von Alexandrien (190 nach Chr.) zu erwähnen, welcher ausdrücklich besagt, bei Neugestaltung des jungchristlichen Gottesdienstes die Musikinstrumente Kithara, Trompete, Psalter und Harfe, als im damaligen Judentume allgemeine übliche, religiöse Instrumente zu verwenden; jedoch Pfeifen und Flöten als ausschließlich heidnische Tempelinstrumente zu verwerfen seien.

Nun denn! wenn schon von der Übernahme ausschließlich heidnischer Tempelinstrumente in den Gottesdienst der jungchristlichen Kirche gewarnt wird, um wie viel eher dürfte daher ein Perhorreszieren des in den heidnischen Tempeln eingeführten Gesangstiles angenommen werden. Wir sind in der Lage, Hunderte von Anführungen für diese unsere Annahme zu erbringen; da wir jedoch an dieser Stelle keine Geschichte des Kirchengesanges zu schreiben gedenken, so begnügen wir uns, diejenigen, die sich für den Stoff interessieren, auf die einschlägigen Anordnungen des Bischof Ignatius von Alexandrien, des Diakonus Ephraem zu Edessa, hauptsächlich jedoch, auf die für uns Juden überaus wertvollen, den Gegenstand behandelnden Mitteilungen des jüdischen Schriftstellers Philo zu verweisen. Aus diesen wie aus ähnlichen historischen Nachrichten ist erschöpfend zu ersehen, daß in den allerersten christlichen Kirchen jüdische Sangesart gepflegt wurde, die bei der Weiterentwicklung der Kirchentonarten zumindest als Kunstbasis gedient haben müsse.

Allein, verlassen wir diesen, jedem denkenden Musiker plausiblen Standpunkt, der uns etwa als einseitiger Lieblings- Standpunkt angeschmeichelt werden könnte, und verfügen wir uns

für einen Moment in das Lager derjenigen, die da behaupten, die späteren Kirchentonarten seien nicht die natürlichen Kinder der altjüdischen Mutterreligion, sondern entstammen dem heidnischen Boden des Griechentums, allwo doch bekanntlich Musik und Gesang, beziehungsweise deren theoretische Pflege schon im grauesten Altertume in hellster Blüte stand. Von diesem Gesichtspunkte aus können wir zuversichtlicher auf die geradezu mächtige Wandlung hinweisen, die die Musikkunst seit dem Beginne der Kirchentonarten durch die vielen Jahrhunderte, unter Mitbetätigung allererster Kunstgrößen, wie Bischof Ambrosius (374—397), Papst Gregor I. (570), Hucbald (840—430) etc. bis hinauf zu Joh. Seb. Bach und G. F. Händel (1685) bis zur Kunstepoche Mozarts, Beethovens etc., genommen. Wer sich eines Eingehenden hierüber belehren lassen will, der möge die einschlägigen Werke aus Cassiodor, Remigius bis Guido von Arezzo, Glarian usw. zu Rate ziehen, und er wird alsbald zur Einsicht gelangen, daß die leichtfertige Einverleibung eines leiterfremden Intervalls in diese oder jene Tonart zu jahrzehntelangen, heißen Kämpfen anerkannter Kunstgrößen führte, ja daß mit Hintansetzung persönlicher und verwandtschaftlicher Beziehungen gekämpft wurde, bis endlich festgestellt werden konnte, welches Intervall zulässig und welches zu eliminieren sei.

Wären die damaligen maßgebenden Persönlichkeiten, namentlich die bedeutendsten Kirchenkomponisten des 16. Jahrhunderts, ebenso gleichmütig einer beliebigen Intervall-Einverleibung gegenüber gestanden, wie es leider bei so vielen unserer zeitgenössischen Synagogenkomponisten konstatiert werden muß — wer weiß, ob der Aufschwung der allgemeinen Musik jene erhabene Stufe erreicht hätte, wie es bis in die Gegenwart hinein tatsächlich der Fall ist. Die seinerzeitigen Kirchenkomponisten hatten ja gleichfalls das Bestreben nach Mannigfaltigkeit, erachteten es jedoch als allererste künstlerische Errungenschaft, stilrein zu bleiben. So schuf der geniale Heinrich Schütz (geb. 1585) zu dem Psalmliede „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“. 44 verschiedene Kompositionen, und zwar fünf nach der dorischen, zehn nach der hypodorischen, zwei nach der phrygischen, sechs nach der mixolydischen, 11 nach der aeolischen, sieben nach der ionischen und drei nach der hypoionischen Skala, sämtliche Kompositionen streng nach der fixierten Tonart ge-

arbeitet, ohne nur einen, nicht zur Skala gehörigen Ton in Anwendung zu bringen.

Man nannte und nennt noch heute jene Zeit mit Achselzucken die „Zopfperiode“, nun denn! sei es auch so, wir begrüßen die Schöpfungen jener Meister als entschiedene Übergangsperiode zu den späteren Kantaten- und Oratorien-Schöpfungen unserer großen Oratorienkomponisten Händel, Bach, Haydn u. A. Allein auch das Judentum und namentlich die Chasanim jener Zeit beteiligten sich mit ganzem Herzen an der Musikentwicklung jener bemerkenswerten Epoche. In ihrer zum Himmel hinauf gellenden Bedrängnis und Zurückgedrängtheit lauschten sie diesen, aus dem Alltagsleben bis in das Ghetto hineinschallenden tonlichen Wandlungen jener Tage und machten dieselben mit Feinsinn und künstlerischem Geschmack für ihren Synagogengesang dienstbar. Jawohl! Die braven Chasanim jener Periode sangen in den Synagogen allenthalben nach Kirchentonarten; denn, wie wir bereits wiederholt nachgewiesen, war der Mogen-owans-Steiger aeolischen und der Adanoj-moloch-Steiger mixolidischen Gepräges; oder sollte etwa auch hier der Kirchengesang von dem, jedenfalls älteren Synagogengesang entlehnt haben?

Sei dem, wie es sei, soviel kann mit Seelenruhe konstatiert werden, daß unsere altvorderen חזנים des 16. und 17. Jahrhunderts und selbst später, es als bedeutungsvolle Errungenschaft erachteten, „woil“ zu singen. Dieses „Woilsingen“ gipfelte unter anderem in dem geradezu ängstlichen Bestreben, bei ihren gesanglichen Vorführungen dem Beispiele der Kirchenkomponisten entsprechend, ausschließlich leitereigen d. h. dem jeweiligen Steiger entsprechende Intervalle zu verwenden und es geradezu als Sacrilegium erachteten, durch leiterfremde (steigerfremde) Intervalle, den Stil zu verunglimpfen.

In dem Eingangsartikel vorliegender Arbeit versuchten wir den Nachweis zu erbringen, in welcher anerkennenswerter Weise unsere altvorderen jüdischen Kantoren bemüht waren, die künstlerische Idee gewisser Kirchentonarten dadurch zu festigen, daß sie nicht allein dem theoretischen Prinzip der betreffenden Tonart, beziehungsweise dem jeweiligen Intervallenverhältnisse derselben treu blieben, sondern sogar bestimmte Gruppen, je nach ihrer charakteristischen Intervallenfolge, mit hebräischen Gebetsbenennungen versahen, (ein

Adanoj moloch-Steiger; Mogen owans-Steiger; Os bekol-Steiger usw.) und hierdurch gewissermaßen nebst der rühmenswerten Vermannigfaltigung des Gesangsstoffes doch auch eine einheitliche Gesetzmäßigkeit festigten, welche die Glaubensbrüder entfernter Gegenden so nahe an einander brachte.

Man dürfte einwenden, es bedeute keine so außerordentlich künstlerische Heldentat — da es ja noch überhaupt keine anderen als Kirchentonarten gab und unsere uralten Kantoren gewissermaßen veranlaßt waren, von der bestehenden Form Besitz zu ergreifen. — Wir anerkennen diesen Einspruch von einer historischen Nötigung als den Tatsachen entsprechend, vollständig, erlauben uns jedoch nur den Gegeneinwand, weshalb die damaligen jüdenfeindlichen Mitmenschen sich bezüglich der Duldsamkeit nicht gleichfalls „historisch“ genötigt fühlten, uns Juden gegenüber die gleiche Milde walten zu lassen, wie unsere altvorderen Kantoren dieselbe rückhaltslos den christlichen Kirchentonarten gegenüber bekundeten.

Nein, nein! Gestehen wir es nur ruhigen Gewissens zu, daß diese spontane Anwendung der Kirchentonarten im Rahmen des Synagogengesanges seitens unserer noch in frommer Einfalt lebenden mittelalterlichen Chasanim, schon mit Rücksicht auf die fremdnationale Gepflogenheit (חקק חרטי) als eine überaus löbliche Tat bezeichnet werden muß.¹⁾ Inmitten einer Gesellschaft lebend, welche dem Judentume, seiner Religion, seinen Gebräuchen, seinen Gesetzen etc. geradezu die Signatur des Schmachvollen und des Abscheulichen aufdrückte, fühlten sich dessen Religionsdiener (חזנים) jener Periode dennoch veranlaßt, die musikalische Gepflogenheit ihrer Widersacher in ihren Gotteshäusern, die ja doch den Inbegriff ihres gesamten geistigen und künstlerischen Lebens ausmachten, aufzunehmen. Dieser Vorgang muß zumindest, einerseits als auffallend, andererseits jedoch als rühmenswert anerkannt, doch mit Rücksicht

¹⁾ Auch Dr. Zunz in seinem Werke „Gottesdienstliche Vorträge der Juden“ äußert diesen Gedankengang, wenn auch in negativem Sinne, indem er S. 437 sagt: „An Maßregeln zum Besten der Juden dachte niemand; man wußte ihnen nichts, als die Seligkeit der Taufe anzubieten usw., so, daß es nicht befremden darf, wenn den so planmäßig Ausgesonderten, der deutsche Buchstabe ein Schrecken; wenn ihnen Europas Wissenschaft ein Fremdling und sein Christentum ein Gräuel wurde“ —

auf die frühere und weitere Entwicklung des Synagogengesanges, auf das natürliche Maß zurückgeführt werden.

Um diesen überaus wichtigen, historischen Entwicklungsgang erschöpfend nachzuweisen, müßten wir notgedrungen ein bedeutsames Stück alter und ältester Musikgeschichte zu Rate anführen, wozu im Rahmen dieses Aufsatzes selbstredend kein Platz ist; soviel muß jedoch an dieser Stelle konstatiert werden, daß, wie dokumentarisch nachweisbar, schon die ältesten Juden inmitten ihrer Zeitgenossen (Griechen, Inder, Ägypter, Chinesen etc.) als so weit in der Kultur fortgeschritten bezeichnet werden, daß sie bereits die Bedeutsamkeit ihrer Musik in der Messung des Intervallenschrittes bekuhdeten.¹⁾

Nach solchen geschichtlichen Feststellungen dürfte es nunmehr nicht so auffallend erscheinen, daß die alten Chasanim, die ihnen im allgemeinen nicht sehr sympathischen Kirchentonarten für synagogale Zwecke verwendeten, indem sie den künstlerischen Erscheinungen der Zeit huldigten, jedoch auch hierbei der künstlerischen Entwicklung des Synagogengesanges vollauf Rechnung trugen.

Ein bedeutsamer Anhaltspunkt für diese Anschauung ergibt sich aus der Tatsache, daß die damaligen חזנים sich mit der einfachen Übernahme gewisser Kirchentonarten (בנין אברהם-Steiger = aeolisch; בנין מלך-Steiger = mixolydisch) — nicht begnügten, sondern dem musikalischen Charakter der uralten Tempelgesänge entsprechend (Pajet und Jozer) eine ganz eigenartige Skala konstruierten, deren von den bereits bestehenden Kirchentonarten ganz verschiedene Intervallenfortschreitung dieselbe als jüdische Skala kennzeichnete.

Nach Kundgebung dieses Hinweises auf die wissenschaftliche Behandlung der Musik und des Gesanges seitens der alten Juden kann wohl gefolgert und auch an der Hand der Geschichte nachgewiesen werden, daß die Hervorragenden unserer altvordern חזנים von dazumal bis auf unsere Tage redlichen Anteil an der jeweiligen Weiterentwicklung der allgemeinen Musik genommen; daß ihnen hinlänglich bekannt war, wie man Jahrhunderte hindurch um die Zu- und Weglassung gewisser Intervalle blutig kämpfte, ja, daß eigene Meisterstellen zur Beurteilung der jeweiligen Musikvorführungen

¹⁾ Siehe Musikgeschichte S. 211.

eingesetzt waren (Meistersinger); daß sie auch an dem Aufkeimen und der Ausgestaltung der Mehrstimmigkeit vom einstimmigen Gesange bis zur heutigen Vielstimmigkeit redlich Anteil nahmen; daß sie dennoch vollständig zum Bewußtsein gelangten, wie sehr man frevelt, wenn man leichtfertig in der Anwendung beliebiger Intervalle zu Werke geht.

Somit wären wir bis zum Kernpunkte der vorliegenden Besprechung gelangt, und zwar zur Erkenntnis der Unstatthaftigkeit der Ausgestaltung traditioneller Melodien durch gewaltsame moderne Harmonien mit ihrem den alten Melodien ganz entgegengesetzten Intervallengefüge.

Nach Kundgebung dieses Ausspruches könnten wir beruhigt die Feder hinlegen und diesen Aufsatz für beendet erachten, indem mit Fug und Recht vorausgesetzt werden kann, daß die oben angeführte Unstatthaftigkeit von jedem Musikvertrauten als selbstverständlich erachtet werden dürfte. Allein die Rücksichtnahme auf ein allgemeines Verständnis legt uns noch die Pflicht auf, Nachfolgendes anzuführen:

Der geradezu weltbewegende Aufschwung der heutigen Mehrstimmigkeit in der Musik hat seine jahrtausende lange Leidens- und Kampfesgeschichte durchgemacht.

Seit der Übernahme der griechisch-heidnischen Tonarten durch das Christentum wurde, selbst noch in den letzten Jahrhunderten des ersten christlichen Jahrtausend, zwischen Geistlichen und Gemeinde oder auch zwischen hohen und tiefen Stimmen antiphonisch (abwechselnd) einstimmig gesungen, und zwar in der Weise, daß die hohen Männer- oder Frauenstimmen bei strenger Einhaltung der Intervallenfolge einer fixierten Tonart eine Melodie in Oktaven vortrugen, welche die tiefen Stimmen um eine Quarte oder auch um eine Quinte tiefer oder höher nachahmten.

Diese Art des antiphonisch mehrstimmigen Gesanges dünkte jedoch dem gelehrten Mönch Hugbald (840—930) etwas zu monoton und er versuchte es, den oben angeführten Wechselgesang nicht hintereinander, sondern miteinander singen zu lassen, und zwar wurde die sogenannte Kirchenmelodie (Cantus firmus) von den hohen Männerstimmen, als den Trägern des Hauptmotivs, übernommen und erhielt dafür die Bezeichnung Tenor; die tiefere Männerstimme, welche der Tenorstimme gleichsam als Basis

diente und auch sehr lange Basis hieß, wurde nach und nach in die allbekannte Benennung Baß umgewandelt; da jedoch noch eine dritte Stimme, und zwar in einer höheren Tonlage als der Tenor, sich geltend machte, so erhielt dieselbe die Bezeichnung *alta voce*, d. h. hohe Stimme, später leichtweg *altus* oder *alt* genannt; schließlich machte sich jedoch noch eine Stimme bemerkbar, welche einen von dem Hauptmotiv oder der Hauptmelodie (*Cantus*) ganz verschiedenen Gesang führte, daher dieser Verschiedenheit entsprechend, die Benennung *Discantus* erhielt.

Diesem Vorgange gemäß fand später für die Frauen- und Knabenstimme die Benennung *Discant* und *Alt* sowie für die Männerstimme die Bezeichnung *Tenor* und *Baß* allgemeine Aufnahme.

Die auf solcher Grundlage geschaffene Sangesweise muß entschieden als Urbeginn der in späteren Jahren sich mächtig ausgestaltenden Mehrstimmigkeit erachtet werden; da jedoch für dieselbe keinerlei nennenswerte Gesetze bestanden, so waren die Harmonien der freien Phantasie der Sänger überlassen, indem sie den *Cantus firmus* harmonisch zu unterstützen beabsichtigten, die Harmonien aus dem Stegreif erfinden mußten, und zwar, wie bereits oben erwähnt, durch Nachahmung des Hauptmotivs auf einer höheren oder tieferen Stufe.¹⁾

Diese melodische Nachahmung auf einer anderen Stufe hatte unwillkürlich die Entstehung des Kanon zur Folge; man gelangte allmählich zur Erkenntnis der Selbständigkeit jeder einzelnen Stimmgattung und dieser Erkenntnis entstammten nach und nach die vielen

¹⁾ Wer von uns wird hierbei nicht an jene mittelalterliche Gepilogenheit der *משוררים* dem *זון* gegenüber unter der Bezeichnung „*Zuhalten*“ erinnert? Und wer von uns hat es nicht schon in der eigenen Praxis erfahren, daß durch diese, der freien Phantasie jedes einzelnen *משורר* anheimgestellte Harmoniegestaltung eine chaotische Mannigfaltigkeit der Harmonien zutage trat und bei Anwendung dieser barbarisch-mittelalterlichen Gepilogenheit auch heute zutage tritt, die dem Kantor nicht allein die erhoffte Unterstützung nicht verschafft, sondern ihn vielmehr in Verlegenheit bringt. Heutzutage haben es ja unsere Kantoren wahrlich nicht nötig, zu diesem längst abgetanen, mittelalterlichen Behelf des „*Zuhalten*“, d. h. zu der von den Chorsängern nach eigener Eingebung zu erfindenden harmonischen Begleitung zu greifen; falls eine solche erwünscht, so wird dieselbe einfach in Noten fixiert und alle Schwierigkeiten und mißliebige Eventualitäten sind beseitigt.

Gesetze der Harmonielehren, hauptsächlich der Quinten- und Oktaven-Verdoppelung; indem man zur Einsicht gelangte, daß die in Quinten und Oktaven begleitenden Stimmen nichts anderes, als eine Verdoppelung des *Cantus firmus* seien, kam man auf die Einrichtung, auch die anderen Intervalle zur Harmonisierung heranzuziehen. Nun war das Feld von der Lehre der Dissonanzen und Konsonanzen und weiteren Aufstellung der Gesetze für eine regelmäßige Harmonisierung geschaffen, welches Verdienst in allererster Reihe Guido von Arezzo (1010—1050) und seinen Schülern zugeschrieben wird.

Wir sehen uns veranlaßt, diese kurze, musikhistorische Tatsache, hauptsächlich wegen des am Anbeginne der Harmonisierungsbestrebung sich erwiesenen Vorkommnisses von der in freier Phantasie jedes einzelnen Mitsängers erfundenen Mehrstimmigkeit aufzurollen, um den interessanten Nachweis zu erbringen, daß unsere mittelalterlichen *חזנים* mit ihren *משוררים* das Gleiche taten, sich demnach in aner kennenswerter Weise dem dazumal üblichen Musikgesetze willig unterwarfen.

Daß ihre Epigonen sich durch viele Jahrhunderte an dem allgemeinen Ausbau der Musik bis auf unsere Tage in ganz ausgezeichnete Weise beteiligten und noch beteiligen, beweisen die vielen hunderte von weltberühmten jüdischen Komponisten, die sich an der Ausgestaltung des heutigen Musikgedankens redlich bemühen. Wir meinen nun, auch in ihrem Sinne zu handeln, wenn wir den Ausspruch tun, daß, so wie es keinem christlichen Komponisten im Hinblick auf die in der Gegenwart zum Unterschiede der in früheren Jahrhunderten gehandhabten ganz verschiedenen Harmonisierung in den Sinn käme, eine in einer Kirchen-tonart gedachte Melodie mit einer modernen Harmonie zu versehen, auch unsere Herren Synagogenkomponisten nunmehr davon Abstand nehmen mögen, eine traditionelle Synagogenmelodie durch eine moderne Harmonisierung zu verunglimpfen.

(Wahrheit, 1911.)



Über die einheitliche Gestaltung des Gottesdienstes.

An die geehrten Herren Kollegen
des Auslandes!

Bei einem Teil der Gründer des allrussischen Kantorenverbandes, für welchen gegenwärtig bei uns lebhaft propagiert wird, wurde die Idee wach, den Gottesdienst in allen Synagogen Rußlands konform zu gestalten. Dieser Idee liegt weder Reformationssucht zugrunde, noch wird mit der geplanten Egalisierung beabsichtigt, etwa an der Dogmatik der verschiedenen Sekten zu rütteln, oder sie betreffs ihres differierenden Nuschaoth zu einem Kompromiß herbeizuführen. Aschkenasim, Sephardim, jeder soll nach seinem Glauben, nach seinen Gebräuchen selig sein (אלה ואלה דברי אלהים חיים). Mit dem textlichen Teil hat die Idee nichts zu tun, sondern ausschließlich mit dem musikalischen Teil des Gottesdienstes. Haben doch die Gemeinden diesen Teil uns Kantoren vollständig anheim gestellt; sind wir doch die alleinigen Presbyten dieses Zweiges der Liturgie, und warum soll es denn uns schwer fallen, in dieser Beziehung uns zu einigen und eine impermutable Musik für alle Synagogen einmal festzustellen?

Welche Uneinigkeit und welche Ungleichheit sehen wir, wenn wir beispielsweise der Musica sacra in 10 Synagogen in Rußland lauschen! Selbst in Oesterreich-Ungarn ist für das gleichförmige Musizieren in sämtlichen Synagogen oder wenigstens in einem bedeutenden Teil derselben noch sehr wenig gesorgt worden. Wohl kümmert sich jeder Kantor um seine, aber nicht um die allgemeine Synagoge. Für uns Kantoren und für unsere Chöre haben wir bereits eine bedeutende Musikkultur geschaffen; für die Synagoge,

respektive für die Gemeinde jedoch — noch nichts. Wir besitzen ein Kol nidre, einen Kadisch für Tal und Geschem und dergleichen Gesänge, welche schon einen gewissen Grad künstlerischer Ausführung erfordern; aber fast gar keine traditionelle, für das Volk zugängliche Hymne, die von der Gemeinde mitgesungen werden soll. Allerlei Improvisationen, Inventionen, Stegreif, Steiger haben wir, welche mitunter das Publikum inspirieren; zum größten Teil jedoch rufen sie nur Bewunderung von Seiten der Zuhörer hervor und sachkennerische Äußerungen und Meinungsaustausch über die admirablen Künsteleien des Kantors. Der Mangel an leichten, für die Gemeinde sangbaren Hymnen, mit Hilfe derer sich das ganze Volk vereint mit Verve und Seele an dem Gottesdienst beteiligen soll, wie es in allen Kirchen der Fall ist, hat viel zur Entweihung und Geringschätzung der Synagoge beigetragen. Wir haben in der Synagoge wenig Betende; aber viel Zuhörer, Zuschauer und Rezensenten!

An diesem Übel, legen wir die Hand ans Herz — tragen leider nur wir Kantoren die Schuld. Wir haben auf uns unnötig eine schwere Last genommen, uns mit Arbeit überspannt, ohne dadurch der Synagoge die erwünschten Dienste zu leisten, sondern umgekehrt: wir haben die Synagoge dadurch vernachlässigt. Wir haben für Chor Choräle, für uns Rezitative und Soli mit und ohne Chor geschaffen, andererseits aber die Synagoge ignoriert. Der Kantor trägt beispielsweise das Chasorath haschatz bis zum Ermüden und Erschöpfen der Kräfte vor. Er muß Künstler und stimmbegabt sein, um packende Effekte zu erzielen; das Verblüffen ist jedoch nur für wenige Momente. Bald läßt sich das Publikum behaglich, ein jeder auf seinen Lehnplatz, nieder, und nun beginnen verschiedene Äußerungen für und wider, ein Gespräch, welches gewöhnlich mit profanen Geschäften endigt. Kein Wunder, daß die *למשל* *) *יורשנו* ist.

Nun sind wir im Begriffe, ein Konsistorium ins Leben zu rufen, das sich in erster Reihe zur Aufgabe machen wird, einen Teil der Kollekten des Kantors nach den üblichen Weisen, ungefähr im Umfange eines Hexakkordes rhythmisch und in Form religiöser Hymnen, zu bearbeiten und letztere für die Gemeinde in allen Synagogen als

*) *אח האמת חמדה הואת לא אוכל לכתוב בל"ש למען לא ישחקו זרים למשבתנו*

unveränderlich gelten zu lassen. Wir erlauben uns hierdurch die Frage: ob die geehrten Herren Kollegen des Auslandes nicht geneigt wären, an der diesbezüglichen konsistoriellen Beratung Anteil zu nehmen? Schreiber dieser Zeilen ist bereit, ein Schema über eine derartige Arbeit an dieser Stelle zu präsentieren, falls der Antrag Anklang finden soll.

Und selbst nach dem Ableben Lewandowskis ließ die Gemeinde keine anderen Gesänge zu. Abgesehen von der Einbuße der traditionellen Musik, hat die Monopolisierung der Lewandowskischen Gesänge in der deutschen Synagoge selbst für die Kunst nachteilige Folgen. Wir kennen manche talentierte Komponisten unter den deutschen Kantoren, die nur deshalb mit ihrer Muse nicht in die Öffentlichkeit treten, weil sie in Deutschland keine Verwendung, keinen Markt für ihre Produktion haben. Es haben schon viele ihr Anliegen urgiert, manche ihrer vortrefflichen Kompositionen in den Berliner Synagogen einführen zu lassen, aber die Gemeinde verweigerte ihre Genehmigung. So sind die Kantoren in Deutschland ex jure gestellt. Sie fungieren als Liturgiker und doch müssen sie sich den Vorschriften der Laien und Nichtkenner fügen. Sie stehen auf dem Altar als Vorsänger, ohne Herren ihres Gesanges zu sein.

Noch gedenken die Berliner Kantoren des strengen Herrschers und dennoch sind sie sich des Mangels an einem einheitlichen Wirken nicht bewußt. Wir bringen hier beispielsweise das jüngst erschienene Werk über Chasonus von Oberkantor Friedmann in Berlin in Erwähnung. Es ist eine Riesenarbeit der deutschen Geduld sondergleichen. Schon lange machte sich eine derart vollständige Sammlung fühlbar. Alles, was das Werk an Chasonus enthält, befriedigt die Anforderungen des geregelten Kantors. Das Entstehen desselben ist wahrscheinlich der Zurückweisung der freien Kompositionen von Seiten der Gemeinde zu verdanken, und beiläufig ist es dem geehrten Verfasser gelungen, auch einige seiner gediegenen Choräle an das Licht der Welt zu bringen. Ich empfehle stets dieses Werk meinen Kollegen und Schülern. Doch sollte — meiner Meinung nach — ein solches Werk erst recht nicht von einem einzelnen Kantor ausgehen, weil man Chasonus durchaus nicht wie ein Rezept, irgend einer doktrinären Wissenschaft ähnlich, auf Papier übertragen kann. Mit einem oder zwei Weschomru eigener

Kombination ist das Chasonus noch lange nicht erschöpft. Entweder soll sich der Kunstjünger mit einem theoretischen Chasonus begnügen, namentlich mit der von Oberkantor Singer erfundenen Theorie des Chasonus, oder, wollte man dem Schüler neben dem theoretischen auch ein praktisches Chasonus durch Noten beibringen, dann müßten ihm ein Dutzend Weschomru der alten Chasonim als Muster vorgeführt werden, wie von: Ieruchem Hakatan, Bzalel, Abraß, Sender Mirer, Weintraub etc. etc., deren Steiger sämtlich in verschiedenen Ländern und Provinzen als traditionell gelten. Ist dies nicht der Fall, so hat nun der Kantor der Ukraina für seine Provinz ein neues „Chasonus“ zu schaffen, ebenso der Kantor in Polen, Lithau etc. Ist doch das Werk des Oberkantor Friedmann ziemlich stark, und wenn der Schüler sich noch aus anderen Provinzen ähnliche Werke anschaffen soll, so wird er einfach in einem Notenmeer ertrinken, und wer weiß es, wie ungeheuer das Notenmeer im 21. Säkulum sein wird! Ist es daher nicht schon genug an der Zeit, dem Selbstmusikmachen in der Synagoge Halt zu tun?!

Auch die russischen Juden stehen bereits an der Brücke eines besseren und freieren Lebens. Wenn wir Liturgiker nicht beizeiten unsere heilige Mission erfüllen, werden sich wahrscheinlich, ebenfalls wie in Deutschland, unsere Gemeinden veranlaßt sehen, die synagogale Musik in ihre Fürsorge zu nehmen, und wer kann es voraussehen, wem unsere Gemeinden diese Arbeit anvertrauen werden. Die deutsche Synagoge hatte Glück, daß die Wahl der Gemeinde auf den Akademiker Lewandowski fiel, unsere Gemeinden dagegen kennen wohl ihre Gelehrten und Komponisten nicht, aber — ihre wilden Marktschreier, und es ist leicht möglich, daß sie sich diesbezüglich an einen Scharmantschik¹⁾ — Grammophonschtschik²⁾ wenden. Ich schließe darum mit dem bekannten Organisationsmotto: „Kantoren aller Länder, vereinigt Euch!“

A. B. Birnbaum - Czenstochau.

¹⁾ Leiermann.

²⁾ Grammophonsänger. Nach dem neu erschienenen Katalog der Grammophon-Handlungsfirma Iwan Iwanowitsch, Moskau, ist dies ein jüdischer Kantor in Rußland, der unsere allerheiligsten Tempelgesänge in das Grammophon einsingt, um sie dann in öffentlichen Häusern resonieren zu lassen.



Vorwort zur Vorbeterschule.

Von Moritz Deutsch.

Es gibt wohl im ganzen weiten kunst- und kulturgeschichtlichen Gebiet kaum einen Zweig, kaum irgend ein Produkt höhern geistigen Lebens, welches von den Historikern so vollständig und so andauernd unbeachtet geblieben wäre, wie der altjüdische Ritualgesang. Mit unermüdlichem Fleiße hat der menschliche Forscher- und Sammlergeist immer reicheres Material aus vergangenen Kunstepochen zusammengetragen, gesichtet, geordnet und gruppiert; sorgfältig wurde der schwächste Nachhall entfloher, wie das leiseste Erklängen neuauftauchender und zu höheren Stufen sich emporringender Kunstperioden verzeichnet; mit Hingebung und strenger Gewissenhaftigkeit verfolgen unsere Kunsthistoriographen die Entwicklung der Tonkunst bis zu ihren primitivsten Anfängen, bis zu ihren ersten, in der menschlichen Brust liegenden Keimen; wir besitzen zu unserer Belehrung eine unübersehbare Menge musikalischer Erzeugnisse, die uns bis zu den einfachsten kunstlosen Gesängen des Mittelalters und der antiken Zeit, ja bis zu den rohen, wilden Liedern der auf niedrigster Kulturstufe stehenden Völker zurückführen, und Reisende, denen Mittel und Wege zu umfassenden Forschungen und Entdeckungen zu Gebote stehen, bringen uns Lieder von den Eskimos heim, Tänze von den Negern, spielige und kindische Ansätze von den Südseeinsulanern. Wie steht es dagegen mit unserem Ritualgesang? Jahrhunderte hindurch (wir sind nicht berichtet seit wann) überlieferte ihn mündlich ein Geschlecht dem andern, und zu keiner Zeit noch wurde er der Mühe des Aufzeichnens und Sammelns für wert befunden. Ältere und neuere Musikhistoriker, welche uns die Bahn bis ins Dunkel fernster Zeiten erhellen, haben ihm noch kein Blatt in ihren zahlreichen Büchern gewidmet, zitieren, wenn es

hoch kommt, Bibelstellen, talmudische und nachtalmudische Aussprüche über Davidische Tempelmusik und schweigen beharrlich über unsern Ritualgesang nachfolgender Zeiten. (Eine einzige Bemerkung darüber, die mir bekannt ist, möge hier ihren Platz finden, zu Nutz und Frommen einiger meiner Herren Kollegen, welche, in einem beklagenswerten Vorurteil befangen, in unserem alten Ritualgesang nichts weiter als einen alten Mißbrauch erblicken, dessen wir uns je eher je lieber entledigen sollten. Der hervorragendste Musikhistoriker unserer Zeit, Ambros, sagt in seiner „Geschichte der Musik“, Teil I, S. 203: „Die deutschen Juden singen in Weisen, die eine Verwandtschaft mit dem Gregorianischen Choral haben und mitunter erhaben heißen dürften, wenn der Vortrag ruhiger, weniger bunt wäre.“)

Ebensowenig sind uns in der jüdischen Literatur musikalische Zeugnisse oder einschlägige Nachrichten erhalten geblieben, und wir sind daher über Ursprung, Entwicklung und Art der Verbreitung unseres Ritualgesanges lediglich auf Mutmaßungen angewiesen. Als Begründer desselben wird uns häufig ein alter jüdischer Lehrer, der „Maharil“ (gest. 1427) genannt; im ganzen „Buche Maharil“ findet sich aber auch nicht die entfernteste Andeutung seiner musikalischen Autorschaft. Wahrscheinlich ist man durch den Umstand, daß die allgemein gültigen Vorschriften bezüglich der Gebetordnung und der liturgischen Gebräuche von ihm herrühren, verleitet worden, ihm auch die Begründung des Ritualgesangs zuzuschreiben. Beiläufig möge hier erwähnt werden, daß er auch vielfach als Vorbeter von Beruf genannt wird, während Seite 104 in einer Anmerkung von ihm erzählt wird, daß er im ganzen Jahre nur fünfmal das Vorbeteramt übernommen habe, und zwar an Tagen, an denen bekanntlich auch in unserer Zeit noch Laien als Vorbeter zu fungieren pflegen. Seite 129 gibt er die Vorschrift, an keinem Orte die dasselbst gebräuchlichen Melodien zu verändern, und erzählt von sich selber, daß er einmal an großen Festtagen in Regensburg das ganze Gebet mit den dort gebräuchlichen österreichischen Melodien vortrug. Vorschrift und Verfahren sind gleich wenig in Übereinstimmung mit der Annahme zu bringen, daß er unsern Ritualgesang begründet.

Näher liegt die Vermutung, daß unser Ritualgesang auf die jerusalemischen Tempelgesänge zurückzuführen sei. Es ist oben be-

reits auf seine Verwandtschaft mit dem Gregorianischen Choral hingewiesen worden, und in der Tat haben beide in den Kirchentönen ihre gemeinsame Grundlage. Nun besteht der Gregorianische Choral nach übereinstimmenden Nachrichten der Musikhistoriographen aus einer Sammlung und Fortsetzung des aus der ersten christlichen Zeit stammenden, im 4. Jahrhundert durch den Bischof Ambrosius geregelten Kirchengesangs; nimmt man ferner an, daß „die Apostel ihre Gesänge nach den oft gehörten, ihnen geläufigen Psalmenmelodien anstimmten und daß auch die erste Christengemeinde in Jerusalem zum Psalmengesange keine andern als die gewohnten Weisen werden benutzt haben“ (s. Ambros, „Gesch. d. Musik“, Tl. II, S. 9), so hätten wir als erste Grundlage des Gregorianischen Chorals die Reste des Tempelgesangs anzusehen; und da dieselben Tonarten der Boden sind, in dem auch unser Ritualgesang wurzelt, so hätten wir keinen Grund, an seiner jerusalemischen Abstammung zu zweifeln. Freilich fehlen auch über den ersten Volksgesang der Urchristen alle Nachrichten, und die Annahme, daß er an den Tempelgesang anknüpfte, ist nicht unbestritten geblieben. — Nicht besser geht es uns mit unserem Verlangen nach Aufklärung über den Entwicklungsgang unserer liturgischen Gesänge. Ein einziger Blick auf dieselben stellt es außer Frage, daß sie mannigfache Entwicklungsstufen durchlaufen haben müssen, bis sie ihre jetzige Form erlangten; welche Wandlungen aber sie auch mögen erfahren haben, wir sind nicht in der Lage, zur Kenntnis auch nur einer einzigen derselben zu gelangen. Das allmähliche Entstehen sicherer Tonzeichen fällt bereits in die Zeit zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert, und doch besitzen wir kein einziges schriftliches Denkmal von irgend einer der Vorstufen der uns überlieferten Gesänge. Weder diese, noch selbst die *Cantillationen* der Bibel wurden in Noten fixiert; Gehör und Gedächtnis und die freie, unregelmäßige Ausübung blieben die einzigen Mittel zu ihrer Erhaltung und Fortbildung; wir suchen daher vergeblich nach den Resultaten und Merkmalen verschiedener Entwicklungsperioden. —

Endlich ist auch die fast allgemeine Verbreitung, die unser Ritualgesang in den europäischen jüdischen Gemeinden gefunden, noch immer unerklärt. Da sie allein auf dem Wege der mündlichen Tradition geschah, so konnten die Intonationen, je weiter sie sich von der Zeit und dem Orte ihrer Entstehung entfernten, mannigfachen

Veränderungen und Verunstaltungen freilich nicht entgehen; gleichwohl haben sie sich überall dieselben Tonarten als Grundlage bewahrt, dieselben Wendungen und Schlußformeln kehren überall wieder und ihr gemeinschaftliches Gepräge tritt bei all ihren Abweichungen doch deutlich hervor. Daß eine so weite Verbreitung sich nicht in wenigen Jahren vollzieht, braucht nicht erst gesagt zu werden; zu welcher Zeit aber hat sie begonnen, wann hat sie ihr Ziel erreicht und welche Autorität hat unserem Ritualgesang das Ansehen verliehen, in welchem er noch heute bei uns steht? Eine befriedigende Lösung fänden wir allerdings in der Annahme seiner jerusalemischen Abstammung. —

Es ist selbstverständlich durchaus nicht meine Absicht, hier gründliche Untersuchungen über die fraglichen Punkte anzustellen; das wäre, ganz abgesehen von den räumlichen Grenzen eines Vorworts, für jetzt auch fast unmöglich bei dem gänzlichen Mangel an musikalischen wie wissenschaftlichen Vorarbeiten. Ich konnte es mir aber nicht versagen, bei Herausgabe der bis heute umfangreichsten Sammlung altjüdischer Melodien meine Fachgenossen über dieselben einigermaßen zu orientieren und zu weiteren sorgfältigen Sammlungen anzuregen. Vielleicht gelingt es einer späteren Zeit, neues Material ans Tageslicht zu bringen und endlich die Aufmerksamkeit kritisch-historischer Forscher auf ein Gebiet zu lenken, dem nach meiner Überzeugung nicht wenig interessante Punkte abzugewinnen wären.

Ehe ich nun auf den praktischen Zweck dieses Werkes eingehe, habe ich Folgendes zu bemerken: Der jüdische Ritualgesang besteht nunmehr aus drei großen Gruppen von Sangesweisen, die sich wesentlich von einander unterscheiden. Es wird hier genügen, sie nach äußeren Merkmalen zu kennzeichnen. Die eine Sangesweise entstand mit der seit etwa 50 Jahren angestrebten Reform unseres Gottesdienstes. Sie ist durch den Druck veröffentlicht und hat bis jetzt nur geringe Verbreitung erlangt. Eine andere, ihr unmittelbar vorangehende Gruppe von Gesängen und Rezitativen ist ein Produkt einzelner *Chasanim* (Vorbeter), deren Kompositionen nur einen temporären und lokalen Wert erreichten, zu keiner Zeit und an keinem Orte stereotypisch geworden sind. Die älteste Gruppe endlich zeichnet sich durch ihren typischen Charakter aus, und durch die große Verbreitung, die sie gefunden. Diese letztere, die alt-

jüdischen Intonationen, bekannt unter dem Namen „Chasonus“, habe ich fast ausschließlich zum Gegenstande meiner Aufzeichnungen gemacht. Zu ihrer Empfehlung mögen hier nur noch einige Gesichtspunkte hervorgehoben werden, unter welchen ich sie von Seiten meiner erfahreneren und im Amte gereiften Kollegen einer Prüfung und Beurteilung unterzogen zu sehen wünsche. —

Das Bedürfnis nach Reform des musikalischen Teils unseres Gottesdienstes, das seit etwa einem halben Jahrhundert immer allgemeiner und unabweislicher wurde, hat bereits mehrere meiner begabteren Kollegen zu fleißigen und dankenswerten Arbeiten auf dem Gebiete des Ritualgesanges angeregt. Die seitdem erschienenen größeren und kleineren Kompositionen zählen bereits nach Tausenden, und ist ihr musikalischer Wert zum großen Teil nicht gerade hoch anzuschlagen, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß sie unseren dermaligen Synagogenverhältnissen und Anforderungen zu entsprechen wohl geeignet wären. Gleichwohl hat unter den zahlreichen jüdischen Gemeinden im Verlaufe eines halben Jahrhunderts nur eine kleine Minorität ihren Ritualgesang reformiert, in den meisten Synagogen vegetiert er in seiner alten verkümmerten Gestalt fort. Eine so auffallende Erscheinung findet nach meinem Dafürhalten ihre Erklärung zunächst in dem Verfahren, daß man unsern traditionellen Gesang ganz und gar aufgab, anstatt ihn zu läutern und zeitgemäß umzugestalten. Nur oberflächlich mit demselben bekannt, in leidigem Vorurteil gegen seine Originalität befangen und in eitler Überschätzung der eigenen Fähigkeiten, ging man gleich darauf aus, einen neuen Ritualgesang aus der modernen Musik herauszugestalten, ohne Rücksicht zu nehmen auf das teure, heilige Vermächtnis unserer Väter und unbekümmert um die Liebe und Pietät, die ihm Tausende unserer Glaubensgenossen im treuen Herzen bewahren. Ists ein Wunder, daß so viele, ja die meisten Gemeinden sich von einem Synagogengesang abwenden, der unter dem Einfluß einer Zeitrichtung und einer musikalischen Atmosphäre entstand, die den Schöpfungen religiöser Musik keineswegs günstig sind? Ists ein Wunder, daß sie beharrlich an den alten Liedern festhalten, die, in einer glaubensfesten Zeit aus dem tiefen reinen Quell der Gläubigkeit geschöpft, Generationen hindurch unsern Vätern Wohltat, Trost und Labsal waren und in ungeschwächter Kraft sich noch heute an uns bewähren?

Freilich hat man seit etwa 15 Jahren bereits eine andere Richtung eingeschlagen, und es hat den Anschein, als kehre man, von einer bessern Erkenntnis geleitet, zu dem traditionellen Boden wieder zurück, um die so lange versäumte Pflege und Kultivierung desselben nachzuholen; allein auch diese Bemühungen haben die Verbreitung unserer gottesdienstlichen Reform wenig gefördert. Zur Erklärung möge hier auf einen andern Umstand hingewiesen werden, der nicht weniger schwer ins Gewicht fällt. Zu den bedeutenderen Reformen unseres Gottesdienstes gehört ohne Frage die Einführung eines vierstimmigen Chors, der in der Liturgie die Gemeinde zu vertreten oder anzuführen, den Vorbeter zu begleiten und auch größere Musikstücke selbständig auszuführen hat. Seine Wirksamkeit als Erbauungsmittel wird sicherlich niemand gering anschlagen; gewiß aber wird jeder zugeben müssen, einerseits, daß zufolge der ganzen Entwicklung des Synagogenritus der Vorbeter als der wichtigste und unentbehrlichste Faktor desselben anzusehen ist, und andererseits, daß unsere Zeit die Leistungen der Vorbeter nicht weniger reformbedürftig vorfand als den Ritualgesang selber; und dennoch haben meine Vorgänger ihre Tätigkeit vorzugsweise dem vierstimmigen Chor-Gesang zugewendet, den liturgischen Teil des Vorbeters aber nur nebensächlich behandelt und überdies gleichfalls vierstimmig bearbeitet. Die bis auf die neueste Zeit erschienenen Synagogengesänge sind daher nur für Vorbeter brauchbar, denen die entsprechenden materiellen Mittel und Gesangskräfte zu Gebote stehen; die andern sind genötigt, nach wie vor zu naturalisieren und die traditionellen Intonationen wie in alter Zeit ex usu zu lernen. So hat man die Verbreitung unserer gottesdienstlichen Reform dadurch erschwert und für immer beschränkt, daß man einen neuen Ritualgesang ins Leben rief, der zum Teil allen Zusammenhangs mit der Tradition entbehrt, im Ganzen aber vom Bestehen eines Kunstchors abhängig machte, zu welchem in den meisten jüdischen Gemeinden alle Bedingungen fehlen. Ich habe es mir daher zur Aufgabe gemacht, was bis jetzt versäumt worden, nachzuholen und die gottesdienstliche Reform nach einer Richtung hin anzubahnen, die allen jüdischen Gemeinden, auch den kleinsten, zugänglich ist. Ich habe mich bestrebt, den traditionellen Gesang nach Kunstgesetzen zu ordnen, möglichst zu vereinfachen und eng mit dem Texte zu verbinden, ihn aber nichtsdestoweniger in seiner Originalität zu er-

halten. Mit Rücksicht auf Synagogen, die nicht in der Lage sind, einen vierstimmigen Gesang herzustellen, habe ich die Intonationen einstimmig notiert und zunächst angehende Vorbeter im Auge behalten, welche keine Gelegenheit mehr haben, sich mit unserem Ritualgesang vertraut zu machen, seitdem er aufgehört hat, Volksgesang zu sein. Ich habe es in meinem, seit 15 Jahren bestehenden und, Gottlob, mit Erfolg wirkenden „Musik-Institut für jüdische Kantoren und Lehrer“ sattsam erfahren, wie selten in unsern Tagen bereits eine gründliche Kenntnis der alten Intonationen anzutreffen ist und wie schwer dieselbe auf dem Wege der bloß mündlichen Überlieferung zu erlangen ist. Ich war daher genötigt, je nach Bedürfnis der Schüler alle Intonationen aufzuschreiben und die Gebetstücke, deren alte Intonationen bereits vergessen sind, wie die Nummern 388 und 485, B'rachdodi, Jom l'jabboscho, S'chor ow, Umipp'ne chatoenu W'seeraw, Odom jesodo, Ase l'man sch'mecho u. a. m. mit Melodien jüngern Datums zu versehen. So ist diese Sammlung allmählig entstanden, und ich übergebe sie hiermit der Öffentlichkeit, erfüllt von dem Wunsche, meinen Kollegen ein Hilfsbuch, das sich bereits pädagogisch vielfach bewährt hat, zum Unterricht und Selbstunterricht zu übergeben, der gottesdienstlichen Reform neue, noch unbetretene Wege zu ebnen, Kenntnis und Verständnis unseres alten Ritualgesanges, so weit er uns bekannt geworden, in unserer Zeit zu verbreiten und der Nachwelt die herzinnigen Weisen unserer Väter und mit ihnen ein Gesamtbild des altjüdischen Ritus aufzubewahren.



Jüdische Musik im Lichte des Verismus.

Kultur-historische Skizze von Hermann Zivi-Elberfeld.

Jeder Mensch lebt in zwei Welten: die eine umgibt ihn, die andere macht er sich in seiner Phantasie zurecht. Die eine ist eine wirkliche, die reale Welt, die andere die ideale, die phantastische. Die ideale Welt ist meistens das Werk unkontrollierbarer Spekulationen, der höhere Flug in die Unendlichkeit, das Sein ohne Anfang und Ende. Der Realismus dagegen schätzt alles nach seiner wirklichen Bedeutung, nach dem ursächlichen Zusammenhang und nach den Wirkungen, die das Leben gestalten. Es ist somit ein schroffer Gegensatz, in dem die beiden Welten zu einander stehen, und doch sind sie gegenseitig auf einander angewiesen. Ohne jede reale Grundlage würde dem Idealismus die Möglichkeit benommen sein, irgend ein greifbares Ziel zu erreichen, und der Realismus würde zum starren Naturalismus herabsinken, wenn er, die Naturwahrheit einseitig verfolgend, auf die Schwungkraft der Ideen verzichten wollte. Das hieraus von selbst sich ergebende und besonders auch auf dem Gebiete der Musik praktizierende System real-idealer Kunstauffassung, das ist die naturhistorische Wahrheit des Inhaltes in den sich immer weiter entwickelnden Formen künstlerischer Darstellung, mit einem Worte: Das ist Verismus.

Verfolgen wir unter diesem Gesichtspunkte die Geschichte der musikalischen Kunst im allgemeinen, dann wird es uns ohne weiteres einleuchtend erscheinen, daß die sprachlichen und musikalischen Ausdrücke ursprünglich überhaupt nur ganz naturalistisch gewesen sein können, allenfalls ein monotones Brummen und Summen.

Mit der wachsenden Kultur erst wuchs auch die Sorgfalt, die man der Sprache und den sie begleitenden Akzenten entgegenbrachte, und so machte sich im ganzen jüdischen Altertum der selbständige Ton höchstens als Sprachakzent geltend, um den Parallelismus von Gliedern der hebräischen Poesie herausbilden zu helfen. Kein Volk der vorchristlichen Welt ist über diesen Standpunkt hinausgekommen; das sehen wir mit unverkennbarer Deutlichkeit an der einzigen Kultur des musizierenden Altertums, die uns verhältnismäßig umfangreich noch vorliegt, das sehen wir an der Musik der alten Griechen, wie sie bei den Ausgrabungen von Tralles und Delphi ans Tageslicht gefördert und mit Hilfe der Simeigraphie entziffert worden ist. Diese altgriechischen Gesänge gewähren einen hinreichenden Einblick in die Musik des klassischen Altertums, und es ist absolut durch nichts erwiesen, daß die Musik des spezifisch jüdischen Altertums auch nur annähernd so entwickelt gewesen wäre, wie diejenige des Hellenenvolkes. Machen wir aber trotzdem der altjüdischen Musik in Bezug auf ihr Wertverhältnis zur griechischen die weitestgehenden Zugeständnisse, so wäre im allergünstigsten Falle anzunehmen, daß sie unserem modern geschulten Ohre genau so ungenießbar erschiene, wie diejenige der alten Griechen es ist. Mit der Veränderung der Bildungsstufen hat sich nämlich auch die Wort- und die Tonsprache verändert. Wir selbst nehmen innerhalb dieser Bildungsstufen einen gewissen Standpunkt ein, von dem aus wir, als ein Produkt unzähliger Generationen, ausgestattet mit einem modernen Gehörorganismus, mit einer entsprechenden physischen und psychischen Beschaffenheit und Veranlagung Musik in uns aufnehmen, nie und nimmer in der Lage sein würden, die Sphären eines musikalischen Schaffens zu begreifen, welches Jahrtausende hinter uns liegt. Dazu müßten wir Epigonen an der Neige des zweiten Milleniums christlicher Zeitrechnung unser ganzes Wesen, unsere ganze Gewohnheit zu hören, zu fühlen und zu verstehen, um so viel Bildungsstufen zurückschrauben, als sich innerhalb der Jahrtausende solche an der Menschheit vollzogen haben. Aus diesem Grunde ist es ein Irrtum sondergleichen, wenn behauptet wird, das Alter unserer Synagogen-Musik reiche hinauf bis in die grauen Zeiten des Tempelbestandes; denn, wenn das auch nur in etwas zutreffend wäre, dann müßte das alte Israel gerade auf dem Gebiete der Musik mit mehr als divinatorischem Geiste ausgestattet gewesen sein, um

Wunderdinge zu vollbringen, die nach 2500 Jahren noch im Vollbesitz einer künstlerischen Bedeutung wären.

Trotz aller Gegenargumentationen aber und künstlich geschraubter Hypothesen ist uns von der Musik des jüdischen Altertums kein Jota bekannt, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß die einzigen Texte aus jener Zeit, die Psalmen, gerade diejenigen sind, für die es sogenannte „traditionelle Melodien“ überhaupt nicht gibt, dann dürfte der Beweis als gelungen zu betrachten sein, daß Israel seinen Kulturerben in musikalischer Beziehung nichts hinterlassen hat. Seien wir darum nicht engherzig, sondern bekennen wir frank und frei, daß wir Juden das wunderbare Wachstum der jüdischen Musik selbst erlebt und verfolgt haben, daß auch wir teilgenommen haben an den musikalischen Errungenschaften der Jahrhunderte, die in einer deutlich geordneten Notenschrift uns heute klar vor Augen liegen. Und auch damit, mit dem Vorhandensein der Notenschrift, ist ein triftiger Beweisgrund gegeben, denn dasjenige Volk, welches wie das jüdische keine Notenschrift aufzuweisen hat, das kann auch seine Musik nicht erhalten haben. Das Zeitalter des Christentums erst und namentlich dasjenige der systematischen Notenschrift machte den Ton zum Mittel, in welchem das bewegte Innere sich rückhaltslos äußert und in plastischen Formen darstellt; es machte den Ton zum künstlerischen Darstellungsmaterial und formte aus ihm das musikalische Kunstwerk.

Es entsteht nun die Frage: Wie hat sich unter dem Einfluß dieser Errungenschaft die jüdische Musik herausgebildet? — In Beantwortung dieser Frage muß zunächst festgestellt werden, daß der Umfang des Begriffes „jüdische Musik“ lediglich in dem begrenzten Rahmen des Religiösen liegt. Alles das also, was für den Zweck jüdischer Religionsübung musikalisch Brauchbares geschaffen worden ist, das nur ist jüdische Musik. Es ergibt sich daraus, daß das zu allen Zeiten sich breitmachende Bänkelsängertum keinen Anspruch darauf zu machen hat, dem Begriff der jüdischen Musik jemals gerecht zu werden, und wenn es bis auf unsere Tage beliebt erscheint, der Straßenmelodien trivialste, ja sogar Tanzrhythmen in den Gottesdienst hineinzuzerren, so ist das ein beklagenswerter Zustand, gegen den nicht genug Front gemacht werden kann. Übrigens ist die Methode mißverständener Sängerfreiheit schon sehr früh von kompetenter Seite aufs schärfste gerügt worden, und auch der hals-

zerbrechend endlose Koloraturgesang, jene unverantwortliche, weil unnütze Verlängerung des Gottesdienstes ist mit Recht zum Gegenstand beißender Satyre und bittern Spottes geworden. Wenn aber die jüdische Musik die Zeiten und Jahrhunderte überdauern soll, dann heißt es zurückkehren zum wahren Inhalt des Wortes und zur edlen Einfachheit der Form. Von diesem Gesichtspunkte aus haben wir die „*odai pneumatikai*“ der griechischen Oktavenmusik zu beurteilen, und ganz genau so verhält es sich auch mit den sich anschließenden „*carmina ex improvviso*“, mit den aus dem Stegreif hervorquellenden Ergüssen religiöser Begeisterung, die sich entweder an die heilige Schrift oder an die Liturgie anlehnten. Es liegt nun gar kein zwingender Grund vor zu der Annahme, daß die spezifisch jüdische Musik derselben Zeit anders geartet gewesen wäre, als die gerade herrschende, ganz abgesehen davon, daß auch nicht der geringste Anhaltspunkt vorhanden ist, um eine auf das Gegenteil hinzielende Behauptung mit Erfolg vertreten zu können. So zieht sich die Kongruenz der in Betracht kommenden Musikformen wie ein roter Faden über das Prinzip der „*Responsorien*“ und des „*cantus planus*“ hinweg, hinweg auch über die ambrosianischen und gregorianischen Tonreihen bis hinein in das tiefe Mittelalter, und selbst ein Kalir, ein Simon ben Isak, ja sogar ein Maharil vermochte nichts an der Tatsache zu ändern, daß der naturhistorische Begriff von Musik eine spezifisch jüdische nicht kennt. Nichtsdestoweniger muß zugestanden werden, daß der Ghettoesang in einer Weise koloriert war, daß er innerhalb der Musik eine Richtung einschlug, die wegen ihres elegischen Charakters „eigentümlich“ erschien. Aus dem reichen Arsenal der jener traurigen Epoche zur Seite stehenden typischen Geschichte hat sich unter dem Einfluß der Piutim-Dichtung sehr früh schon eine Musik herausgebildet, die das Epitheton „geschmackvoll“ aber ebensowenig verdient, wie die Poesie, auf Grund deren sie entstanden ist. Wir sehen also, daß von Verismus der jüdischen Musik die Rede bislang nicht sein konnte. Da auf einmal wurden die engen Schranken mittelalterlicher Zustände durchbrochen und wie ein aus tiefem Winterschlaf erlösendes Frühlingserwachen erhob sich der Genius einer neuen Zeit, um für die Musik der Synagoge neue Töne ins Leben zu rufen. Die Vorsehung gab diesem Genius Menschengestalt und nannte ihn Salomon Sulzer.

Erst mit diesem Moment erscheint die jüdische Musik im Lichte

des Verismus. Realistische Auffassung des zu interpretierenden Stoffes und formvollendete Einkleidung des künstlerischen Gedankens, das sind die beiden Wesenheitsfaktoren, die zum allerersten Male in der Sulzer'schen Musik ihre charakteristischen Saiten anschlagen und die im „*Schir Zion*“ ein Denkmal besitzen, das den Ruhm seines Schöpfers zu den Höhen der Unsterblichkeit führt. Alles aber, was bewußt und unbewußt, den Spuren des Verismus folgend, seitdem schöpferisch in die Arena getreten ist, verspürt unwillkürlich die geheimnisvolle Kraft einer wahren Kunst und weihet seine eigenen Töne dem stolzen Bewußtsein, die überlieferte Wahrheit nach Inhalt und Form in sich aufgenommen zu haben, um sie im eigenen Geiste zu verarbeiten und sie dann kommenden Geschlechtern mit eigener Zutat und in eigener Gestalt wieder weiterzugeben. Das ist die Bedeutung des veristischen Kunstwerks auch in Bezug auf sein Verhältnis zur jüdischen Musik; möge es hineinragen in die fernsten Zeiten, auf daß diese an ihm erstarken, um stets wieder Mutter von neuen Taten zu werden.



Die „Steiger“ in der Entwicklung des Synagogengesanges.

Von M. Henle, Hamburg.

Es ist ein unzweifelhaftes Verdienst des Wiener Oberkantors Josef Singer, die Tonarten (Steiger) des traditionellen Synagogengesanges wissenschaftlich herausgearbeitet und klargestellt zu haben, und kein Kantor, der auf eine gründliche Fachbildung Anspruch erheben will, wird es versäumen dürfen, sich mit dieser Theorie vertraut zu machen. Denn, wenn auch im Laufe der Zeiten Melodien aller Zeitepochen und der verschiedensten Nationalitäten und Stilarten in den Synagogengesang sich Eingang verschafft haben, so muß doch zugegeben werden, daß diejenigen traditionellen Gesänge, welche auf den Steigertonarten aufgebaut sind, sich durch ein charakteristisches Gepräge und eigenartiges Kolorit auszeichnen, sowie eines exotischen Reizes nicht entbehren.

Ob nun diese Steiger ihrem Ursprung nach echt jüdisch oder nicht sind, ob sie uralte oder nur alt sind, beeinflußt die Tatsache nicht, daß sie einen integrierenden Bestandteil unseres Chasonus bilden, der unserem Gottesdienste erhalten werden muß.

Bedenklich aber will es mir erscheinen, wenn bei der in den letzten Jahren sich vollziehenden Weiterentwicklung unseres Synagogengesanges eine Richtung sich geltend zu machen sucht, welche diese Steigertheorie in ihrer strengen Form als alleinigen Gradmesser für die Brauchbarkeit und den künstlerischen Wert an die auf synagogenmusikalischem Gebiet auftauchenden Naturerscheinungen angelegt wissen will.

Weist denn der traditionelle Gesang nicht auch Melodien auf, die unserer modernen Skala entsprechen? Sagt doch Singer selbst: „Bei meiner streng konservativen Gesinnung . . . wird es mir

schwer, gewissen traditionellen Melodien die Bedeutung des Antiken vorenthalten zu müssen . . . Nichtsdestoweniger bleiben die von den Vätern vererbten Melodien heilig und wertvoll.“

Wohl ist es erstrebenswert, die synagogale Musik stilvoll zu gestalten. Liegt aber eine stilvolle Behandlung einzig und allein in dem peinlichen und starren Festhalten der antiken Steigertonart? Kann und darf der Steiger sich nicht weiterentwickeln? Können und dürfen wir die ganze Entwicklung der musikalischen Kunst, die die Musikgeschichte seit dem IX. Jahrhundert bis auf unsere Zeit aufweist, in unserem modernen jüdischen Gottesdienst ignorieren? Oder sollte es nicht möglich oder geboten sein, auf dieser Grundlage und von dem Standpunkt unserer heutigen musikalischen Kunst und unter Hinzuziehung der Steiger eine stilgerechte Synagogenmusik auf- und weiterzubauen?

Bei der Beantwortung solcher Fragen wird es von Wert sein, wenn wir — in allgemeinen Umrissen — uns klar zu machen suchen, einerseits, welche musikalisch-künstlerische Bedeutung dem Steiger in seiner Urgestalt eigen ist, und andererseits, welche Anforderung der heutige jüdische Gottesdienst an die in ihm angewandte musikalische Kunst stellt? Die Steigermelodien sind in einer Zeit entstanden, in welcher man in der Musik im allgemeinen, wie auch im jüdischen Gottesdienst nur eine Einstimmigkeit kannte. Von einer Harmonie oder gar von unserem heutigen Harmoniesystem hatte man noch keine Ahnung. Die Steigermelodien sind also nach dem Gesetz der Einstimmigkeit aufgebaut und haben sich auch als einstimmige Gesänge erhalten. Ob und in welcher Weise sie für eine Mehrstimmigkeit, wie sie unser heutiger Gottesdienst durch Einführung der Orgel und des mehrstimmigen Chorgesanges verlangt, entwicklungsfähig sind, wird uns verständlich werden, wenn wir durch einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Musik überhaupt uns vergegenwärtigen, welche Behandlung die alten Kirchentonarten, mit welchen ja unsere Steiger sehr enge Berührungspunkte aufweisen, erfahren haben. Das Altertum (bis zum VIII. oder IX. Jahrhundert) kannte eine Mehrstimmigkeit im Sinne unserer heutigen Musik nicht. In dieser Annahme stimmten alle Musikforscher überein. Auch die aus der griechischen Musik herübergenommenen Kirchentonarten wurden einstimmig behandelt.

Als sich eine Mehrstimmigkeit von primitiven Anfängen des

„Organum“ bis zur Blütezeit des Kontrapunktes im XIV.—XVI. Jahrhundert entwickelte, beruhte auch diese Mehrstimmigkeit auf dem Prinzip der Melodiebildung, indem die einzelnen Stimmen als selbständige Melodien und nach Gesetzen der Melodieführung gegen einander gestellt worden sind. Ein harmonisches Prinzip d. h. ein Zusammenklang auf Grund von akkordlichen Verbindungen kannte man damals noch nicht; ja, es wurden einzelne Stimmen in verschiedenen Tonarten gegen einander geführt. Erst im XVI. Jahrhundert klärte sich das Stimmgewirr des Kontrapunkts, der in übertriebene Künsteleien ausartete, ab und erlangte einen Stützpunkt in der Harmonie und den harmonischen Gesetzen der Tonalität.

Wenn auch das harmonische Tonsystem allmählich zur Herausbildung des Dur und Mollgeschlechts geführt hatte, so bedienten sich doch alte und neuere Meister (Bach, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Mendelssohn, Weber, Rubinstein, Chopin, Goldmark) hin und wieder der alten Kirchentonarten, aber nicht im „strengen Satz“ der alten Kontrapunktik, sondern im „freien Satz“ des neuen (harmonischen) Tonsystems, und sie haben damit das Charakteristische der alten Tonarten zutreffend verwertet.

Nach diesen kurzen Darlegungen kann es kaum mehr zweifelhaft sein, wie die „Steiger“ in unserer heutigen Musik eingeführt werden können, so daß sie unserem Musikempfinden näher gebracht werden, ohne von ihrer Eigenart etwas einzubüßen.

Unsere „Steiger“ sind, wie die alten Kirchentonarten, auf dem Prinzip der Melodiebildung aufgebaut und können daher (wenn sie stilrein erhalten sein sollen) in diesem Sinne nur einstimmig, ohne harmonische Unterlage behandelt werden, oder wir müßten unseren Synagogenmusikstil zurückversetzen in die Zeit des alten Kontrapunkts vor dem XVI. Jahrhundert. Ich gebe zu, daß wir Schätze der musikalischen Kunst von monumentaler Größe aus dieser Zeit auch noch heute in ihrer Eigenart zu würdigen und zu genießen wissen; aber unser modernes Musikempfinden, das von der uns umgebenden Kunstentwicklung geweckt und genährt wird, würde sich unbefriedigt fühlen, wenn ihm nur antiquierte Musik vorgeführt werden sollte. Gerade unser jetziges Kultur- und Geistesleben, unsere Erziehung zur europäischen Sitte und Kunst sträubt sich

gegen ein Verharren in altertümlichen, überlebten Formen, und diese Faktoren haben es bewirkt, daß auch der jüdische Gottesdienst in zeitgemäßere Bahnen gelenkt worden ist.

Welchen Eindruck würde es beispielsweise machen, wenn ein Prediger der heutigen Synagoge seine Kanzelvorträge — nur um synagogal stilgerecht zu bleiben — im Jargon oder in der Form der alten Droscho halten würde, wenn er nicht vielmehr in Diktion, Form und Inhalt dem ästhetischen Sinn und dem Geistesleben der Zeit entsprechen würde?

Und gerade dem musikalischen Empfinden, dem doch im jüdischen Gottesdienst zu allen Zeiten ein tiefgehender Einfluß zugestanden worden ist, sollte nicht Rechnung getragen werden? Unser heutiges Synagogenpublikum, das durch eigene Ausübung der musikalischen Kunst und durch vielfache Gelegenheiten, dieselbe auf sich einwirken zu lassen, in seinem musikalischen Empfinden ganz in der heutigen Kunst steht und lebt, kann nur in einer ihm verständlichen musikalischen Sprache religiöse Erhebung finden.

Antiquierte Musik hat keine belebende Kraft. Das ausschließliche Verharren in dem „strengen Stil“ der Steiger würde daher einen toten Punkt für unsere Synagogenmusik bedeuten, über welchen hinaus eine Weiterentwicklung des synagogalen Gesangs entweder der Lebensnerv abgeschnitten wäre oder bei Verhinderung eines natürlichen Wachstums müßte er zu Auswüchsen führen, wie sie die niederländische Schule durch den alten Kontrapunkt im XVI. Jahrhundert zu Tage gefördert hat. Denn die Gesetze der Kunstentwicklung herrschen auf dem Gebiete der synagogalen Kunst wie auf jedem anderen. Wenn wir also der von Singer aufgestellten Steigertheorie eine gesunde Entwicklungsfähigkeit sichern wollen, so dürfen wir ihre natürliche Entfaltungskraft nicht einschränken. Die Gesetze und die Bedingungen für eine solche Entwicklung haben wir in der tatsächlich vollzogenen Weiterbildung der den Steigern verwandten Kirchentonarten bis auf unsere Zeit erkannt.

Ich habe in meinem Vortrag: „Rück- und Ausblick auf die Entwicklung des Synagogengesanges“ insbesondere Mendelssohn hervorgehoben und habe gezeigt, daß dieser Meister in vielen seiner Kompositionen, sowohl der Vokal- wie der Instrumentalmusik, die altjüdischen Steiger unbewußt in seinen Melodien verwendet hat,

und habe ausgeführt, wie er dieselben im „freien“ harmonischen Tonsatz zeitgemäß behandelt.

Ich will an dieser Stelle nur hinweisen auf die Klaviersonate op. 6 (Adagio, senza tempo), wo wir dem Jischtabachsteiger begegnen, sowie auf das Andante in der A-dur-Symphonie, das in der aeolischen (gleich unserem Mogen-owaus-Steiger) steht, ferner auf die Arie aus Elias: „Weh' ihnen“, deren Melodie wieder den Jischtabachsteiger zur Grundlage hat. Wenn wir so die Steiger für einen synagogalen Musikstil nutzbringend verwerten, so wahren wir ihre charakteristischen Reize und die Eigenart unserer Synagogenmusik und sind dabei doch imstande, den künstlerischen Ansprüchen unserer Zeit zu genügen.

Ja, die moderne Umkleidung hebt das Eigentümliche nur umso schärfer hervor, weil damit ein Grundsatz künstlerischer Wirkung und kunstgemäßer Arbeit, nämlich das Gesetz des sinngemäßen Kontrastes, zur abwechslungsreichen Anwendung gebracht werden kann.

Kurz, wir gewinnen dann einen lebenden Synagogenmusikstil, eine Renaissance der „Steiger“.

(„Wahrheit“, 1905, Nr. 41.)



Gotteslehre und Gottesdienst.

Zur Eröffnung der Kantorenschule in Wien.

Von P. Minkowsky in Odessa.

Keinem Volke der Welt ist seine mündliche Tradition der Kunst, und noch mehr die der Religion, so teuer wie dem jüdischen, dennoch hat sich kein Volk mehr geopfert für Schrift (ספר) und für Schule (בית הספר) als das jüdische. Diese Wahrnehmung verdient ernste Aufmerksamkeit und geschichtliche Analyse.

Die Mutter aller Religionen, Theologien und Mythologien war die mündliche Überlieferung. Eingehüllt in einen halbdunklen Schleier von Mystik und Legende, wurden sie durch spezielle Kasten, wie die Rishi der Inder, Auguren der Griechen, Priester der Ägypter, Vates der Römer, Muften der Mohammedaner, Priester und Propheten der Hebräer usw. dem Volke übermittelt. Alle höheren Ideen über Glauben und Aberglauben, alle religiösen Formen von Deismus, Theismus, Monotheismus, Polytheismus, Pantheismus, Monismus usw. wurden mündlich überliefert. Und wie die Religion, drang auch die Kunst, und besonders die Tonkunst, ihre Weisen, ihre innerliche Konstruktion, die äußere Ornamentik, die Sagen über die Entstehung der Musikinstrumente und ihre Erfinder durch mündliche Überlieferung in das Volk. Der Intellekt der Männer des Geistes versenkte sich so tief in die Vergangenheit und ihre heilige Überlieferung, daß sie sehr oft die Erscheinungen der Gegenwart ganz unbeachtet vorübergehen ließen. Und die Massen, welche ihre ganze Erziehung durch das gesprochene Wort erhalten hatten, gewöhnten sich so sehr an dieses Verfahren, daß sie sich gegen die Schrift, auch nachdem dieselbe bereits erfunden und verbreitet war, auflehnten. Noch heute dürfen die Brahmanen in Indien den Veda nie aus einem Manuskript lernen, sondern bloß aus

dem Munde ihrer Lehrer. „Der Veda existiert nur im Munde der „Brahmanen“ pflegten die Inder zu sagen. „Aus dem Munde der Lehrer, aber nicht aus ihren Schriften“, (מפי סופרים ולא מפי ספרים) war auch bei den Juden sprichwörtlich.

Auf diese Weise verflossen viele Jahrhunderte des Abrahamismus mit seiner Grundlehre des Monotheismus in mündlicher Überlieferung, ohne Schrift und ohne Schule, und in gleicher Weise drang, außer dem Dekalog, auch der Mosaismus mit seiner weiteren Evolution durch mündliche Überlieferung unter dem Namen „Massora“ in das Volk. (משח קבל תורה מסיני ומסרה ליהושע ויהושע לקנים). Jeder „Pater familias“ mußte aus Mangel an Schulen und Lehrern die religiöse Überlieferung seiner Ahnen unter seinen Nachkommen mündlich verpflanzen. (שאל אביו ויגיד). Und wie die Gotteslehre, so war auch der Gottesdienst Produkt der noch freieren Überlieferung, ohne Schrift und ohne Schule. Erst späterhin, nach vielen Etappen, wurde in einem priesterlichen Kollegium ein liturgisches Euchologium unter dem Namen „Torath Kohanim“ schriftlich ausgearbeitet, welches bis zum letzten Augenblick der nationalen Selbständigkeit seine kanonische Kraft behielt.

Auch die andere geistige Strömung im Judentum, die Prophetie, konnte sich quantitativ nur sehr schwach entwickeln, weil es auch ihr an Schrift und Schule fehlte. Zwar pflegten sie ihre Konventikeln an sieben Orten abzuhalten, ohne eine öffentliche systematische Schule konnten sie sich jedoch auf die Dauer nicht behaupten und mußten sich schließlich auflösen. Erst mit der Verbreitung der heiligen Schrift im Volke durch die Sopherim und besonders durch die Gründung der öffentlichen Schulen in Palästina durch Joschua ben Gamlo, in denen man aus Schriften (מגילות) unterrichtete, konnte sich die Gotteslehre auf fester Grundlage weiter entwickeln. Auch das nationale Unglück konnte die Gotteslehre nicht mehr beeinflussen, die neugeordnete Schule Rabbi Jochanan ben Sakkais zu Jamnia diente ihr als unzerstörbare Festung, in welche die vernichtende Hand der römischen Legionen nicht eindringen konnte. Seit jener Zeit wanderte die Gotteslehre des wandernden Volkes in ihren wandernden Schulen zu Jamnia, Babylonien, Arabien, Spanien, Frankreich, Deutschland, Holland, Polen usw. bis in die Gegenwart hinein in Breslau, Berlin, Wien, Preßburg, Paris, New-York, Cin-

cinnati etc., das heißt überall, wo die jüdische Tradition in Schriften und Büchern durch Lehrer gepflegt und verbreitet wird.

Welch' trauriges Los aber hat die nationale Katastrophe der jüdischen Liturgie bereitet! Der pompöse Opferkultus mit seinen Psalmmodien, Gesängen und dem Spiel der Instrumente, der zugleich mit dem nationalen Aufschwunge unter dem Szepter Davids und Salomos ins Leben gerufen wurde und dessen Wahrung und Pflege einer speziellen Kaste der Priester und Leviten anvertraut war, mußte gleich mit der Zerstörung des Tempels gänzlich zugrunde gehen. Der ganze vornehme Nimbus samt der Agende der Tempelliturgie mußte von nun an der Vergangenheit angehören. Für die Zukunft der bescheidenen Synagoge (בית קדוש מעט) in der Diaspora sollte ein ganz anderer Gottesdienst geschaffen werden, für den, außer einer geringen Zahl von Gebeten und Bruchstücken der alten Kantillation, weder Schrift noch Schule vorhanden waren. Konnte denn dieser winzige, formlose Rest der liturgischen Tradition hinreichen als Ersatz für eine ganze Liturgie, wenn auch nur in der Diaspora?! O nein! All' die zahlreichen Fragen, wie das Was, Wie, Wenn, Wer etc., die das Wesen und die Einzelheiten der Liturgie im alten Tempel betrafen und die dort so peinlich normiert waren, tauchten aufs neue auf und harrten der Entscheidung. Und während die Gelehrten in ihren Akademien und ihren polemischen Diskussionen mit allen Künsten der Dialektik über die Details jeder Halacha stritten, mußte sich das Volk in seinen ersten, so öden Synagogen sehr elend gefühlt haben. Die Synagoge und ihre Liturgie erschienen zu jener Zeit als ein vollkommenes Miniaturbild des nationalen Verfalls. Der Notwendigkeit gehorchend, unternahmen es einige Männer, auf eigenes Risiko Gebete zu schaffen und selbstverständlich sie auch melodios auszugestalten. Wo sie diese neuen Melodien (oder „Neima“ nach der talmudischen Terminologie) hernahmen, weiß bis nun kein Mensch. Es fehlte ihnen auch an allgemeiner Anerkennung und synodaler Kanonisation, ohne welche keine Liturgie der Welt sich als solche bezeichnen darf. Wir nehmen auch, seitdem der Sofer den Priester zu verdrängen begann, einen heimlichen Antagonismus zwischen Gotteslehre und Gottesdienst wahr, der bis jetzt noch nicht ganz erloschen ist. Dort diente die These (התורה תלמידים) (הרבה) als Kredo, als Grundlage ihrer intellektuellen Tätigkeit; kein Verbot seitens eines Antiochus, eines Hadrian oder späterhin der

dem Munde ihrer Lehrer. „Der Veda existiert nur im Munde der „Brahmanen“ pflegten die Inder zu sagen. „Aus dem Munde der Lehrer, aber nicht aus ihren Schriften“, (מפי סופרים ולא מפי ספרים), war auch bei den Juden sprichwörtlich.

Auf diese Weise verflossen viele Jahrhunderte des Abrahamismus mit seiner Grundlehre des Monotheismus in mündlicher Überlieferung, ohne Schrift und ohne Schule, und in gleicher Weise drang, außer dem Dekalog, auch der Mosaismus mit seiner weiteren Evolution durch mündliche Überlieferung unter dem Namen „Massora“ in das Volk. (משנה קבל תורה מסיני ומסרה ליהושע ויהושע לזקנים). Jeder „Pater familias“ mußte aus Mangel an Schulen und Lehrern die religiöse Überlieferung seiner Ahnen unter seinen Nachkommen mündlich verpflanzen. (שאל אביך ויגיד). Und wie die Gotteslehre, so war auch der Gottesdienst Produkt der noch freieren Überlieferung, ohne Schrift und ohne Schule. Erst späterhin, nach vielen Etappen, wurde in einem priesterlichen Kollegium ein liturgisches Euchologium unter dem Namen „Torath Kohanim“ schriftlich ausgearbeitet, welches bis zum letzten Augenblick der nationalen Selbständigkeit seine kanonische Kraft behielt.

Auch die andere geistige Strömung im Judentum, die Prophetie, konnte sich quantitativ nur sehr schwach entwickeln, weil es auch ihr an Schrift und Schule fehlte. Zwar pflegten sie ihre Konventikeln an sieben Orten abzuhalten, ohne eine öffentliche systematische Schule konnten sie sich jedoch auf die Dauer nicht behaupten und mußten sich schließlich auflösen. Erst mit der Verbreitung der heiligen Schrift im Volke durch die Sopherim und besonders durch die Gründung der öffentlichen Schulen in Palästina durch Joschua ben Gamlo, in denen man aus Schriften (בגילות) unterrichtete, konnte sich die Gotteslehre auf fester Grundlage weiter entwickeln. Auch das nationale Unglück konnte die Gotteslehre nicht mehr beeinflussen, die neugeordnete Schule Rabbi Jochanan ben Sakkais zu Jamnia diente ihr als unzerstörbare Festung, in welche die vernichtende Hand der römischen Legionen nicht eindringen konnte. Seit jener Zeit wanderte die Gotteslehre des wandernden Volkes in ihren wandernden Schulen zu Jamnia, Babylonien, Arabien, Spanien, Frankreich, Deutschland, Holland, Polen usw. bis in die Gegenwart hinein in Breslau, Berlin, Wien, Preßburg, Paris, New-York, Cin-

cinnati etc., das heißt überall, wo die jüdische Tradition in Schriften und Büchern durch Lehrer gepflegt und verbreitet wird.

Welch' trauriges Los aber hat die nationale Katastrophe der jüdischen Liturgie bereitet! Der pompöse Opferkultus mit seinen Psalmodien, Gesängen und dem Spiel der Instrumente, der zugleich mit dem nationalen Aufschwunge unter dem Szepter Davids und Salomos ins Leben gerufen wurde und dessen Wahrung und Pflege einer speziellen Kaste der Priester und Leviten anvertraut war, mußte gleich mit der Zerstörung des Tempels gänzlich zugrunde gehen. Der ganze vornehme Nimbus samt der Agende der Tempelliturgie mußte von nun an der Vergangenheit angehören. Für die Zukunft der bescheidenen Synagoge (בית קורש מעט) in der Diaspora sollte ein ganz anderer Gottesdienst geschaffen werden, für den, außer einer geringen Zahl von Gebeten und Bruchstücken der alten Kantillation, weder Schrift noch Schule vorhanden waren. Konnte denn dieser winzige, formlose Rest der liturgischen Tradition hinreichen als Ersatz für eine ganze Liturgie, wenn auch nur in der Diaspora?! O nein! All' die zahlreichen Fragen, wie das Was, Wie, Wenn, Wer etc., die das Wesen und die Einzelheiten der Liturgie im alten Tempel betrafen und die dort so peinlich normiert waren, tauchten aufs neue auf und harreten der Entscheidung. Und während die Gelehrten in ihren Akademien und ihren polemischen Diskussionen mit allen Künsten der Dialektik über die Details jeder Halacha stritten, mußte sich das Volk in seinen ersten, so öden Synagogen sehr elend gefühlt haben. Die Synagoge und ihre Liturgie erschienen zu jener Zeit als ein vollkommenes Miniaturbild des nationalen Verfalls. Der Notwendigkeit gehorchend, unternahmen es einige Männer, auf eigenes Risiko Gebete zu schaffen und selbstverständlich sie auch melodiös auszugestalten. Wo sie diese neuen Melodien (oder „Neima“ nach der talmudischen Terminologie) hernahmen, weiß bis nun kein Mensch. Es fehlte ihnen auch an allgemeiner Anerkennung und synodaler Kanonisation, ohne welche keine Liturgie der Welt sich als solche bezeichnen darf. Wir nehmen auch, seitdem der Sofer den Priester zu verdrängen begann, einen heimlichen Antagonismus zwischen Gotteslehre und Gottesdienst wahr, der bis jetzt noch nicht ganz erloschen ist. Dort diente die These (הנשתי תלמידים) als Kredo, als Grundlage ihrer intellektuellen Tätigkeit; kein Verbot seitens eines Antiochus, eines Hadrian oder späterhin der

Dominikaner oder Franziskaner des Mittelalters war imstande, sie davon abzubringen. Jeder Gelehrte, jeder Rabbiner hielt es für seine heilige Pflicht, dort, wohin ihn das Schicksal warf, eine Schule zu gründen. Dagegen schleppte sich der Gottesdienst, der einst fast einzig und allein das Judentum ausgemacht hatte, sozusagen nur „im Schlepptau“ nach. Niemand fand es für nötig, eine liturgische Schule, in der Form der Orphanatrophia, die die Päpste Sylvester, Hiliarius etc. gegründet hatten, für den jüdischen Gottesdienst zu gründen, wo die winzige Tradition in Schriften gewahrt und als Basis einer weiteren Entwicklung unter entsprechender Aufschrift gepflegt werden konnte. Um es kurz zu sagen: Die Sopherim behandelten die Liturgie der Diaspora stiefmütterlich, ihre Doktrin war: ותלמוד תורה כנגד כלם.

Diese Doktrin konnte jedoch niemals volkstümlich werden, da die Masse ihren religiösen Durst, der viel mehr dem tiefen Gefühle als dem höheren Denken entquillt, unmöglich durch Gotteslehre stillen kann. Der volkstümliche Instinkt pflegte immer seine religiösen Gefühle vor allem durch irgend eine liturgische Zeremonie zum sichtbaren Ausdruck zu bringen. Und in der allgemeinen sekundären Position dieser Liturgie spielte der gesangliche Teil dem Texte gegenüber noch eine untergeordnete Rolle. Zum Beweis dafür möge folgende Tatsache dienen: Während das erste Textsiddur schon im neunten Jahrhundert erschien, mußte das erste Gesangs-siddur von Rabbi Salomon Sulzer bis zum neunzehnten Jahrhundert auf sich warten lassen. Und wenn auch das Siddur Rabbi Amroms kein Hemmnis für die weitere Entwicklung des heiligen Textes bildete und eine ganze Plejade der Poetanim das ganze Mittelalter hindurch mit ihren freien Dichtungen die synagogale Dichtung bereicherten, diente es doch als Grundlage der textlichen Tradition, die in der hebräischen Schrift normiert wurde, als Basis, auf der dann weiter gestaltet und gebaut wurde.

Auch der zweite Teil unserer Liturgie, nämlich die „Kria“, wurde ebenfalls, dank der Schrift der Tropen, so ziemlich konserviert. Zwar rivalisieren vier verschiedene Versionen über ihre massoretische Echtheit, wenn man jedoch das Labyrinth der Cheironomie Neumationen der kirchlichen Antiphonen und ihre vielfachen hypothetischen Interpretationen kennt, muß man eigentlich staunen über die verhältnismäßig geringe Zahl von paläographischen Diffe-

renzen. Dienten doch alle Neumen, Tropen und alle derartigen hyro-glyphischen Akzentuationszeichen des klassischen Altertums sowohl als des Mittelalters bloß als mnemotechnische Hilfsmittel für die mündlichen Überlieferungen, woraus sich denn auch alle Schwierigkeiten ihrer Interpretation ergeben. Wie schwach steht es aber mit dem dritten Teile unserer Liturgie, nämlich mit dem Gesange! Welch' traurige Geschichte und welche Umwälzungen hat gerade dieser so wesentliche Teil der jüdischen Liturgie durchmachen müssen, bis er uns als heilige Tradition mündlich überliefert wurde! Woher nehmen wir die Bürgschaft für seine Echtheit? Und wenn auch seine Legitimation bewiesen werden sollte, wo ist das Kriterium seiner jüdischen Originalität, das als unbestreitbarer Beweis auch für andere Völker dienen würde?

Die Chinesen hatten ihre originellen 122 „Lü“, und im Jahre 1773 führten sie in ihrem Katalog der kaiserlichen Bibliothek zu Peking 482 musikalische Bücher auf. Die Inder hatten ihre 5 „Raga“, 30 „Ragina“, „Mantrasvara“, „Samasvara“ usw. Die Griechen besaßen eine reiche musikalische Literatur, eine bedeutende Zahl der verschiedenen „Modi“ entsprechend der Zahl ihrer Stimmen, außer ihren Prosodien und Hypo- oder Hypertropi. Die Araber besaßen ihre „Makamat“, „Lahani“ und „Awatat“ etc. Auf diese Weise legitimiert jedes Volk seinen Anteil an der Konstruktion der Musik in allen ihren Etappen und Perioden und kann auf Grund dessen das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zu den großen Errungenschaften auf diesem Gebiete beigetragen zu haben. Nicht zu sprechen von dem gewaltigen Bau, den die Kirche seit Ambrosius bis auf unsere Zeit mit ihren speziellen Tonskalen, Psalmodien, Samata, Pneumata, Harmonie etc., mit ihren großen klassischen musikalischen Werken aufgeführt hat. Wo sind unsere Bausteine, unser Anteil an diesem kolossalen musikalischen Weltgebäude? Wo ist am Ende unsere musikalische Terminologie? Von der Tempelmusik, die in jener Zeit als Modell der heidnischen Liturgie und als Direktive der christlichen Liturgie gedient hat, ist außer den Namen der Gesänge und Musikinstrumente, die durch ihre Unklarheit bis nun so viel Staub unter den Exegeten und Philosophen aufgewirbelt haben, nichts mehr zurückgeblieben. Und wie staunenswert ist es, daß ein Volk, das von der ganzen Welt als musikalisch begabt anerkannt ist, ein Volk, das keinen schöneren Titel für seinen ersten

nationalen König als „N'eim smiroth Jisroel“ gefunden hat, ein Volk, das seine nationale Musik gleich mit dem ersten Tage seiner nationalen Geburt zu schaffen begann — und doch nicht imstande ist, reelle, wesentliche und schriftliche Beweise seiner musikalischen Potenz an den Tag zu legen! Und wenn wir einen oberflächlichen Rückblick auf unser synagogales musikalisches Kapitel werfen, so finden wir darin eine kosmopolitische Komplikation der altgriechischen „Modi“, der arabischen „Makamat“, der jargonischen Improvisationen im Stile der mittelalterlichen Poetanim, der slavischen Elegik, des protestantischen Chorals etc. Nun kommt die Frage: Was stellen wir mit unserer Tradition dar? Das ist eine Schmach, von der sich kein jüdischer Musiker lossagen kann! Wo liegt denn eigentlich dieses Übel? — In dem Mangel einer jüdischen musikalischen und liturgischen Schule.

Dieser Mangel macht sich bei den Juden fühlbarer als bei allen anderen Völkern der Erde aus dem Grunde, weil in keiner andern Liturgie die ganze religiöse und nationale Musik sich so kennzeichnet wie in der jüdischen. Die Auffassung, daß die Musik der Juden seit jeher mehr Gottesdienst als Kunst gewesen sei, bildet seit jeher ein Axiom aller Musikgelehrten. Die Träger der jüdischen musikalischen Tradition waren und sind noch immer die liturgischen Vorsänger, und die Synagoge diente ihnen als Stätte, wo sie diese Tradition pfl egten und ihr tönenden Ausdruck gaben. Darum müssen alle liturgischen Fragen, textliche und musikalische, nur in einer liturgischen Schule ihre Lösung finden. Keine andere Liturgie der Welt ist so textlich zerrüttet wie die synagogale Poesie und besonders die des Mittelalters mit ihren verschiedenen Variationen, Versionen, Nuschooth und Riten, so daß sie im Grunde genommen ihr letztes Wort bei weitem noch nicht gesprochen hat, vielmehr noch erst im Werden begriffen ist. Nach dem Siddur Rav Amram im 9. Jahrhundert überlebte unsere synagogale Poesie zwei entgegengesetzte Peripetien des Umbaus und des Umsturzes, der Evolution und Revolution. Die erste Periode erreichte ihren Höhepunkt mit dem Neokabbalisten, „Ri“ genannt, und seinen Nachfolger, den Beschterseken, und die zweite begann mit dem großen Neologen Mendelssohn und seinen Epigonen, die jedoch vielfach ein Zerstörungswerk verübten und es noch bisher tun. Daß für die Tätigkeit

der letztgenannten Amerika der fruchtbarste Boden ist, ist ja allgemein bekannt.

Daß auch in Amerika, mehr wie in allen Ländern, die Unhaltbarkeit dieser negativen und frivolen Tätigkeit zum Vorschein kam, ist ebenfalls eine Tatsache. Und ebenso kann es als feststehend gelten, daß die synagogale Musik der Diaspora zahlreichen Metamorphosen ausgesetzt war. Ich hebe die Diaspora unterschiedlich hervor, weil in Palästina die liturgische Musik drei Quellen hatte, aus denen sie ihr Dasein fristete. Die musikalische Direktive der monotheistisch gesinnten Könige war der „Cantus Davidus“, wie sich späterhin die frommen christlichen Könige, wie die Karolinger, Pipin, König der Franken etc. des „Cantus Romanus“, das heißt des gregorianischen Antiphonar, in ihren Liturgien bedienten. Die heidnisch gesinnten Könige dagegen ergötzen sich entweder an lärmendem Systrumgeklänge und den Tänzen des ägyptischen Agiskultus, oder sie betäubten sich an den ausgelassensten Jammerklagen des Adonis- und Astarte-Kultus der Phönizier. Daß sie sich in den letzten Tagen des 2. Tempels auch der griechischen Musik und Terminologie bedient hatten, dürfen wir den Priestern vom Schnitte eines Menelaus, Yason etc. unter der Hegemonie der Herodianer mehr als sicher zumuten.

Wo ist aber die Quelle, aus welcher die synagogale Musik der Diaspora ihre Existenz herleitete, und wo jene Persönlichkeit, die als unbestrittene Kapazität allgemeine Anerkennung gefunden hätte und auf die sich alles bezöge? Durch einige Dezennien der zweiten Hälfte des 19. Säculums schien Sulzer, wenigstens für die moderne Liturgie, als eine solche Persönlichkeit zu gelten, jedoch blieb es bloß beim Schein. Wie in der mündlichen Tradition von Sulzer, so begann mit der Erscheinung der musikalischen Schrift innerhalb der Synagoge ein kantorloses Schaffen und Komponieren seitens Unberufener, bis der Synagogenmarkt mit musikalischen Fetzen überfüllt wurde.

Wir brauchen nur einige Synagogen in New-York, Chicago etc. während des Gottesdienstes zu besuchen, um uns von der Anarchie der liturgischen Poesie und der Frivolität ihrer Melodien, von dem Konzertwesen in der Musik der orthodoxen Synagogen und dem Kirchenwesen der reformierten Tempel zu überzeugen.

Zwischen dem glanzvollsten Ritus in der Peterskirche zu Rom

und dem einfachsten Ritus der Quäker in ihrem „Home of Friends“ in New-York ist kein solcher Unterschied, wie zwischen der Anshe Kalwarie-Synagoge und dem Tempel „Beth El“. Dieselben Differenzen, vielleicht im kleineren Maßstabe, finden wir auch in allen zentralen jüdischen Gemeinden in Europa. Und dieses rituelle Chaos soll Liturgie heißen!!

Für die Gotteslehre existieren schon seit langem Seminarien in Cincinnati, New-York, Berlin, Breslau, Preßburg, Wien, Budapest etc. . . . außer den Jeschiboth in Rußland, die zum Stolze und Ruhme des Judentums dienen. Es ist die höchste Zeit, daß auch für den Gottesdienst ein eigenes Heim, eine liturgische Schule in der Metropole Österreich-Ungarns, wo der unsterbliche Gründer unseres synagogalen Antiphonars gelebt und gewirkt hat, wo seine hervorragendsten Schüler, Epigonen und Nachfolger bis nun die synagogale Tradition und Modernisation pflegen und gedeihen lassen, gegründet werden soll. Der Kantor des 20. Jahrhunderts soll in Wien wie einst seine Schulung finden.

(„Die Wahrheit“, 1911.)



Die Stellung des Kantors im jüdischen Gottesdienste.

Vortrag von Heinrich Fabisch-Göttingen.

. . . . Wenn auch die Thora an vielen Stellen berichtet, wie und was fromme Männer gebetet haben, wenn wir daraus auch ersehen, daß nicht nur im Tieropfer die ganze Gottesverehrung bestand, sondern daß unsere Vorfahren schon in damaligen Zeiten der Dienst des Herzens nicht fremd war, so haben wir doch nur spärliche Zeugnisse von einem gemeinsamen Gebet der Gemeinde. Das 5. Buch Mose gibt die feststehende Formel wieder, die der dankbare Landmann aussprach, brachte er die Erstlinge oder den Zehnt im 3. Jahre dar. Jedoch von regelmäßigen gemeinschaftlichen Gebeten wird uns nichts berichtet. Doch wurden auch nicht Gebete gesprochen, Loblieder, Psalmen wurden gesungen, nicht nur von den Leviten, sondern auch vom Volke, besonders bei seinen Wallfahrten nach Jerusalem. Und diese Pilgerpsalmen lassen in ihrem Bau auch die Art des Singens erkennen: den Wechselgesang, wie er uns ja auch bei andern poetischen Lobliedern der Bibel entgegentritt. Sei es, daß ein einzelner anhub und im Wechselgesang mit dem Gesamtchor Gott pries, oder daß es von Doppelchören geschah — preisen nicht auch nach dem Propheten die Engel in Doppelchören den Herrn?

Jedenfalls sehen wir darin einen bemerkenswerten Ansatz für die spätere und noch heutige Art des Wechselgesanges zwischen Vorbeter und Gemeinde, besonders bei den Psalmen. Ja, meines Erachtens hat es niemals im Charakter der jüdischen Gottesverehrung gelegen, in ununterbrochenem stillen Gebet, oder in abgemessener pathetischer Deklamation an seinen Gott sich zu wenden. Sind doch alle Dokumente der Bibel, die uns von der Erhebung des dank-

erfüllten Menschenherzens zu Gott berichten, ein Beweis dafür, welch lebhaften Ausdruck Israel seinem Empfinden gegeben hat. Es jubelte in lauten Dankes- und Preisliedern Gott seines Herzens Dank zu, wenn er es aus großer Not errettet hatte; es schluchzte und weinte laut, so es seiner Sünde eingedenk war. Und diese Intensität des Gefühlsausdrucks ist dem jüdischen Volke bis zum heutigen Tage zu eigen geblieben. Und wenn der jüdische Gottesdienst nicht wesensfremd sein soll, so muß er auch in unserer Zeit dieser Empfindungs- und Gefühlsart des jüdischen Volkes Rechnung tragen. Nicht in kalter philosophischer Spekulation, nicht in abgemessener, streng zeremonieller Weise darf er ausgestaltet sein, sondern echtes, dramatisch bewegtes Leben muß in ihm pulsieren. Doch davon später ein weiteres! —

Während wir zur Zeit des ersten Tempels konstatieren müssen, daß keinerlei Beweise für einen regelmäßigen Gemeindegottesdienst vorhanden sind, sehen wir, wie das babylonische Exil durch seine Loslösung vom Opferdienst eine höhere Bewertung des Gebetes schafft. Im Gebete suchten Judas vertriebene Scharen Trost, im gemeinsamen Gebete Ersatz für die verloren gegangene gemeinsame Heimat. Und so bildet nach der Rückkehr aus Babyloniens Gefilden nicht nur der Tempel mit seinem Opferdienste die alleinige Stätte der Gottesverehrung, sondern daneben entstehen bald Gebetstätten — Synagogen. Die erste Andeutung eines gemeinsamen Gottesdienstes finden wir in den Kapiteln 8 und 9 des Buches Nehemia. (Ein Teil des dort gesprochenen Gebetes ist ja in unser tägliches Morgengebet übergegangen.)

Hier finden wir am 1. Tischri die gesamte Gemeinde versammelt zu gemeinsamer Andacht. Ihren Mittelpunkt bildet die Vorlesung der Thora. (So ist es ja bis heutigentags geblieben.) Und nach der Schilderung dieser Andacht möchte ich sogar Esra als den ersten Vorbeter ansprechen, heißt es doch dort: Und als Esra den Ewigen, den großen Gott, in einer Lobpreisung ברכה gepriesen hatte, da antwortete alles Volk: Amen.“

Esra führte nun die Thoravorlesung für Sabbat, Festtage, Montag und Donnerstag fest ein, und er wie die Männer der großen Versammlung waren die Schöpfer unseres Gottesdienstes, und zwar setzten sie die Formel unserer ברכות fest und bezeichneten den Inhalt der längeren Gebete, fixierten aber nicht ihren Wortlaut, alles

war Überlieferung. Erst im 5. und 6. Jahrhundert mit der Niederschrift des Talmud folgt auch die von Gebeten und liturgischen Anordnungen. Doch das Volk hatte nichts Schriftliches in Händen, sondern hörte meistens nur auf den Vorbeter und antwortete mit Amen, das am Ende zu einer vollen Formel ausgedehnt ward, wie: „Gelobt sei der Ewige, der Gott Israels, von Ewigkeit bis Ewigkeit, Amen und Amen!“ oder noch ausführlicher nach der Art, wie sie am Ende jedes Buches der Psalmen verzeichnet ist. Zur selbigen Zeit, wenn man sich im Tempel die Opfer darbrachte, versammelte man sich in den Synagogen zu gemeinsamem Gebete. Wenn dort im Tempel der Priester seines Amtes waltete, so wirkte in der Synagoge der Sofer als Gesetzeserklärer. Und ließen im Tempel die sangeskundigen Leviten ihre Psalmen ertönen, so trug in der Synagoge der Vorbeter zur Erbauung der Beter die Gebete vor. So sehen wir von Anfang der Entstehung des Gottesdienstes an eine charakteristische Zweiteilung. Auf der einen Seite der Sofer, der Gelehrte, der Meturgeman, der Darschan, der als Lehrer des Volkes wirken soll — und auf der andern Seite der Vorbeter. Und diese Zweiteilung, diese reinliche Scheidung sollte immer, auch in unsern Tagen ihre Geltung behalten, daß in unserm Gottesdienst der Rabbiner und der Vorbeter als gleichberechtigte Faktoren nebeneinander, nicht gegeneinander wirken. Es soll der Vorbeter nicht danach trachten, ein Prediger zu sein, und nicht der Rabbiner das Streben zeigen, des Chasans Tätigkeit zu verkürzen, um sich ein größeres Feld der Betätigung zu schaffen. Doch zurück zu unserer geschichtlichen Entwicklung! — Wir können da folgende Perioden unterscheiden:

1. Die Zeit der Männer der großen Versammlung. — 2. Die Zeit der Festlegung der Hauptgebete, beginnend mit Gamliel II., jenem Synhedralpräsidenten, der die Autorität des Synhedriums rücksichtslos durchsetzte, und der deshalb von großem Einfluß auf die Gestaltung des Gottesdienstes und auf die Entscheidung aller gottesdienstlichen Fragen war.

Jedoch entwickelte sich neben dem „Din“ als gleichberechtigt, — ja jenen oft aufhebend — der „Minhag“, und das durch die Tätigkeit des Vorbeters. So ist z. B. alles, was im Morgengottesdienst dem שחרית vorangeht, auch die Rezitation der Psalmen, ebenso die Art, das הלל zu beten u. a. m. dem Ermessen jeder Gemeinde frei-

gestellt. So war noch im dritten Jahrhundert nicht die ganze Versammlung zu Mussaf in der Synagoge, woher es wohl gekommen sein mag, daß für Mussaf ein eigener Vorbeter auftrat. Überhaupt war der Besuch der Synagoge außer am Sabbat sehr spärlich. — Die Zerstreuung in weit entlegene Länder begünstigte die Verschiedenheit des Ritus. War in einer Gemeinde ein besonders angesehener Vorbeter, so galt seine Bestimmung über den Ritus mehr als die Anordnungen der babylonischen Autoritäten. Der Aufenthalt unter den Völkern mit ihren verschiedenen Sitten und Anschauungen beeinflusste mehr die Gestaltung der Gebete und des Gottesdienstes. Der Gottesdienst ist häufig der Spiegel der Sitten und der Kultur der Völker, unter denen Israel lebte.

Es würde den Rahmen dieses Vortrages überschreiten, wollte ich der Entwicklung unseres Gebetbuches Schritt für Schritt nachgehen. Nur kurz will ich noch die wichtigsten Gebetbücher anführen, die älter als die Gebetordnungen sind. Das erste Gebetbuch ist 843 von dem Gaon Kaufen Zedek verfaßt. Eine Generation jünger ist der Siddur des Gaon Amram, der seit dem 11. Jahrhundert sich einer weiten Verbreitung erfreut. Seit dem 12. Jahrhundert wird der Siddur des Gaon Saadia — im Jahre 1851 von Steinschneider entdeckt — erwähnt und später folgen noch manch andere, von denen wir teilweise nichts weiter als den Titel kennen. Aus dem Bestande der Gebetbücher und Ordnungen entstand das *סידור של תפלות* kurz *מחזור* genannt. Machsor bezeichnet astronomischen oder Jahreszyklus und die ersten Machsorim waren wahrscheinlich Kalender, die mit den Gebeten des ganzen Jahres ausgestattet waren. Mit der weiteren Ausgestaltung der Gebete durch religiöse Dichtungen, *Pijutim*, womit die dritte Entwicklungsstufe des Gottesdienstes beginnt, trat der Kalender in den Hintergrund, aber der Name *מחזור* blieb. Das älteste und bekannteste Werk dieser Art ist das um 1100 von Simcha aus Vitry unter dem Namen Machsor Vitry geschaffene. Zu gleicher Zeit begann man auch die verschiedenen Rituale zu sammeln und berief sich in den Minhagim auf berühmte Vorbeter. So entstand das Werk des Vorbeters Meir ben Isaac in Worms „Minhagim“, der *המנהיג* von Abraham ben Natan aus Lunel (1236), ferner ähnliche Werke von Meir Rotenburg, Chajim Paltiel (Böhmen) und noch viele andere.

Ein großes Ritualwerk ist der *כלל* des Provençalen Aron ha-Kaufen, die Werke des Maharil (gest. 1427) Jacob Mölln Levy aus Worms, der „Ogur“ des Jacob Landau, der in Italien wirkte (1480). Während auf diesem Gebiete der Festsetzung der Gebete und Ordnung des Gottesdienstes in allen diesen Jahrhunderten eine reiche Tätigkeit herrscht, wird von 1300 an — es liegt das in den geschichtlichen Verhältnissen begründet — der Gottesdienst nicht mehr poetisch bereichert. So stellt sich unser Gebetbuch als ein Denkmal religiösen Empfindens und Denkens, innigen Gottvertrauens und begeisterter Liebe zu Gott dar, an dem die Besten in Israel über ein Jahrtausend geschäft und gewirkt haben. Der kühne Baumeister, der die Richtlinien vorgezeichnet hatte, war Esra und mit ihm die Männer der großen Versammlung. Und alle folgenden Geschlechter waren bemüht, diesen Bau im Sinne und im Geiste seines Schöpfers zu vervollständigen, zu verziern und verschönen. All die Veränderungen, die von den verschiedenen Mitarbeitern daran vorgenommen wurden, hatten eine Tendenz: aufzubauen und nicht einzureißen. So wäre die Tefillo wohl wert, Heimatschutz zu genießen. Aber wie pietätlos und unwissend ist die neuere Zeit oft an die Veränderung dieses Bauwerkes herantreten! — Man könnte es verstehen, vielleicht auch billigen, wenn der mit liebevollem Verständnis das Bauwerk einer langen Periode früheren Schaffens Prüfende, nachdem er gefunden hat, daß hie und da sich Ergänzungsbauten einer geschmacklosen Zeit finden, die stilwidrig sind und den Bau entstellen, für deren Ausmerzung ist und Richtigeres an ihre Stelle setzt — aber nein, man hat häufig nur eingerissen und nicht aufgebaut, weil es an Baumaterial fehlte, oder man baute dies in der Schönheit der Antike geschaffene Werk nach Beispielen neuerer Zeit um, nicht bedenkend, welchen Vandalismus man damit beging. Welcher Schrei der Entrüstung würde wohl die Gauen unseres Vaterlandes durchdringen, käme es einer Zeit bei, einen der Türme des Kölner Doms niederzureißen, um ihn im modernen Sinne zu ergänzen! — Dem kleinsten Denkmal einer früheren Zeit billigt man Heimatschutz zu, aber unsere Tefillo ist schonungslos der „Verbesserung“ eines jeden preisgegeben. Und was sind es manchmal für Männer, die eine Reformierung herbeiführen! Die einen sind von einem pietätlosen Radikalismus erfüllt, die andern von einer ungeheuren Ignoranz im

Ritual des jüdischen Gottesdienstes. Und nicht selten zeigt sich das Bestreben, ja oft die ganze Reform geleitet von dem Bestreben, den Chasan aus seiner Stellung im jüdischen Gottesdienste zu verdrängen. Da, wo er bisher gesungen, rezitiert hat, soll der Prediger sprechen. Vielleicht fällt auch hier und da ein Brocken für den Chasan ab. Aber der Chasan soll nicht deklamieren, er soll singen. Ich möchte mich hierbei aber gleich verwahren gegen den Verdacht, daß ich jeder Neubildung des Gottesdienstes abgeneigt wäre. Gewiß nicht! — Auch unsere frommen Vorfahren haben die Nützlichkeit und Berechtigung des Flusses der Fortbildung erkannt. Und nichts wäre verderblicher für unser ganzes religiöses Leben als Stagnation auch im Gottesdienste, in dem doch echtes religiöses Leben fluten soll. Ja, ich verkenne auch nicht, daß zuweilen die Reform im Interesse der Erhaltung des religiösen Sinnes sogar notwendig ist. Aber sie darf weder von Radikalen noch von Ignoranten ausgehen. Sie darf vor allem nicht das Werk des einzelnen sein, sondern daran müssen Männer mit religiösem Empfinden und mit Fachwissen reichlich Ausgestattete mitarbeiten. Jedenfalls darf nicht nur eingerissen, sondern es muß auch aufgebaut werden; es darf bei dem Bestreben zu modernisieren, nicht der Geist des Alten ignoriert werden. Eine heilige Scheu von dem Alten, Liebgewordenen muß auch den Kantor bei seiner musikalischen Reform leiten. Er muß bedenken, daß der jüdische Gottesdienst nicht so auf den Verstand als auf das Gemüt wirken soll. Der moderne Mensch, dem draußen im Kampf des Lebens jedes sentimentale Fühlen abhanden gekommen ist, der da draußen im Hasten und Jagen das ruhelose Fordern nach immer Neuem gar schwer empfindet, er muß hier im Gottesdienste sich angeheimelt fühlen von dem Geist des Alten, der ihm daraus entgegenweht. Und hauptsächlich den jungen Kollegen möchte ich es warnend und mahnend zurufen: „Habt Achtung vor dem Althergebrachten im Gottesdienst! — Laßt es nicht Euer Bestreben sein, so Ihr in eine neue Stellung kommt, das Alte hinauszuerwerfen. Das Neuere ist nicht immer das Bessere, und Ihr raubt dem Gottesdienste das, was ihn so anheimelnd gestaltet: den zauberischen Glanz der Tradition!“ Welche anziehende, ja fesselnde Wirkung oft schon ein Sang aus alten Tagen ausübt, das zeigt ja, um nur ein Beispiel zu erwähnen, das Kol-nidre. Streicht diese Melodie aus dem Ritual des Vorabends vom Versöh-

nungsfest — und Ihr habt den ganzen Gottesdienst seines poetischsten Gewandes entkleidet. Also nochmals möchte ich es betonen: Allen, die berufen sind, unsern Gottesdienst auszugestalten, sei die Mahnung zugerufen: „Erst lernt das Alte verstehen, ehe Neues Ihr schafft, erst das Alte lieben, ehe Ihr's gänzlich weggrafft!“

Und nun nach dieser Abschweifung zu unserm Pijut zurück! — Jedenfalls weist die Einführung des Pijut dem Gesang eine erhöhte Bedeutung im Gottesdienste zu. Waren es doch meistens dichterisch veranlagte Vorbeter selbst, die, angeregt durch arabische Vorbilder, in dem Bestreben, den Gottesdienst, besonders den Festtagsgottesdienst auszuschmücken, poetische Verherrlichungen der Feste, deren Grundgedanken agadische Aussprüche, rabbinische Gesetze, babylonische Erzählungen, ja oft mystische Vorstellungen waren, dichteten und sie auch sangen. Und willig und begeistert hörte die Beterschar zu. Und hatte auch nicht jeder ein Gebetbuch vor sich und war nicht wissend genug, um alles zu verstehen, seinen Vorbeter verstand er; der drückte ja durch seinen Gesang alles aus, was ihn bewegte. War er die ganze Woche seinem oft sehr kümmerlichen Erwerbe nachgegangen, der ihm wenig Geld, aber dafür viel Schimpf und Elend brachte, so daß er schwer unter dem Joch des Golus seufzte, und kam er in die Synagoge und hörte den Vorbeter klagend die Stimme erheben und beweinen den Verlust Jerusalems, „um unserer Sünden willen“, dann senkte er demütig sein Haupt, und es vereinigte sich sein Herz mit dem inbrünstigen Flehen des Chasan: „Kehre dich uns wieder zu um der Väter willen, die nach deinem Willen lebten.“ Und wenn der Vorbeter in einer jubelnden Keduscha der Engel Jubelchor, der den Herrn der Heerscharen in gewaltigem Sang verherrlicht, schildert, da erhebt sich auch sein Herz zu lautem Preis, und begeistert strömt ihm das dreimal „Heilig“ von den Lippen. Und diese Wirkung erzielt der Vorbeter, weil ihm das Lied aus dem Herzen strömte. Nicht ein Gebilde des klügelnden Verstandes, nach allen Regeln der Kunst geformt, ist sein Sang, sondern es sind momentane Eingebungen eines gottbegeisterten Gemütes.

Und diese urwüchsige Kunst, sie wirkt noch nach, wenn der Beter bereits das Gotteshaus verlassen hat. Und still vor sich hin die eindrucksvollsten Weisen des Chasans summend, schreitet er beglückt und erhoben seinem Heim zu. Er hat im Gotteshause Seelenerquick-

kung gefunden, die ihm ein Labsal noch für die ganze schwere Arbeitswoche ist. Und wenn er mühsam seinen Packen auf der Landstraße schleppt, da begleiten ihn gleich gütigen Engeln, ihn die Schwere und Bürde des Lebens vergessen machend, die gemüts-tiefen Klänge aus dem Gotteshause, und die anmutigen Melodien seines Vorbeters verkürzen ihm manchmal den beschwerlichen Weg. Ja, das ernste und von Sorgen durchfurchte Antlitz des einsam schreitenden Hausierers wird manchmal erhellt durch einen hellen Schein der Freude, gedenkt er, wie am letzten Sabbat oder Festtag der Chasan so besonders eindrucksvoll irgend eine Stelle des Gebetes zum Ausdruck gebracht hat.

Der synagogale Gesang war schon in den ältesten Zeiten hauptsächlich Sologesang, und schon früh wird darauf gesehen, daß der Vorbeter eine schöne Stimme habe. Ja, im Talmud wird die Verpflichtung ausgesprochen, daß, wenn man eine schöne Stimme besitze, das Vorbeteramt übernehmen soll. Diese Verpflichtung wird sogar mit einem Beispiel aus dem Zeitalter der letzten Mischna-lehrer belegt. Danach habe Chija bar Ada, der Schwestersohn Bar Kapparas, eine sehr schöne Stimme besessen, weshalb sein Oheim zu ihm gesagt habe: „Gehe hin, mein Sohn, und bete vor!“ Auch von Raw wird uns erzählt, daß er wegen seiner schönen Stimme oft vorgebetet habe. Und wir wissen ja alle, wie sich diese Sitte bis in unsere Zeit erhalten hat, indem sangeskundige Baalbatim — manchmal sogar solche von wenig Sangestalent — besonders in den mittleren und kleinen Gemeinden, sich fast zum Vorbeteramt drängen, was allerdings einer Vorschrift des Schulchanaruch, wonach nur diejenigen vorbeten sollen, die von der Gemeinde dazu bestimmt werden, zuwider ist. Und wenn solche Laien-Vorbeter auch den notwendig zu stellenden religiösen und sittlichen Forderungen entsprechen, so möchte ich raten, ihnen so weit wie möglich entgegenzukommen, sofern sich nicht daraus irgend welche Mißstände ergeben, indem ich die Kollegen auf die Antwort unseres großen Lehrers Moses hinweisen möchte, der auf den ängstlichen Ruf Josuas: „Wehre ihnen!“ entgegnete: „Wäre doch das ganze Volk Gottes Propheten!“ Denn eine Gemeinde hinter sich zu haben, die etwas vom Chasonus versteht, ist — so sehr sie auch dadurch zur scharfen Kritik neigen mag — für den tüchtigen

Chasan wahrlich mehr wert als eine für die Kunst des Vorbeters unwissende Gemeinde. —

Während in den ältesten Gottesdiensten mit Ausnahme der rezi-tierenden Wechselgesänge hauptsächlich nur der Chasan singt, hören wir bereits zu Raschis Zeiten, daß auch Gemeindegesang vorhanden ist, der von diesem Gelehrten als angenehm bezeichnet wird. Überhaupt wird von vielen Gelehrten des Mittelalters die Vorzüglichkeit des Gesanges im Gottesdienst erörtert. So weist Albo (15. Jahrhundert) in seinem Buche Ikkarim darauf hin, wie der Gesang dem Gebet die angenehme Form verleihe; Jehuda Hanassi (12. Jahrhundert) nennt den Gesang andachtfördernd. Profiat Duran (14. Jahrhundert) preist ebenfalls den Gesang als verständnisfördernd und andachterweckend. Das Sefer Chasidim aber stimmt folgenden Hymnus auf den Gesang im Gottesdienst an: „Wenn du dich nicht zum Gebete sammeln kannst, so suche nach Melodien, und wenn du betest, so bete in einer dir angenehmen Melodie. Dann wird dein Herz fühlen, was dein Mund ausdrückt; denn der Gesang ist es, der das Herz empfänglich macht, der das Herz erfreut, auf daß dein Mund sich fülle mit Liebe und Freude zu dem, der in dein Herz sieht, und du ihn lobest mit In-brunst und Ehrfurcht.“ Selbst der Gesang bei dem Vorlesen der Thora wurde als ein Mittel bezeichnet, um das Verständnis des Verlesenen zu erhöhen und das Herz mehr zur Thora zu ziehen. Und nicht nur darauf legte man den Wert, daß man sang im Gottesdienste, sondern auch wie man sang. Um eine קול נעים וערב eine liebliche und angenehme Stimme fleht der Vorbeter, und die Schönheit des Gesanges wird als Gott angenehm betrachtet.

Und wahrlich, müssen nicht auch wir gestehen, ob Chasan oder nicht, daß das gesungene Wort ungleich tiefer wirkt, als das gesprochene? Lassen Sie mich das an einem Beispiele zeigen. „Unser Gott und Gott unserer Väter habe Wohlgefallen an unserer Ruhe, heilige uns durch deine Gebote und gib uns Anteil an deiner Lehre. Sättige uns an deiner Lehre und erfreue uns durch deine Hilfe und läutere unser Herz, daß es dir in Wahrheit diene.“ — Und nun dasselbe gesungen! — (Im Vortrag durch eine Rezitation dieses Gebets im alten Chasonus veranschaulicht!)

Der Umfang des Vorbetergesanges im Gottesdienst ist jedoch in den verschiedenen Zeiten verschieden gewesen. In den ältesten

Zeiten trat der Vorbeter erst bei der lauten Tefillo vor die heilige Lade; aber bald erweiterte sich seine Tätigkeit. Schon die Halachischen Codices schreiben vor das Singen von Boruch scheomar und Mismaur l'saudo, Ps. 91, 92, das Hervorheben einzelner Stellen der Thora, die wir auch heute noch mit besonderer Melodie singen, ferner Nischmas, Priestersegen, die Tefillo, „Meen schewa“ am Freitag abend, die Elialieder und Hawdoloh am Sabbat Ausgang. Großen Wert legte man auf den Gesang der Selichaus. Und vom Beginn des Pijutim an sehen wir, wie die Wirksamkeit des Vorbeters einen immer breiteren Raum im Gottesdienst einnimmt.

Nicht nur die Dichtungen der Peitanim finden ihren Weg durch alle Länder, sondern auch die dazu erfundenen Melodien. Und trotz der Verschiedenheit der Riten bringt es doch mancher Sang zu unbestrittener Autorität, und nach ihm werden in andern Gegenden andere Pjotim gedichtet, bei denen als Überschrift der Vermerk steht: „Nach der . . . Melodie zu singen.“ Entscheidend für die Einführung eines neuen Gebets war der autoritative Chasan. Jedoch schlichen sich bei diesem Erweitern des gesanglichen Teils auch viele Übelstände in den Gottesdienst ein. Vor allem dehnten die Vorbeter übermäßig ihren Sang aus. Sie sangen, wie ein Prager Rabbiner des 16. Jahrhunderts — er ist gewiß nicht zu der seltenen Spezies der Kantorenfreunde zu rechnen — berichtet, nur, um den Beifall der Menge zu erringen, während sie selbst keine Andacht haben. —

Damals wie heute beruhen diese Auswüchse des Vorbetersanges auf musikalischer Unbildung und Mangel an Ästhetik. Und, da solche und andere Mißstände leider bis in die neuere und neueste Zeit sich erhalten haben und mit zur Entvölkerung der Synagogen vielleicht beitragen, ist es das Bestreben der Kantoren der Jetztzeit, ist die von unserm Verband erhobene Forderung nach Vertiefung der Fachbildung, nach einer gründlichen Allgemeinbildung nicht nur berechtigt, sondern auch notwendig; denn auf Grund der im vorstehenden in großen Umrissen gegebenen Darstellung der historischen Entwicklung des Gottesdienstes muß für dessen Gestaltung unbedingt die Forderung erhoben werden, daß der Vorbeter der Leiter und Träger des liturgischen Teils bleibe. Dem Rabbiner — Predigt und deutsches Gebet, dem Vorbeter — der Sang! Und wenn beide Teile diese Grenze beachten, dann wird der noch immer hie und da

herrschende Eifersuchtsstreit, der keinem zum Wohle, aber unserm Gottesdienst zum Schaden gereicht, aufhören.

Aber da wir modernen Kantoren die Erkenntnis hegen, daß, soll es besser werden, soll der Kantor die ihm zukommende Stellung im Gottesdienst, jeder Reform zum Trotz, aufrecht erhalten, er zunächst an sich selbst Kritik üben muß, so will ich zum Schluß zeigen, wie der Kantor, ohne das Kriegsbeil auszugraben, diese Stellung in jedem Gottesdienst, ob orthodox, ob liberal, behaupten kann.

1. Jeder Kantor muß bestrebt sein, eine gründliche Kenntnis der Geschichte unseres Gottesdienstes, und zwar der Gebete, der Dinim und Minhagim, sowie der traditionellen Melodien zu erlangen, damit er imstande ist, sein Amt mit völliger Sachkenntnis zu versehen, und auch die Fähigkeit besitzen, in eindrucksvoller Weise für die Erhaltung der Eigenart des jüdischen Gottesdienstes einzutreten. Behufs dessen muß er sich angelegen sein lassen:

a) durch stilgemäßen Gesang, durch Pflege der altüberlieferten Gesänge das Verständnis der Synagogenbesucher für den jüdischen Gottesdienst zu erhalten;

b) Besondere Sorgfalt lasse er dem Rezitativ angedeihen und suche nicht nur gesanglich zu wirken, sondern vor allem durch die andachterfüllte, würdevolle Art seines Vorbetens seine Hörer zur Andacht zu stimmen. Es darf von ihm niemals heißen: „Er ist wohl ein guter Sänger, aber kein Chasan.“ Solche Kantoren lassen nach und nach den Sinn der Gemeinde für den altjüdischen Gottesdienst erkalten;

c) Wo der Kantor auch als Religionslehrer wirkt, lasse er sich angelegen sein, im liturgischen Unterricht die Jugend in das Wesen des jüdischen Gottesdienstes einzuführen, nehme daher z. B. auch besonders eindrucksvolle und charakteristische Gesänge des Kantors inhaltlich durch, damit er eine Gemeinde sich heranziehe, die einst mit verständnisvollem Sinn dem Gottesdienst folge.

2. Jeder Kantor muß sich eine gründliche musikalische Bildung aneignen, die ihn befähigt, all den berechtigten Forderungen an die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes entsprechen zu können.

3. Er sei auch bemüht, seine Allgemeinbildung auf eine solche Höhe zu bringen, daß er imstande ist, den Gottesdienst auch ästhetisch schön zu gestalten.

4. Das Vorbeten muß so geschehen, daß der Hörer niemals das Empfinden habe, als wolle der Chasan etwa zu seinem Ruhm und seiner Ehr' singen. Aus andächtigem Herzen ströme ihm sein Sang. Und wie er möchte, daß durch sein Singen die Herzen aufwärts gerichtet und die Seele des Beters von frommem Schauer ergriffen werde, so muß auch er erfüllt sein von lauter Andacht, und zwar in jedem Gottesdienst, und zwar im schlichten Wochentagsgottesdienst ebenso wie im glänzenden Festgottesdienst.

5. Das Auftreten des Vorbeters im Gotteshause sei von jedem Hochmut frei, mag er seines Könnens auch noch so sehr sich bewußt sein. Er wisse, vor wem er steht, daß er als Diener des Heiligen, Hochgelobten sein Amt verrichtet.



Palestrinas Einfluß auf den Synagogengesang.

Von Aron Friedmann.

Das Tridentiner Konzil (1545) beschäftigte sich auch mit einer Reform der Kirchenmusik. Die Kompositionsweise sollte einfacher, der gesungene Text verständlicher werden; keiner Messe sollten weltliche Weisen zugrunde gelegt werden.

Der Reformator der katholischen Kirchenmusik in diesem Sinne wurde Giovanni Pierlingi, nach seinem Geburtsort gewöhnlich Palestrina genannt. Als ihm der Auftrag erteilt wurde, eine den Forderungen des Konzils entsprechende einfache Messe zu schreiben, schuf er deren drei. Die dritte, später nach einem Papste benannte missa papae Marcelli errang den Preis. Fortan wurde Palestrina der erste Musiker der Zeit, und alle Welt stand damals unter dem Banne des neuentstandenen sogenannten Palestrina-Stils.

Es ist erfreulich, zu sehen, daß der Einfluß Palestrinas sich auch auf rabbinische Kreise erstreckte, so daß viele Rabbiner praktisch die Musik pflegten. Zu diesen gehörte Rabbi Jehuda Moskato aus Mantua, der ein ausgezeichnete Kenner und Freund der Musik war. In seinen Argumenten geht er soweit, das Wort Musik von dem hebräischen Mosag, „Mischen der Töne“, und Kalliope, die Muse des Gesanges, von Kol Jafo abzuleiten. In seinem geistreichen Werke Nefuze Jehuda widmete Moskato die erste Homilie der Musik, um, wie es scheint, seinen Zuhörern die hohe Bedeutung und Wichtigkeit derselben ans Herz zu legen. Er zeigt sich hier als seltener Kenner und Verehrer der Musik und läßt sich

sogar auf die Tonkunst der Griechen, auf das Wesen der Harmonie, der Tonleiter und Skalen weitläufig ein.

Eine musikverständliche Persönlichkeit war auch der Rabbiner Abraham Porta Leone, der in seinem Schilte *haggiborim* (1682) den ganzen dritten Abschnitt der Bedeutung der Musik widmet. Er erwähnt hierbei die griechischen Tonarten, bezieht sich auf Pythagoras, Plutarch u. a., gibt im Auszuge eine vollständige Ton- und Intervallenlehre und verfolgt auch die musikalische Literatur seiner Zeit. Man findet daselbst auch eine Darstellung der Tempelmusik, worin alle einschlägigen Zweige der musikalischen Kunst einer Besprechung unterzogen werden. Das Werk legt von den musikalischen Kenntnissen des Verfassers ein rühmliches Zeugnis ab.

Den praktischen Vorbeterdienst übte R. Jehuda de Modena aus, der in der Ghetto-Synagoge auch geistreiche Predigten hielt. Als Knabe schon lernte er in Ferrara singen, tanzen, musizieren und sogar die lateinische Schriftsprache.

Modena, auf den wir noch später eingehen werden, verfügte ebenfalls über eine schöne Tenorstimme, und es kam oft vor, daß hohe geistliche und weltliche Würdenträger sowie Gelehrte in die Synagoge kamen, um seine belehrenden Predigten und seinen schönen Tenor zu hören.

Außerdem seien hier noch erwähnt Rabbi Israel Abba, der ebenfalls in der Musik erfahren war, und Rabbi Ismael Kohn, der die jüdischen Gesangs- und Instrumentalvereine in Italien unterstützte.

Während wir uns bis jetzt mit einigen italienischen, in der Musik bewanderten Rabbinern beschäftigt haben, wenden wir uns nun einem italienischen jüdischen Komponisten und Dichter zu, der sowohl für das Judentum, als auch für die Geschichte des Synagogengesanges von hoher Bedeutung ist. Ich meine den Komponisten und Dichter Salomo de Rossi. Seine musikalischen Schöpfungen erheischen es, daß wir uns mit Rossi eingehend befassen.

Salomo de Rossi wurde gegen 1570 in Mantua geboren. Er erhielt ohne Zweifel eine gute jüdische Erziehung, denn seine illustre Familie (er stammt aus der Familie Asario de Rossi) war wegen ihrer Frömmigkeit bekannt. Schon frühzeitig widmete sich Sa-

lomo de Rossi der Musik. Sein Lehrer war Antonio Ingegneri, Kapellmeister am Hofe zu Mantua, und er zeichnete sich durch großen Fleiß und außerordentliche Begabung aus. Der Herzog von Mantua erfuhr von seinem großen musikalischen Talent und übernahm die Kosten der Ausbildung des jüdischen Jünglings de Rossi. Mit unermüdlichem Eifer studierte er die Wissenschaft der Harmonie und des Kontrapunktes und wurde einer der bekanntesten und geschätztesten Komponisten seiner Zeit. Seine hohe musikalische Begabung verschaffte ihm die Berufung zum Kapellmeister am Hofe von Mantua, wo er besonders schöpferisch war. Alle seine Kanzonetten, Madrigale, Gagliarden (Tänze), Symphonien, die er im Palestrinastil komponierte, waren zugleich Huldigungen eines Ghettojuden zur Ehre des herrschenden Despoten, der, wie alle Herrscher des Mittelalters, die Juden unter Schloß und Riegel hielt, und auch zugleich der Ausdruck der Dankbarkeit für seine, Rossis, Befreiung vom grünen Barett und dem roten und gelben Flecken, die seine Glaubensgenossen als Zeichen der Schmach tragen mußten.

So war Rossi vor allem mehr weltlicher Komponist, und seine Kunst erklang zur Ehre der italienischen Fürsten. Viele seiner Kompositionen widmete er den Herrschern, besonders dem Wohltäter und Förderer seiner Kunst, Don Vincenzo, Herzog von Mantua.

Das Wissen Rossis als Harmonist und Kontrapunktist war sehr groß, was die wiederholten Auflagen seiner Madrigalkompositionen beweist.¹⁾

Bei aller Anerkennung, die Rossi erfuhr, vergaß er dennoch sein Judentum nicht, und sein musikalischer Geist vertiefte sich auch in die religiösen Ideen, die in den Psalmen und Gebeten niedergelegt sind. Er wollte, gleich seinem berühmten Zeitgenossen Palestrina, die religiöse Musik bei seiner Nation wieder erwecken. Rossi komponierte, wie schon erwähnt, eine Anzahl Psalmen und

¹⁾ Eine wenig bekannte Tatsache dürfte sein, daß der König von Portugal, Johann IV. von Braganza (1604—1656), einer der besten Musiker seiner Zeit, in seiner herrlichen Lissaboner musikalischen Bibliothek, die unglücklicherweise durch das große Erdbeben 1755 zerstört wurde, die Gesamtwerke Rossis besaß, wie dies das einzig übriggebliebene Exemplar des Katalogs aufzählt.

Gebete im Stile Palestrinas, welche in den Gotteshäusern Italiens Aufnahme gefunden hatten und die Beter in eine weihevollen Stimmung versetzten.

Dies geschah zu einer Zeit, wo die Vorurteile, der Fanatismus und die Verfolgungen gegen die unglücklichen Juden noch in ihrer ganzen Kraft bestanden. Erinnern wir uns nur, daß zu Ende des 16. Jahrhunderts in Italien die Inquisition wütete, daß im Mai 1556 die Stadt Ancona 24 spanische und portugiesische Marannen auf dem Scheiterhaufen verbrannte, daß die päpstliche Zensur den Talmud und andere religiöse Schriften den Flammen übergeben ließ.

Unter diesem unmenschlichen Drucke war es den italienischen Juden unmöglich, den Fortschritten in der profanen Kunst und Wissenschaft zu folgen, und sie sahen sich auf das Studium des Talmuds angewiesen. In dieser Zeit also sprengte Salomo de Rossi die Tore des Ghetto von Mantua und veröffentlichte 32 vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achttimmige hebräische Gesänge unter dem Titel *Schirim ascher Lischlomo*.

Rossi wurde durch den bereits erwähnten Rabbiner Leone de Modena zu diesem Entschluß angeregt. Leone de Modena erließ nämlich als Rabbiner von Venedig ein Gutachten, in welchem er an der Hand von talmudischen Nachweisungen ausführte, daß nicht nur das Üben und Erlernen der musikalischen Kunst religiösgesetzlich gestattet, sondern daß es direkt Pflicht sei, den Gesang in der Synagoge einzuführen und dort in einer angemessenen, den Gesetzen der Kunst entsprechenden Weise zu gestalten. Dieses Gutachten ließ sich Leone de Modena von vier zeitgenössischen Rabbinern: Löb Sarval, Baruch ben Samuel, Esra de Fano und Moses de Fano bekräftigen und versandte es an sämtliche italienische Gemeinden.

„Seid denn gesegnet, meine Brüder,“ heißt es in dem Gutachten, „daß ihr die Veröffentlichung der Werke des bedeutenden Musikers, der diese Psalmen und Hymnen komponiert hat, begonnen habt. Huldigt dem Herrn, indem ihr diese schöne Musik in unseren Heiligtümern an den Festtagen singet. Lehret sie euren Kindern, daß sie sich der Musik widmen, wie es bei den Leviten Brauch war, damit es in unseren Tempeln Meister und Schüler gibt.“

Es gibt unter uns Leute, die stets jeden Fortschritt ablehnen

und diese schöne Neuerung, die ihr Geist nicht faßt, verächtlich machen möchten. Ich habe es daher für angebracht gefunden, als wichtiges Dokument eine Bitte vorzubringen, die an mich, als ich Rabbiner in Ferrara war, gerichtet wurde. Meine Antwort wurde von allen großen Rabbinern Venedigs befürwortet, da ich bis zur Klarheit bewiesen habe, daß sich nichts im Talmud der Einführung des Chorgesanges in unseren Tempeln widersetzt, was den übelwollenden Mund der Verächtlichmacher wohl schließen dürfte. Ich fordere daher, was auch diese letzteren sagen könnten, alle unsere Gläubigen auf, in unseren Synagogen den Gesang und die Musik zu ehren, zu pflegen und zu verbreiten und sich ihrer bis zu dem Tage zu bedienen, wo der Zorn des Gottes Israels von uns gelassen hat, wo er in Zion seinen Tempel wieder aufrichten wird, in dem die Leviten von neuem ihre Harfen und Freudengesänge ertönen lassen, im Gegensatz zu dem, was wir heute sehen, daß bei unserem Gesange das Herz voll Bitterkeit ist in Anbetracht des großen Unglücks, das uns in unserer Verbannung niederdrückt.

Möchten wir uns alle bald des höchsten Glückes unserer Befreiung erfreuen. Amen!“ —

Der Aufruf hatte den gewünschten Erfolg, und die hebräischen Gesänge Rossis wurden 1623 in Venedig bei Pietro Lorenzo Bragadini gedruckt.

In der Vorrede dieses Werkes dankt der Komponist dem Ewigen, daß Er ihm diese Gabe verliehen und daß er die Gesänge nicht zu seinem eigenen Ruhme, sondern zum Ruhme Gottes veröffentlicht hat.

Nach dem Erscheinen der Gesänge proklamierte Modena ihren Verfasser als den würdigen Nachfolger des Königs David: „Wie der Psalmist wird er die Harfen- und Freudengesänge unter dem Volke Israel ertönen lassen, das vom Drucke und dem Exil auf fremder Erde befreit worden ist.“

Lange Zeit dienten die im Palestrinastil komponierten Rossischen Gesänge zur Andacht der italienischen Judenheit.

Ein christlicher Musiker und Komponist dieser Epoche, Marcello Benedetto, besuchte öfter die jüdischen Gotteshäuser und fand Wohlgefallen an den Gesängen. Er benutzte manche Motive derselben für seine Psalmkompositionen, welche er, mit dem hebrä-

ischen Text versehen, seinen Schöpfungen voransetzte. Marcello verfaßte mit den synagogalen Motiven u. a. l'dowid boruch, b'zes jisroel, Moaus zur, l'cho daudi und Kaddisch für Roschhaschono.

Die späteren italienischen Juden achteten aber wenig auf die musikalische Tradition, so daß die Gesänge ihres großen Glaubensbruders, de Rossi, nach und nach der Vergessenheit anheimfielen. Mehrere Hefte der Kompositionen Rossis lagen unbenutzt in den Bibliotheken und galten dann als verschollen.

Nach 200 Jahren verkündete der Herausgeber der Annalen, J o s t, im Jahre 1840, die Auffindung einzelner Hefte der Rossischen hebräischen Gesänge. 35 Jahre später berichtete Moses S c h w a b in der Revue israélite, daß die Pariser Nationalbibliothek die Acquisition der Sammlung der hebräischen Gesänge von Rossi gemacht habe. In der Tat trugen diese Gesänge den Stempel der Rossischen Muse. Denn den Gesängen geht eine Widmung, eine Vorrede und eine Würdigung, Haskama, von vier italienischen Rabbinern voran. Die Baßpartie enthält interessante Notizen, von einem Gelehrten an den Rand geschrieben, und einen in italienischer Sprache geschriebenen Brief von dem Florenzer Rabbiner A n a n i a C o ë n an seinen Freund S a m u e l d e l l a V o l t a aus Mantua vom 21. Mai 1832. Aus diesen Dokumenten geht hervor, daß diese Gelehrten in Venedig eine Sammlung Madrigalen und religiöser Gesänge von Rossi gefunden haben; d. h. sie haben die Baß-, Tenor- und Altstimmen vor sich gehabt, die Sopranstimme fehlte. Da nun der Pariser Oberkantor, S a m u e l N a u m b o u r g, auch einige Stimmen der Rossischen Gesänge besaß, interessierte ihn die Mitteilung von Moses S c h w a b. Er prüfte die fraglichen Gesänge, konnte aber nur die Unvollkommenheit derselben feststellen. N. wandte sich in einem Aufrufe an die Öffentlichkeit, um die fehlenden Stimmen zu erlangen und hatte damit Erfolg. Baron Eduard v. R o t h s c h i l d besorgte zwei der fehlenden Hefte aus Venedig, und der Rabbiner von Mantua, M a r c o M o r t a r a, die letzten drei Hefte aus der Bibliothek zu Bologna. Naumbourg übertrug alsdann die Stimmen in moderne Notation, setzte sie in Partitur und veröffentlichte das epochemachende Werk durch den Druck.¹⁾ Naumbourg hat damit

¹⁾ Das Werk von Rossi befindet sich in der Bibliothek der Berliner jüdischen Gemeinde.

eine große musikalische Tat vollbracht. Die Arbeit war eine sehr mühevollen und erforderte die hingebende Liebe und den ganzen Scharfsinn zur Sache, die Naumbourg besaß.

Wenn auch der Palestrinastil, in dem die hebräischen Gesänge Salomon de Rossis komponiert sind, in unserem Zeitalter in den jüdischen Gotteshäusern wenig oder fast gar nicht zur Anwendung kommt, so hat er dennoch, wie aus der Synagogengesangsliteratur des vorigen Jahrhunderts zu erkennen ist, auf die Entwicklung der Synagogenmusik befruchtend gewirkt.



Unsere erste Musikbeilage.

Von Ed. Birnbaum, Königsberg.

Wenn ich mich heute zur Einführung der Musikbeilage mit einem Exkurs in das Gebiet der Geschichte des Synagogengesanges an dieser Stelle einfinde, um dann auf die Beilage selbst einzugehen, so bedarf es nur der Erwähnung, daß ich dies ad mandatum tue, und ich bin der Aufmerksamkeit der treuen Leser dieses Blattes sicher. Es bedarf nur des Hinweises, daß mir sowohl vom Herrn Redakteur dieser Zeitschrift, als auch von den Herren Kollegen, dem die Leitung der Musikbeilagen übertragen ist, der Auftrag wurde, mit den von nun an regelmäßig erscheinenden Musikbeilagen den Anfang zu machen, ein Auftrag, den ich mir zur Ehre anrechnen darf und dem zu entsprechen, mir als eine Pflicht der Dankbarkeit wie der Courtoisie erschien.

Warum ich gerade eine portugiesische Komposition gewählt, wird sich im Laufe der Betrachtung ergeben. Von dem Propheten Elijah sagt eine Tradition, daß er bis zu dem Tage, da er die Erlösung anzukündigen erscheinen wird, „die Geschehnisse aller Zeiten und Geschlechter“ niederschreibt. בשנה השנייה לאחוויה נגזר אליהו ולא נראה עד שיבא מלך המשיח ונראה ונגזר שנייה ואינו נראה עד שיבא גוג ומגוג. ועכשיו הוא כותב מעשה כל הדורות כלם (סדר עולם רבא פ' י"ז).

Danach hat jedes Zeitalter, mit seinen religiösen Bedürfnissen und Bestrebungen, seinen Gegensätzen und Diffussionen, bei denen Fragen des öffentlichen Gottesdienstes keine kleine Rolle spielen, einen Anspruch darauf, historisch festgehalten zu werden, bis einst eine höhere Macht das Urteil spricht: Auch sie haben es mit ihrer Zeit gut gemeint. Und der Synagogengesang? Allerdings hat man in den letzten zwei Dezennien auch ihm, als einem gewichtigen Teil der jüdischen Liturgik, Aufmerksamkeit geschenkt, aber es hat sich

herausgestellt, daß man ihn nicht ernst genug nahm. Man ist nicht wissenschaftlich vorgegangen, sondern hat sich mehr von persönlichen Gefühlen leiten lassen und das zum Schaden der Sache selbst. Wenn wir in versammelter Gemeinde Aug' und Herz erheben, um dem Schöpfer alles Edlen und Schönen in Dankgebeten und Psalmen, in Hymnen und Liedern Lob und Preis zu spenden, ihn als den Erhabenen, als den Mächtigen, als den Gütigen und Huldvollen preisen, auf dessen Güte und Gnade wir bauen, wie Kinder auf die Nachsicht und Liebe ihres Vaters bauen — wenn wir in Andacht versunken den althergebrachten Tonweisen lauschen, um uns an ihnen zu erheben, uns bei Anhörung derselben von heiliger Weihe und von dem Geiste einer längstverflossenen Kultur- und Leidensgeschichte erfassen zu lassen: in solcher Stimmung darf nie der Gedanke in uns rege werden, das Heilige auf seine Kraft, seinen Ursprung oder gar seine historischen Wandlungen zu prüfen. Beherrscht und getragen von den Empfindungen, deren heiliger Tempel nun einmal das empfängliche Herz ist; umfassen von Gemütsregungen, in deren Hochstimmung es ungestört verharren möchte, wehrt dasselbe jeden prüfenden Gedanken als etwas Profanes und Ungehöriges ab, es ruhig dem Verstande des Historikers überlassend, an anderer Statt und zu geeigneter Zeit seine Untersuchungen anzustellen (ומן תפלה לחור, ומן תורה לחור (שבת י"ד)).

Diesem talmudischen Grundsatz ist man aber nicht treu geblieben. Seit dem Erscheinen von Baers „Baal Tfila“ (1878), in welchem die verschiedenen Ritualgesänge zusammengetragen sind, sind die Gesänge von Carpentras (Crémieu), der Wiener türkischen Gemeinde (Löwit und Bauer), der Livorneser Sephardim (Consolo) erschienen. Es ist aber keinem eingefallen, diese Gesänge in ihrem Verhältnis zu einander oder zu dem deutschen Ritus zu untersuchen. Da hat Leon Modena in seinen „Riti“ bezüglich des Synagogengesanges wenigstens das bemerkt, daß Levantiner und Spaniolen in einer Weise singen, die dem Gesange der Türken nahe kommt, der Gesang der Italiener immer langsamer und mit mehr Gemächlichkeit erklingt, daß aber die Deutschen sangeslustiger als alle seien. Und die Weisen der „sangeslustigen“ Deutschen, wer hat sie bis auf den heutigen Tag nach ihrem Ursprung geprüft? Keiner. Das, was

die Essayisten geleistet haben, ist nicht ehrenwert. Der Eine hat die *עבורה* u. a. gefälscht, der Andere hat die von ihm mitgeteilte ägyptische *Sarka* (die mit *שלשלה* beginnt) nie im Original vor Augen gehabt, der Dritte springt mit Zitaten nicht gewissenhaft um, damit er „Belege“ habe für seinen kindischen Standpunkt, daß die Juden überhaupt keine alte Musik haben. Nun, ich kann dem Herrn verraten, daß die Juden in ihren Synagogengesängen Elemente der ältesten Musik haben, um die sie alle Kirchen beneiden müssen und auch beneiden. Ja, diese werden nie aus den mittelalterlichen Neumen klug werden, wenn sie sich nicht bequemen werden, bei den Juden die mittelalterlichen Grammatiker mit ihren musikalischen Tonsystemen zu studieren, um dieselben auf die Neumen anzuwenden. Wunderbar, daß ein christlicher Professor, der den Vorzug hat, Historiker zu sein, dem jüdischen sagen muß, daß er zu weit gehe, wenn er die Originalität der Synagogenmelodien bestreitet (Vogel, Jahrbuch 1899, S. 54), beschämend, daß während ein Jesuit, Dechevreus in Paris, zu dem Ergebnis gelangt, „daß die gregorianische Musik die Musik der Hebräer sei und es für die Gesamtheit der römisch-liturgischen Gesänge nur ein modales System gebe, nicht das der Griechen, sondern das der „geheiligten Nation der Hebräer“ (Haberl, Jahrbuch 1899, S. 119a), der jüdische Professor zu häßlichen Mitteln greifen muß, um sich ein historisches Mäntelchen umzuhüllen (s. die Schrift von Breslau S. 65, wo der Schluß des Zitats meinen „Jüdischen Musikern“ S. 3 entnommen ist.) Naumann wußte von der Verschiedenheit der Schofartöne nichts und der Herr Professor auch nicht.

Solange diese Herren nicht zu der Erkenntnis gelangen, daß der Synagogengesang unverkennbare Spuren der verschiedensten Zeitepochen an sich trägt, weil er am meisten der Veränderlichkeit des Zeitgeschmackes unterworfen ist, solange werden die Resultate ihre unzulänglichen Untersuchungen nicht ernst genommen werden. Die gemeinschaftliche feierliche Gottesverehrung hat sich zu allen Zeiten den Bedürfnissen der Zeit und des Landes angepaßt, um das Volk dem öffentlichen Gottesdienste und dem mit ihm eng verbundenen Kirchenleben nicht entfremden zu lassen. Man darf es sich bei solchen Untersuchungen nicht genügen lassen, bei bestimmten Epochen Halt zu machen, sondern muß dieselben immer weiter rück-

wärts führen, und man wird auf immer ältere Spuren der Entwicklung stoßen. So will Wickes die Entstehung der hebräischen Akzente ins 7. oder 8. Jahrhundert setzen, wir finden aber, daß schon um 350 R. Josua b. Levi seinem Enkelsohne am Freitag Nachmittag den Wochenabschnitt abgehört, und es ist für mich fraglos, daß dies unter Anwendung der gebräuchlichen Akzente geschah. *ובירושלמי אמרין שר' יהושע בן לוי נכנס במרחץ ערב שבת כשזכר שערין לא חזר בן בנו לפניו לפרשה כמו שהורגל שהיה רגיל לחזור לפניו בש"ס הפרשה ולא גמר רחיצתו ויצא משום שנאמר והודעתם לבני בניך (דברים י"ז ס')* (Mord. Kid. § 756. Siehe Jer. Kid. 1, Hal. 7 und die Parallelstellen.) Die Akzente sind zu allen Zeiten in der Schule unterrichtet worden und zwar nach den *סמני טעמים*, jedoch hat man diese Bezeichnung (Erubin 21b) bisher nicht richtig verstanden. Unter *סמני טעמים* hat man nicht die Akzentzeichen, sondern die Tropen-Texte mit ihren „Tönen“ *Sarka Segol* usw., die sogenannte „*Sarka*“ zu verstehen, die oft in der Art, wie es Harkavy mit den *סמנים* im „Egton“ getan, erklärt werden müssen. Ihr hebräisch-chaldäisches Gemisch läßt auf Palästina und ein sehr hohes Alter schließen, hat aber, beeinflußt vom syrischen Akzentuationssystem, erst später gewisse Wandlungen durchgemacht. Um die verschiedenen Systeme nicht ganz in Vergessenheit geraten zu lassen, hat man für die verschiedenen Bücher und Feste die verschiedenen Tonweisen beibehalten, die man in der Liturgie die verschiedensten Lesarten für bestimmte Festzeiten verwertete. So z. B.: *מגדול מגדול* על הראשונים זה צור ישעיה, die in doppelter Lesart vorhanden sind. Die Verschiedenheit der Riten, welche Verschiedenheiten der Melodien mit sich führt, beweist gar nichts. Ist der ambrosianische Ritus, um dessen Erhaltung es so viele Kämpfe gegeben, darum weniger wert, weil da die Italia eingeführt ist, während in dem gregorianischen Ritus die Vulgata maßgebend ist? Ist die mozarabische Liturgie weniger christlich, weil ihre Verfasser treu am Brauch ihrer Väter hielten, so daß ein sog. Gottesgericht für ihre Erhaltung angerufen wurde, indem man dem brennenden Scheiterhaufen zwei verschiedene Rituale übergab und das unversehrt gebliebene (hier das mozarabische) den Sieg davon trug? Nein, in allen Kulturen gibt es verschiedene Riten und verschiedene Sangesweisen. Jedes Ritual muß gesondert studiert werden — beherrscht der Forscher sein Gebiet, dann wird er über

kurz oder lang zu den einzig richtigen Ergebnissen gelangen. — So viel glaubte ich vorausschicken zu müssen und komme nunmehr auf die Musikbeilage zu sprechen.

Die beiliegende Komposition „Col Anesama“ hat zum Text den Schluß der Psalmen:

„Alles was Odem hat“ usw.

Col anesama	כל הנשמה
Teallel ya	תהלל יה
Alleluya	הללויה
Gadelu ya	גדלו יה
Barchu ya	ברכו יה
Sabegu ya	שבחו יה
Zameru ya	זמרו יה

Die letzten vier Zeilen, als Erweiterung des „Alleluya“ sind wahrscheinlich vom Komponisten zur Abwechselung ausersehen, da sich diese Textworte sonst nirgends finden lassen, ja selbst in einer zweiten portugiesischen Komposition des Col anes (von Caseres) nicht vorhanden sind. Der Umstand, daß die Komposition am ש"ת am ש' בראשית und ש' נחמו vor dem Ausheben der Thora gesungen wird, erklärt die Zulassung der freien Erweiterung des Textes zur Genüge, da er hier nicht liturgisch ist. Die Instrumentation läßt auch auf Verwendung bei Einweihungen etc. schließen. (Der Klaviertext ist von mir zum leichteren Einstudieren hinzugefügt). Der Komponist C. G. Lidarti A. F. ist sonst unbekannt, scheint aber in Amsterdam gelebt zu haben, woselbst ich i. J. 1887 alle dort vorfindlichen Musiknoten der portugiesischen Gemeinde kopieren durfte. Die betreffenden Handschriften, darunter die vorliegende Komposition, befanden sich s. Z. noch im Privatbesitz des Herrn D. Montezinos, der inzwischen seine sehr reichhaltige Bibliothek der Akademie „Ez Chajim“ oder „Arbol de las Vidas“ zum Geschenke machte. (S. Zeit. d. J. 1891 S. 264.) Die betreffende Handschrift enthält an Kompositionen:

1. Nova Elohim, Coro a tre voci (Per la Festa di Sebuot) von Lidarti.
2. Amasiah ilemim, a due v. von Caseres.
3. Amesiah, a due v. von Lidarti.
4. Befi Jesarim, Coro a 4 v. (? von Lidarti).

5. Boij Besalom, a voce sola von Lidarti.
6. Col Anesama, a voce sola von Lidarti.
7. Alél d'Italia, a 3 voci (Pithu li Saare Sedec), (Komponist unbekannt).
8. Adon olam, a due voci del Sig.: A^{bm} Rathom di Londra.

Die hier zum ersten Male veröffentlichte Komposition ist sehr frisch und im Geiste des 18. Jahrhunderts gehalten. Es ist nicht ausgeschlossen, daß man aus der imitierten Handschrift des D^{av}. Franco Mendes (zuletzt im Besitze von de Castro im Haag) noch herausfinden wird, für welche Gelegenheit oder für welchen Lidarti sein Col Anesama geschrieben hat, da ich aus derselben (durch die Vermittelung von Roest) auch erfahren habe, daß Caseres eine seiner Kompositionen „zur Einweihung der Bruderschaft לקח טוב in Naarden“ geschrieben habe, deren Text von R. Aron Antunes gedichtet war; ferner daß eine in meinem Besitz befindliche Originalmusikhandschrift des Caseres ein bisher imitiertes Gedicht von Mos. Chaj. Luzatto enthalte. (S. Israelit. Nieuwsbode, Amsterd. 1888 Nr. 32 S. 2 u. 3.)

Ich hielt es für besonders geeignet, bei Einführung der Musikbeilage mit dieser Komposition den Anfang zu machen, um die Richtung zu kennzeichnen, die ein solches Unternehmen innehalten müßte. Durch diese Komposition lernen wir außerdem einen bisher unbekannten Komponisten kennen, der wahrscheinlich in Italien zu Hause war, wo wir vom 16.—18. Jahrhundert eine ganze Anzahl jüdischer Komponisten finden, darunter sogar einen weiblichen, eine Frau Bellina, die um 1566 in Venedig lebte und die Calmo dahin lobt, daß sie „wunderschön spielte, sang, komponierte, so daß sie das Entzücken der Stadt war.“ (Lett. piac. P. II p. 33.) (s. Canal, Della Musica in Mautova p. 49 ff.) Andererseits war es auch der Text, der mir geeignet schien zum Weckruf an die Herren Kollegen, sich an dem neuen Unternehmen der Musikbeilage nach Kräften zu beteiligen. Und so seien sie alle im Anschluß an das ברוך חבא בשם ה' unseres Lidarti begrüßt mit dem Psalmworte: אנשי ירושלים אומרים מבפנים: וזו der Midrasch sagt: ברוך חבא בשם ה' ראשי יהודה אומרים מבחוץ ברכנוכם מבית ה'.

(Jüdische Presse, Lehrer u. Kantor, 1899 Nr. 3.)



Die Konservierung der jüdischen Melodien.¹⁾

Von B. Jacobsohn, Leipzig.

Bei der Behandlung der Frage, was wir mit den jüdischen Melodien wollen, sind zwei Gesichtspunkte, der wissenschaftliche oder musikhistorische von dem praktischen streng aus einander zu halten. Wenn auf anderen Wissensgebieten die Forschung der praktischen Anwendung gewöhnlich voranzugehen pflegt, so wird man hier den umgekehrten Weg einschlagen müssen, um zu dem gewünschten Ziele zu gelangen. Die vorhandenen Melodien werden gesammelt, beziehungsweise notiert und dann erst geprüft werden müssen, ob sie „jüdisch“ oder „fremd“ sind, ob sie einer Konservierung wert sind oder — nicht, wobei zu bemerken ist, daß nicht alle traditionellen Gesänge ohne weiteres als jüdisch angesprochen werden können.

In einem vorhergehenden Artikel ist versucht worden, den Nachweis zu liefern, daß von einem Mangel an Sammlungen jüdischer Melodien bei dem zu einer ganzen Litteratur angewachsenen Synagogengesänge wohl nicht mehr die Rede sein könne. Man wird nun dagegen einwenden: diese sind ausschließlich für den Kultus bestimmt, seien somit als jüdische *Musica sacra* anzusehen; aber was soll aus den Melodien werden, welche noch nicht gesammelt worden sind und die nur noch im Gedächtnisse Einzelner leben, oder die versteckt in den Mappen und — Kehlen vieler Kantoren schlummern?

¹⁾ Aus einer Artikelserie des Verf. in der Allg. Ztg. d. Judentums vom Jahre 1896. Sie enthält eine Entgegnung auf eine, die Sammlung der jüd. Mel. betreffende Anregung des Prof. Dr. Steinthal s. A., ebenfalls in der gen. Zeitung (Nr. 52, 1895).

Herr Professor Steinthal rät zu einer Sammlung und Sichtung des Materials, welches er sich aus drei verschiedenen Kategorien bestehend denkt. Die echte Forschernatur unseres gefeierten Gelehrten geht auch hierbei historisch zu Werke. Zunächst weist er auf die Neginoth, Akzente, vulgo den „Tropp“ hin, macht dabei einen wissenschaftlichen Exkurs, der interessant und belehrend ist, und kommt zum Schluß, daß die öffentlichen Vorlesungen nach der alten Weise, und zwar in den bekannten fünf Charakteren geschehen sollte, weil der Vortrag ohne Tropp, also in rezitatorischer, deklamatorischer Form, leicht langweilig wird, ergo: müssen die Neginoth gesammelt, d. h. notiert werden. Dies ist nun bereits längst geschehen. Die Neginoth sind tatsächlich in ihrer Mannigfaltigkeit und „Vielgestaltigkeit“ schon in Noten fixiert¹⁾ und bilden somit einen Teil unseres musikalischen Besitzstandes, was also eine neue Sammlung überflüssig macht, es sei denn, man bearbeitete von jeder Art ein bestimmtes Kapitel, in dem sämtliche Tonzeichen vorkommen müßten, mit dem entsprechenden Texte als praktisches Übungsmuster für angehende Vorbeter. — Damit würde dem praktischen Interesse ebenso gedient werden, wie dem wissenschaftlichen eben durch die Aufnotierung schon gedient worden ist.

Eine abschweifende Bemerkung sei indes auch mir hierbei gestattet. Die Melodien der Neginoth in der gegenwärtig üblichen Form, selbst mit Berücksichtigung der Varianten bei den Orientalen, Sephardim, Aschkenasim und Polen, können meiner Ansicht nach, und zwar vom rein musik-historischen Standpunkte aus betrachtet, ein hohes Alter unmöglich aufweisen. Die Grundzüge und Umrisse mögen längst vorhanden gewesen sein, die streng musikalisch-rhythmische Gestaltung aber ist das Produkt einer entwickelten Gesangkunst. Es läßt sich daher mit einiger Bestimmtheit annehmen, daß der Vortrag der Psalmen im Jerusalemisschen Tempel auf höchst einfacher musikalischer Grundlage beruht haben muß, wobei vielleicht Pausalakzente als Arsis und Thesis beobachtet worden waren.

Welcher Art die Tempel-Kantilation gewesen, entzieht sich aus

¹⁾ Siehe die Werke von Sulzer, Deutsch, besonders aber Baer „Baal Tephillah“, woselbst eine erschöpfende Behandlung der Neginoth zu finden ist.

bekannten Gründen unserer Beurteilung. Fürwahr, ein schmerzliches Geständnis für den Forscher auf diesem noch unwegsamen Gebiete; jedenfalls dürfte aber das einfache T'hilim-Sagen, wie es in noch vielen Gemeinden an den Jomim Noroim üblich ist, eher einen Anhalt dafür bieten, als die Neginoth. Denn alles Sagen oder Rezitieren im Sprechton ist zweifellos dem Singen vorangegangen. Haben so die ersten Tonzeichen zu einem pathetischen Vortrage gedient, so entwickelten sich dieselben später zur grammatikalischen und schließlich zur musikalischen Grundlage. Am meisten scheint der gregorianische Gesang noch Spuren der alten Tempelmusik aufzuweisen. In den ersten Jahrhunderten des Christentums waren ja ohnedies verschiedene wesentliche Berührungspunkte mit dem Judentum vorhanden; und lag es doch im wohlverstandenen missionaren Interesse der ersten Christengemeinden, gewisse Altertümer aus der Mutterreligion zu kultivieren. Andererseits war zweifellos der Sprachgesang der Griechen, der klassischen Künstler im rhythmischen Vortrage der Gesänge, von Einfluß auf die hebräische und damit auch auf die christliche Kirchenmusik gewesen. Waren doch eben die ersten Bekenner des Christentums Juden und Griechen, eine Vereinigung, welche die Entwicklung des Gesanges in dem angegebenen Sinne sehr begünstigen mußte.

Schon das vulgäre „Tropp“ deutet wohl auf griechischen Ursprung hin; denn die Bezeichnung „Tropi“¹⁾ im gregorianischen Psalmengesang, d. h. auf die Kirchentöne gebaute Grund- und Hauptmelodien, welche in den sogenannten „Kehrversen“ auftreten, ist dem Griechischen entlehnt und nur latinisiert worden. Unsere Akzente sind aber nichts anderes, als solche bestimmte Melodien, deren Benennung mit „Tropp“ von „Trop“ oder „Tropen“ abgeleitet zu sein scheint. Der Einfluß des Hellenismus auf das Judentum überhaupt, wenigstens auf dessen Literatur, muß sich auf den gottesdienstlichen Gesang bemerkbar gemacht haben, denn gerade die Tonarten unserer ältesten Melodien lassen einen solchen Schluß zu, was übrigens Weintraub in seinem Werk „Schire beth Adonas“ an vielen Stellen aufweist. Es würde indeß zu weit führen, hier in eine wissenschaftliche Untersuchung des angedeuteten, höchst wichtigen

¹⁾ Siehe Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II, S. 18 und 103.

Gegenstandes einzugehen; das muß für eine spätere Spezialstudie zurückgestellt bleiben. Kehren wir nun zu unserer Aufgabe zurück.

Die Befürchtung Steinthals, es könnten mit der fortschreitenden Entwicklung des Kultus durch Weglassung mancher Gebete auch deren Melodien im Laufe der Zeit gänzlich in Vergessenheit geraten, ist insofern schon unbegründet, als unsere Meister des Synagogengesanges in ihren Werken alles Material niedergelegt und es der Nachwelt als Erbgut hinterlassen haben. Sache der Vorbeter ist es, sich dieses Gut anzueignen und es beim Gottesdienste in geeigneter Weise zu verwerten; denn darin stimmen wir dem Herrn Professor Steinthal aus vollem Herzen bei, daß das sogenannte Chasonus auch in der modernen Synagoge nicht vernachlässigt werden dürfe. Jeder gesangfähige Vorbeter kann, mit unwesentlichen Modifikationen, unsere altehrwürdigen Melodien beim Vortrage der Gebete wirksam verwerten; und diejenigen modernen Kantoren fassen ihren Beruf falsch auf, welche meinen, durch stimmliche Kraftmittel und instrumentalen Effekt (Orgelbegleitung) allein schon die Zuhörer erbauen zu können; ein schwerer Irrtum, der sich in der Folge an unserm Gottesdienst bitter rächen muß.

Die Ausbildung berufsmäßiger Vorbeter scheint eine dringende Notwendigkeit geworden zu sein, denn von dieser allein wäre die Erhaltung unseres Melodienschatzes und — vielleicht auch die Rettung des eigentlichen Chasonus zu erhoffen. Die Zukunft wird es lehren, ob unsere Lehrerseminare, in Berücksichtigung des tatsächlichen Notstandes, der Vorbildung zum Kantordienste mehr Aufmerksamkeit widmen, als es in den meisten derselben bislang geschehen. Der Mangel an der erforderlichen Zeit darf nicht mehr als ein Hindernis für die Erfüllung einer Pflicht angesehen werden, die in gleicher Weise den Gemeinden wie den Lehrern selbst zu gute kommen würde, zumal es sich immer nur um einen geringen Prozentsatz der für diesen Beruf von Natur aus befähigten Zöglinge handeln kann. Es würde sich deshalb die Einrichtung besonderer Kurse empfehlen, in denen neben Musik (Klavier- und Violinspiel, Theorie) Gesang (Tonbildung) auch praktische Übungen im Vorbeten unter Leitung eines tüchtigen Kantors und ebensolche im Vorlesen der Schrift als Hauptdisziplinen behandelt werden müßten. Wenn hierzu noch die Aneignung um-

fassenderer Kenntnisse des ganzen liturgischen Gebietes tritt, was unerlässlich ist, so können nach Absolvierung dieses Spezialkurses tüchtige Vorbeter gewonnen werden, welche sich ihren Aufgaben mit gutem Erfolge in der Praxis widmen können, zum Heile des Gottesdienstes, zur Förderung der Andacht und zur Belebung des religiösen Sinnes bei der heranwachsenden Generation.

Ist nun einmal von der Zukunft die Rede — und Professor Steinthal ist ja um diese besorgt —, so darf die Schule und ihre Jugend nicht außer Acht gelassen werden. Bereits vor mehr als einem Vierteljahrhundert hat der Verfasser in einer Programmarbeit der israelitischen Religionsschule zu Magdeburg¹⁾ auf die Notwendigkeit hingewiesen, die Jugend mit unseren Melodien bekannt und vertraut zu machen und zu diesem Zwecke den liturgischen Gesang als gleichberechtigten Unterrichtszweig für den Lehrplan empfohlen. Als Hilfsmittel für den betreffenden Unterricht hat der Verfasser in Gemeinschaft mit seinem ehemaligen Amtsbruder Louis Liebling, einem gründlichen Kenner unserer alten Melodien, „Das Israelitische Schul- und Gemeinde-Gesangbuch“ (Schire beth Jacob)²⁾ herausgegeben, das auch manche Anleitung für die ungeübten Vorbeter enthält. Der Schwerpunkt ist da auf den Gemeindegang gelegt worden. Die Herausgeber haben dabei die kleinen und mittleren Gemeinden, die aus bekannten Gründen nicht immer einen gemischten Chor haben können, im Auge gehabt. Durch die Schuljugend sollten die gottesdienstlichen Gesänge, insoweit solche für die Gesamtbeteiligung sich einigen, der Gemeinde übermittelt, zur lebendigen Teilnahme angeregt, gewissermaßen erzogen werden, was in vielen Synagogen bereits in erfreulicher Weise gelungen ist. Daß hierdurch zugleich für die Erhaltung unserer traditionellen Melodien gearbeitet wird, bedarf keines weitläufigen Beweises.

In seiner oben erwähnten Schrift „Der israelitische Gemeindegang“ hat sich der Verfasser eingehend über die Bedeutung des Gemeindeganges verbreitet und könnte sich hier

¹⁾ Siehe „Der israelitische Gemeindegang“, Nr. 1. „Die Liturgie als Unterrichtsgegenstand der Religionsschule.“

²⁾ Leipzig 1880, Baumgärtner, gegenwärtig im Verlage von M. W. Kaufmann daselbst.

darauf beschränken, auf dieselbe hinzuweisen, wenn nicht eine Äußerung des Professors Dr. Ludwig Stein in Bern, in seiner höchst interessanten Reisebeschreibung „Die Juden in Konstantinopel“¹⁾, ihn zu einem kurzen Zurückgreifen auf diesen Gegenstand aufforderte. Prof. Stein schildert da einen Rosch Haschanah-Gottesdienst der italienischen „Schul“ in Konstantinopel. Aufgefallen war ihm zunächst die zahlreiche Beteiligung der Jugend, welche die Gebete fast durchweg „absang“, was auf eine regelmäßige Teilnahme derselben am Gottesdienste schließen läßt.

Glückliche Verhältnisse, wo die Jugend regelmäßig dem Gottesdienste beiwohnen und die Gebete auswendig, sogar singend mitbeten kann! — Aber nicht nur die Jugend beteiligt sich dort gesanglich am Gottesdienste, sondern auch „das gesamte Publikum“, d. h. die Gemeinde wirkt lautbetend und singend mit, oder, wie wir sagen würden, der Gemeindegang bildet dort einen integrierenden Bestandteil des Gottesdienstes. Über diese Erscheinung nun, die Herrn Prof. Stein neu ist, äußert er sich dahin, daß die Massenbeteiligung am gesanglichen Teile des Gottesdienstes „der Verinnerlichung des Gebetes seitens Einzelner hinderlich sein dürfte“. „Wie soll aber auch der einzelne“, so fragt Prof. Stein, „sich vom großen Strome der Singenden loslösend, zu innerer Sammlung und geschlossener Konzentrierung seiner religiösen Gefühle gelangen, wenn alles um ihn herum schreit und kreischt?“

Nun, was dort im fernen Osten von Herrn Prof. Stein in einer sephardischen Synagoge gefunden worden, dürfte noch in anderen Ländern, Polen, Rußland, Galizien, Rumänien, Italien, selbst noch vereinzelt in der Provinz Posen anzutreffen sein. Überall nämlich, wohin die religiöse Kultur noch nicht gedrungen, da ist in der Gottesverehrung noch die mittelalterliche Form herrschend geblieben. Daß aber gerade bei den Sephardim eine ängstliche Abschließung gegen jeden Fortschritt wahrzunehmen ist, hat seine historische Erklärung darin, daß dort die Erhaltung der Eigenart, rücksichtlich des Inhalts sowohl als auch der Form, geheiligte Tradition geworden.

Auch wir sind gegen alles Schreien und Kreischen beim Gottesdienst, in Bezug auf den Solovortrag des Chasan wie auf die Mitwirkung des Kahal, darum treten wir für den Gemeindegang

¹⁾ Siehe Nr. 1 der Allg. Ztg. d. Judent. 1896.

gesang ein; denn Herr Prof. Stein irrt, wenn er behauptet, „die gesangliche Beteiligung des gesamten Publikums am Gottesdienst sei der Vertiefung der religiösen Andacht keineswegs förderlich“. Und doch ist es der Fall, wie es die Beobachtung und Erfahrung lehrt. Denn nur die lebendige, aktive Teilnahme aller Beter bewirkt schon, nach dem Gesetze der Massenanziehung, eine gehobene, begeisterte Andachtstimmung, eine wahre Gemeindeandacht. Man braucht hierbei nicht einmal auf die protestantische Kirche hinzuweisen, wo der Gemeindegesang einen mächtigen Faktor im Rahmen des Kultus bildet, sondern auf unsere Gebetsliturgie selbst, die den Wechselgesang an unzähligen Stellen vorschreibt und fordert.

Die fortgesetzte Passivität der Gemeinde, wie sie von unseren ersten Kultusreformationen angestrebt worden ist, hat die erhoffte religiöse Verinnerlichung keineswegs bewirkt; die Menge ist, nicht selten durch strenge äußere Machtmittel, wohl zum Schweigen gebracht worden, aber der große Nachteil, der hieraus der Synagoge erwuchs, konnte von dem geringen Vorteil der äußeren Ruhe durchaus nicht aufgewogen werden. Die lauten Mitbeter und Mitsänger haben dem Gottesdienste in der veränderten Gestaltung keinen Reiz abgewinnen können und sich von ihm immer mehr ferngehalten; selbst die Predigt, die früher eine wesentliche Anziehung geboten, vermag nur noch ein recht bescheidenes Häuflein andächtiger Zuhörer anzulocken.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, all' den mitwirkenden Ursachen für die eisige Kälte, welche sich der Mehrzahl unserer Religionsgenossen dem Gottesdienste gegenüber bemächtigt hat, nachzuspüren, denn es wäre weit gefehlt, wollte man sie auf das eben bewährte eine Moment zurückführen, aber daß aus vielen kleinen Ursachen die beklagenswerte Wirkung auch hierbei hervorgerufen wurde, bedarf keiner weitschweifigen Erörterungen. So viel steht indeß für den Eingeweihten und im Dienste des Kultus Stehenden fest: Gemeindegesang ist kein störender, sondern ein die Andacht wesentlich fördernder Faktor im jüdischen Gottesdienste, besonders wenn er von der Schule her in rechter Weise vorbereitet wird.

Die Wahrheit dieses Satzes haben gerade unsere genialsten Synagogenkomponisten Lewandowski und Sulzer, allerdings etwas

spät, erkannt und waren bemüht, bei den von ihnen geschaffenen und geleiteten Gottesdiensten neben den Chören auch dem Gemeindegesange die ihm gebührende Stellung einzuräumen. Orgel und Chor, vereint oder getrennt, bilden bereits in vielen Gemeinden eine kräftige Stütze für die allgemeine Gesangsbeteiligung, namentlich der Responsorien und kleiner, geeigneter Chornummern; die strenge Durchführung unseres Prinzips, zumal dort, wo die Unterhaltung eines Chores unmöglich ist — und dazu sind ja die meisten mittleren und kleinen Gemeinden zu zählen —, würde sicherlich mit der Zeit von segensreichem Einflusse auf die Bessergestaltung des Kultus sein. Trtt hierzu noch ein Vorbeter mit voller Sach- und Fachkenntnis, eine *conditio sine qua non*, welche den leitenden Männern unserer Religionsgemeinden bei der Wahl ihrer Vorbeter nicht eindringlich genug ans Herz gelegt werden kann, so wird dieses Ziel zweifellos erreicht und damit dem frommen Wunsche des Herrn Professor Steinthal in gewisser Beziehung entgegengekommen werden. Einem störenden Moment, das in neuerer Zeit von den sogenannten „Künstlern“ unter den Kantören, besser „imitierten Chasonim“, in die Synagoge verpflanzt worden, muß bei unserem Bestreben mit Entschiedenheit entgegengewirkt werden, nämlich dem Vortrag arienhafter Piecen, sowie aus Opern und Oratorien entlehnter Rezitative. Das, was die alten Chasonim im Gegensatze zu „Köl“ schlechtweg „Dibbur“ nannten, d. h. die Fähigkeit, durch ein melodisches Parlando zu wirken, scheint aber vielen Vorbetern zu mangeln. Und doch hängt hiervon mehr ab, als sich mancher „Sänger vor dem Herrn“ träumen läßt. Die schlichte, innige Art vorzubeten, obschon dieselbe keineswegs weniger künstlerisches Können erfordert, als pomphaft vorgetragene Solis, wirkt auf den Zuhörer mindestens ebenso wohltuend und erweckt in ihm das Gefühl der Andacht und das Bedürfnis, selbst zu beten, nicht nur passiv zu sein, wie es Herr Prof. Stein annimmt und als für den Gottesdienst heilsam hält. —

Hierzu gehört für den Vorbeter vor allem gründliche Kenntnis des alten Chasonus, nicht allein der stereotypen Melodien, dann aber auch Phantasie, eine Gabe, die allerdings nur bevorzugten musikalischen Naturen eigen zu sein pflegt. Diesem Mangel kann jedoch zum großen Teile dadurch abgeholfen werden, daß erfahrene und

befähigte Kantoren die alten Vortragsweisen aufzeichnen und sammeln. Ein solch zu schaffendes Handbuch, ein vollständiges Chasan-Gebet- und Vortrags-Buch, aber nur ein solches würde zweifellos eine Lücke in unserer musikalischen Synagogen-Literatur auszufüllen imstande sein. Und das ist's, was Herr Professor Steinthal vermutlich in seinem schätzbaren Aufsatz „Was wollen wir mit den jüdischen Melodien?“ im Sinne hatte.

Darum schließen auch wir uns dem Ruf an diejenigen Kantoren gern an, welche befähigt und berufen sind, das altehrwürdige Chasonus, das ehemals ein kostbares Erbauungsmittel unseren Vätern gewesen, oder doch im Geiste desselben, und zwar in streng musikalischer Form, für die Zukunft niederzuschreiben und es als ein gemeinsames Eigentum der Synagoge zu überliefern, nicht allein im Interesse der Geschichte, sondern mehr noch zum Heile des Gottesdienstes und zur größeren Verherrlichung Gottes. Daß bei diesem schönen Unternehmen man sozusagen „die eigenen Kirchturminteressen“ wird aufgeben und vom allgemeinen Gesichtspunkte geleitet werden müssen, ist selbstverständlich.

Dem Herrn Professor Steinthal gebührt das nicht geringe Verdienst, diese hochwichtige Frage angeregt, sowie unserem geschätzten Berufsgenossen, Herrn Oberkantor Friedmann in Berlin, nicht minder, die Tragweite und die Bedeutung derselben zuerst erkannt zu haben, deren fruchtbarste Lösung von allen den Männern lebhaft gewünscht werden muß, welche sich für eine immer segensreichere Entwicklung unseres Gottesdienstes einen klaren Blick und ein warmes Herz bewahrt haben.



Aus der Vorrede über Charakter und Geschichte der Synagogalgesänge¹⁾

von Arnold Marksohn und William Wolf.

..... Die Synagogalweisen sind einstimmige, unbegleitete Gesänge, welche sich für den jüdischen Gottesdienst vor längeren oder kürzeren Zeiträumen festgestellt, und durch Tradition (ohne irgend eine Notierung) vererbt haben. Sie werden von dem „Vorbeter“ oder „Kantor“ (Chasan) vorgetragen; hin und wieder werden sie auch von der Gemeinde angestimmt, oder bilden eine Art Wechselgesänge zwischen Vorbeter und Gemeinde.

Wenn wir die große Menge der in Deutschland gangbaren traditionellen Melodien überblicken, so treten vor allem zwei extrem gegensätzliche Gruppen hervor. Die eine derselben zeigt ein ziemlich oder völlig modernes Gepräge: die Melodien dieser Klasse haben rhythmische Symmetrie, geordneten Satzbau, stehen meistens in der Durtonart, und halten mehr oder weniger eine bestimmte Taktart fest. Sie geben sich dadurch als nicht sehr alte, vielmehr im Geist der neueren (in Deutschland, Italien und Frankreich entwickelten) Kunstmusik erfundene Tonweisen zu erkennen. Die in ihnen ausgedrückten Stimmungen sind die einfacher Andacht, oder auch eines fröhlichen Gefühls, welches meist einen kindlich-harmlosen, ganz weltlichen Charakter an sich trägt — ein Umstand, der weiter unten seine Erklärung finden soll. Das gesangreiche Stück der Pesach-Melodie, der Ale horischaunim und der Meodie des Neila Kaddisch bilden Beispiele dieser Gattung. — Die Melodien der

¹⁾ Auswahl alter hebräischer Synagogal-Melodien, für das Pianoforte bearbeitet. Erschienen bei Breitkopf & Härtel.

anderen Gruppe dagegen sind von einer gänzlich verschiedenen und zwar durchaus fremdartigen Natur: keine bestimmte Taktart, überhaupt kein taktmäßig geordneter, sondern ein ungebunden mannigfaltiger Rhythmus; meistens die entschiedene Molltonart, zugleich mit melodischen Wendungen, die unsre Musik nicht kennt, und die entweder auf alte Zeiten oder auf die Nationalmusiken osteuropäischer (slavischer und magyarischer) oder selbst orientalischer Völker hindeuten scheinen; ferner eine Mischung zwischen einfachem Cantilenen-Styl und reichem Passagen- und Koloraturwesen. Von Seiten ihres Charakters betrachtet, zeigen sie einen herzergreifenden Ausdruck tiefen Gefühles von sehr elegischer Natur, oft bis zum herbsten Schmerze gesteigert. Ein Blick auf die Kol nidre und Awodo-Melodie wird diese Eigentümlichkeit sofort hervortreten lassen.

Fragen wir dem geschichtlichen Ursprunge beider Melodienklassen nach, so ist, bei dem bisherigen Mangel an speziellen Forschungen, hierüber allerdings nicht vieles, und mit Sicherheit nur einiges zu sagen. Die Ergebnisse einer Untersuchung der allgemeinen Punkte seien hiermit dem Leser vorgelegt.

Die modernere Gruppe ist wohl ohne Frage in Deutschland entstanden; denn ihre Melodiebildung sowohl, wie die in ihnen sich aussprechenden Stimmungen, sind deutscher Art. Auch ihre geographische Verbreitung scheint einen Beweis zu geben. Sie sind überall in Deutschland heimisch, und finden sich zugleich in allen den Ländern vor, in welchen sich im Laufe neuerer oder neuester Zeiten deutsche Juden niedergelassen haben; wogegen in den Gemeinden Russisch-Polens, des eigentlichen Rußlands, Rumäniens und anderer östlicher Länder, in welchen deutsche Juden im allgemeinen nicht wohnen, die Gesänge dieser Klasse unbekannt sind. Das Ländergebiet, in welchem sie in Gebrauch stehen, ist gleichwohl ein außerordentlich großes; es umfaßt außer Deutschland den Norden und Westen und teilweise den Süden Europas sowie die nordamerikanischen Vereinigten Staaten. — Diese große, fast allgemeine Verbreitung sowohl, welche sich nur in einem längeren Zeitraum entwickeln konnte, als auch der Umstand, daß die ältesten Personen des gegenwärtigen Geschlechtes diese Gesänge schon in ihrer Jugend als bekannte, feststehende kennen gelernt

haben, läßt zum wenigsten auf ein Alter von etwa hundert Jahren schließen; manche deuten auf eine etwas frühere Zeit hin, indem sie an jenen Melodienstil erinnern, welcher in der nordeuropäischen Musik in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrschend war.

Ein weit höheres Alter ist ohne Zweifel der anderen, fremdartig erscheinenden Melodiengruppe zuzuschreiben. Es geht in jüdischen Kreisen eine Tradition, daß der Verfasser derselben ein deutscher Rabbiner, Jaakob Lewy (genannt Maharil) sei, der um das Jahr 1400 lebte. Das geschichtlich über jenen Mann Bekannte bestätigt diese Annahme jedoch nicht, vielmehr ist authentisch, daß jener Rabbiner die Anordnung erlassen hat: man solle an den bisherigen, eingeführten Melodien keine Veränderung vornehmen. Es hat also zu seiner Zeit bereits traditionelle Melodien gegeben, und er seinerseits hat nur deren Sanktionierung bewirkt. Daß unsre heutigen Synagogal-Melodien in der Tat die nämlichen sind, auf deren Aufrechterhaltung Maharil gedrungen, ist nicht zu bezweifeln, da seine Autorität bei den Juden Mitteleuropas eine außerordentlich große und bis in die neueste Zeit hinein gültige war, welcher man mithin auch in diesem musikalischen Punkte treulich gefolgt haben wird; es ist also anzunehmen, daß mindestens die Hauptzüge der damaligen Melodien sich in den gegenwärtigen wiederfinden. — Aus dem eben Dargelegten folgt, daß man die Entstehungszeit der Gesänge mindestens ein oder einige Menschenalter vor 1400 zu setzen hat, also spätestens ins 13. oder die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Man hat aber verschiedene Hypothesen eines noch viel früheren Ursprunges aufgestellt. — Man hat in diesen Sangweisen eine Verwandtschaft mit den alt-christlichen kirchlichen Weisen bemerkt,¹⁾ und hieraus auf eine Entstehung in den früheren und frühesten Jahrhunderten der gegenwärtigen Zeitrechnung geschlossen. Ja, da man Grund hat zu glauben, daß die Gesänge der ersten Christen sich von Resten der Tempelgesänge in Jerusalem herleiten, so hat man den Synagogalweisen ebendenselben alten Ursprung zugeschrieben. — Einen anderen Wahrscheinlichkeitsgrund für die Herkunft von Melodien des Tempels fand man die Ähnlichkeit unserer

¹⁾ Fétis und Naumbourg in den angef. Werken; Ambros, Geschichte der Musik, Band I, S. 203.

Weisen mit den Musikarten gewisser orientalischer Völker. — Dieser Hypothese widerspricht aber der folgende Umstand: In den frühen Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung war die Judentum Spaniens (die sogenannte „sefardische“) die bedeutendste in Europa und stand in lebhafter Verbindung mit den Gemeinden des Morgenlandes; wenn es eine Tradition von den Tempelgesängen gegeben hat, so muß mithin dieselbe den spanischen Juden am direktesten und reinsten zugeflossen sein. Ihre Gesänge aber — welche bei ihren Nachkommen noch heute in Gebrauch sind — haben nicht die geringste Verwandtschaft mit unseren, allgemein gebräuchlichen Synagogalweisen; sind also die spanisch-jüdischen Weisen von jerusalemischer Abkunft, so sind es die unsrigen nicht. — (Viele von den sefardischen Gesängen sind übrigens nachweisbar nicht original-jüdische, sondern aus den Nationalmusiken der umgebenden Völker aufgenommene, es könnten sich daher die palästinensischen Traditionen nur in einer beschränkten Zahl jener Gesänge vorfinden.) — Die umgekehrte Aufstellung aber:*) daß die ächten alten Traditionen sich bei uns, bei den Juden Deutschlands, Frankreichs, Polens usw. bewahrt hätten, dagegen bei den sefardischen Juden durch die spanisch-maurische Kultur gänzlich ausgelöscht worden seien — diese Kombination will uns durchaus nicht annehmbar erscheinen; denn, sind überhaupt Reste der Tempelgesänge den spanischen Juden bekannt gewesen, so haben sie dieselben ohne Zweifel als heilige Vermächtnisse mit derselben innigen Pietät festgehalten, mit welcher sie alle sonstigen Traditionen ihres Glaubens und ihres vaterländischen Gottesdienstes bewahrt haben.

Man sieht mithin, wie zweifelhaft die Annahme eines so hohen Alters unserer Melodien ist. Eine näherliegende Wahrscheinlichkeit hätte die Herkunft aus dem Oriente zwar, aber aus einer späteren Zeit, aus der Periode der allgemeinen Zerstreuung nach Zerstörung des zweiten Tempels; der tief-bewegende klagende Ausdruck in unsern Weisen läßt sich sehr wohl aus jenem allgemeinen Elende der jüdischen Nation erklären. — Erwägt man aber die oben angeführte Verwandtschaft unserer Melodien mit den alten Gesängen der katholischen Kirche, so liegt am aller nächsten die Vermutung, daß das Vaterland derselben in Europa zu suchen, und das Mittelalter

*) Naumbourg a. a. O. S. 35.

als die Zeit ihrer Entstehung oder mindestens ihrer freieren Ausbildung zu betrachten sei; und zwar möchte letztere gerade in der oben angedeuteten Epoche im 11., 12. und 13. Jahrhundert stattgefunden haben, denn in diese Epoche fallen die Anfänge der großen neueren Musikentwicklung und die ersten kunstreicheren Kompositionen für die Kirche. Sicherlich hat der damalige enorme Aufschwung des musikalischen Geistes, besonders in den Niederlanden, Italien und Deutschland, die musikalische Fähigkeit auch in den jüdischen Bevölkerungen dieser Länder befruchtet oder doch neu erweckt und bereichert. Daß eine solche Beeinflussung der kirchlichen Musik, trotz der teils gezwungenen, teils freiwilligen Abgeschlossenheit der Juden möglich war, ist nicht zu bezweifeln;*) mochte auch Frömmigkeit die Juden vom Besuch und der Beachtung christlicher Gottesdienste zurückgehalten haben, so mußten doch die mächtigen Chor- und Orgelgesänge aus den Kirchen bei Prozessionen und anderen Gelegenheiten in ihr Gehör dringen. Zu jenen Schmerzenstönen aber, von welchen die jüdischen Weisen erfüllt sind, hat es in dieser Periode ebensowenig an Veranlassung gefehlt, vielmehr war sie gerade die schrecklichste von allen, es war die Zeit der Kreuzzüge, in welchen die Juden unaufhörliche wütende Verfolgungen durch das fanatisierte Volk zu erleiden hatten. — Mit den weiteren Fortschritten der Musik in ihrer Umgebung wird auch die eigne religiöse Musik der Juden fortgeschritten, es werden ihre Formen geschmeidiger, ihr Ausdruck lebhafter, tiefer, nüancierter geworden sein. Während aber die Stilweise der mittelalterlich-christlichen Tonkunst (welche auf die alten sogenannten „Kirchentonarten“ gegründet war) nach und nach dem modernen Musikstil Platz machte, so behielt der jüdische Gesang, trotz mancher Veränderung in Einzelheiten, seine altertümlichen Urformen und Wendungen bei, Dank der Anordnung des Maharil, die überkommenen Töne mit religiöser Strenge festzuhalten.

Die letzte Ausbildung der Melodien aber zu der Form, in welcher wir sie heute besitzen, wurde höchst wahrscheinlich durch

*) Im „Buche der Frommen“, gegen 1200 geschrieben, wird gegen die Sitte geeifert, neue, unjüdische Melodien beim Gottesdienste zu verwenden. Siehe Berliner, Aus dem inneren Leben der deutschen Juden im Mittelalter, Berlin 1871, S. 31.

die Judenschaft Polens bewirkt; auf sie vorzugsweise scheint die Pflege des Synagogalgesanges in den letzten Jahrhunderten übergegangen zu sein; denn hier finden wir die alten Gesänge in der größten Zahl und mit den eigenartigsten Wendungen, und den polnischen Gegenden entstammen schon seit langer Zeit die meisten und berühmtesten „Vorbeter“. Die Wendung der Musikentwicklung nach Polen hin erklärt sich teils durch den allgemeinen geistigen Aufschwung, welchen die Juden dieses Landes in den neueren Jahrhunderten nahmen, teils durch die so stark musikalische Natur der umgebenden Bevölkerung. Daß bei Ausbildung der Einzelheiten die spezielle Eigentümlichkeit der polnischen Nationalmusik Einfluß geübt hat, scheint aus der Verwandtschaft mancher Wendungen in beiden Musikarten hervorzugehen.

Alle die hier gemachten historischen Aufstellungen sind natürlich, mögen sie stärker oder schwächer begründet sein, nur Hypothesen. Sichere Ergebnisse können erst durch ein eingehendes Spezialstudium gewonnen werden, welches um so umfangreicheres Material wird verwenden müssen, als die Quelle, von der man am ehesten Aufschluß erwarten sollte: die jüdische Literatur des Mittelalters, über den musikalischen Teil des Gottesdienstes nur äußerst wenige, dürftige Bemerkungen enthält, aus denen zur Feststellung wichtiger Punkte fast nichts entnommen werden kann.

Die Verbreitung der älteren Melodien-Gruppe ist eine noch größere als die der moderneren, indem zu dem Ausdehnungsbezirk der letzteren noch der ganze Osten Europas hinzukommt. — Eine gänzliche Abweichung aber von diesen allgemein-gebräuchlichen Weisen zeigen, wie bereits erwähnt, diejenigen der „sefardischen“ oder „portugiesischen“ Juden, deren Gemeinden sich vereinzelt in vielen Ländern vorfinden und die zerstreuten Reste der altspanischen Judenschaft bilden. Jene Weisen¹⁾ stammen größtenteils aus der Blütezeit der letzteren, aus jener Periode, in welcher eine Reihe berühmter religiöser Dichter unter ihnen auftauchte (etwa v. 900 bis 1200); es sind jedoch meist nicht Originalweisen, denn diese Dichter pflegten ihre Verse vorhandenen Volksliedern anzupassen: spa-

¹⁾ Nähere Belehrung über sie gibt: *The ancient melodies of the Spanish and Portuguese Jews*, harmonized by Emanuel Aguilar; preceded by an historical essay e. t. c. by D. A. de Sola, London, 1857.

nischen, maurischen, selbst türkischen Gesängen¹⁾ — entweder weil ihnen die musikalische Erfindungskraft abging, oder weil sie bezweckten, ihre Poesien hierdurch leichter bei dem Volke einzuführen. Die sefardischen Weisen zeigen meistens ein ungetrübtes Dur und eine ungetrübte friedliche Stimmung; auch in der Verbannung behielt man die altererbten, obwohl fröhlich klingenden Melodien bei.

Halten wir den letzteren die bei uns gebräuchlichen gegenüber: welch ein starker Kontrast ergibt sich da! Welch schwermutsvoller, ergreifender Klage-ton durchzieht unsre Gesänge! Wie sind sie ein lebensvolles Abbild der tief-schmerzlichen, und zugleich tief-edlen Empfindungen, welche die Herzen der früheren Generationen erfüllten! In einem Volke, welches, die Sehnsucht nach dem verlorenen heiligen Vaterlande im Herzen, in der Verbannung furchtbare und endlose Leiden erduldet, welches aber demutsvoll alle Qualen als gerechte Strafe für frühere und gegenwärtige Sünden betrachtet, an den göttlichen Verheißungen auf einstige Erlösung unerschütterlich festhält und in seiner innigen Frömmigkeit immer wieder Trost und Hoffnung gewinnt, — in einem solchen Volke mußten wohl Gesänge auftauchen, welche, unter den Sangweisen aller Nationen, sicher zu den ausdrucksvollsten gehören, an Macht schmerzlichen Ausdrucks wahrscheinlich alle überragen — um so weit als sein Leiden das aller Völker der Erde übertrifft.

Daß der Ausdruck dieser Melodien sich aber nur allmählich freier entwickelte und seine schärfsten Steigerungen erst späterhin erhielt, das bezeugt u. a. der hochberühmte Col-nidre-Gesang. Derselbe existiert noch heute in zweierlei Formen, deren eine offenbar die ältere ist

Indem nun spätere Kantoren danach strebten, die elegische, demutsvoll andächtige Stimmung dieser Töne (sie werden in tiefer Tonlage und ganz leise gesungen) möglichst ausdrucksvoll wiederzugeben, so fühlten sie sich unwillkürlich gedrängt, den Ausdruck zu erhöhen. So wurden zwischen jene langen Töne Atempausen und Auftaktnoten, welche sich durch ein *piangendo* in den folgenden Ton hinüberziehen, eingeschoben — was in der Tat einen höchst sprechenden Ausdruck demütiger Zerknirschung und Bangigkeit her-

¹⁾ Steinschneider, hebräische Bibliographie, 1858; S. 94.

beigeführt, und gleichsam einen matten Seufzer in Tönen darstellt. Ein späterer Vorsänger, um noch mehr Nachdruck zu geben, legte den Akzent auf die bisherigen Neben-(Auftakts-)töne, und gestaltete Vorhalte aus ihnen

In solcher Weise wurden die Tönfiguren reicher ausgearbeitet, Haupttöne durch Verzierungsnoten hervorgehoben, einfachere Wendungen in belebtere umgestaltet, Phrasen verlängert oder durch Einschreibungen bereichert und ein Passagenwesen von prägnant ausdrucksvollem, oft großartigem Charakter entwickelt. Durch letzteres wird unter unseren Stücken namentlich die Abodah merkwürdig — und es wird auffallen, daß manche dieser Passagen lebhaft an Instrumental-Läufe aus den Werken Sebastian Bachs (z. B. seiner chromatischen Fantasie) erinnern. Überhaupt wird man eine Verwandtschaft im Stimmungston dieser Gesänge mit jenem, der die meisten Bachschen Schöpfungen durchzieht, bemerken; was nicht Wunder nehmen kann, da Bach der Repräsentant der tiefsten religiösen und zugleich tief-elegisch gefärbten Empfindung ist, einer Empfindung mithin, derjenigen ganz ähnlich, aus welcher unsre Gesänge entsprossen sind.

Interessante Beobachtungen bietet das Verhältnis, in welchem diese Sangweisen zu ihren Textworten stehen. Oft werden langausgeführte Gesänge mit nur wenigen Worten verbunden, und dabei findet das seltsame Verfahren statt, ganze Phrasen und Passagenreihen ohne Worte, nur auf einen Vokal zu singen (auf ein „a“ oder einen unbestimmten Laut, der oft eine charakteristische Färbung gibt), die Worte hingegen vereinzelt hie und da, wie eine Nebensache, einzustreuen. So wird z. B. der Anfang des Col-nidre wortlos auf a gesungen, und erst am Ende der langen langen Phrase, im 9. Takt, erscheint der Anfang des Textes.¹⁾

Man sieht schon aus diesem quantitativen Übergewicht der Musik über die Worte, wie sich die erstere nach und nach vom Text ablöste, und als Hauptsache hinstellte. Und dies ist ein natürlicher, berechtigter Verlauf — den wir übrigens ganz analog auch bei der katholischen Kirchenmusik, namentlich früherer Zeiten, wiederfinden. Denn bei der religiösen Andacht ist das Gefühl

¹⁾ Siehe meine Col Nidre-Bearbeitung in dem Emil Breslauerischen Vortrag. D. H.

das Wesentliche, und dieses findet seinen Ausdruck und seine Anregung eben in der Musik, während die Textesworte mit den darin ausgesprochenen Begriffen und Tatsachen das Gefühl nur mittelbar anregen. Hierzu kommt, daß ein und derselbe Text unzähligemal wiederkehrt (wie dies z. B. bei der katholischen Messe der Fall ist), mithin seine anregende Kraft verliert, da es unmöglich ist, dieselbe Gedankenreihe unzähligemal mit demselben Nachdruck durchzudenken: das Bewußtsein vom Inhalt der Worte stumpft sich ab, und man hört und spricht sie schließlich nur noch mechanisch. — Je mehr letzteres der Fall ist, um so mehr muß die überwiegende oder alleinige Bedeutung der Musik zufallen.

Diese Vorherrschaft der Musik steigert sich bei unseren Tonweisen mitunter, in seltsamer, aber eigentlich konsequenter Weise, bis zur gänzlichen Beziehungslosigkeit, ja bis zum Widerspruch zwischen dem Inhalt der Töne und dem dem Worte. So ist z. B. der „Kaddisch“-Text eine Folge von huldigenden Anrufungen der göttlichen Majestät, ein Inhalt mithin, der lediglich zu feierlichen Tönen Veranlassung bietet. Dieser Kaddisch steht aber am Anfang einer jeden größeren Gebet-Abteilung als Einleitung; und die hierdurch erzeugten unendlichen Wiederholungen haben die spezielle Bedeutung der Worte gänzlich aus dem Bewußtsein entschwinden machen, und nur ihr allgemeiner Sinn als Einleitung ist übrig geblieben. Diese Einleitung erhält nun ihre Stimmungsfarbe von dem folgenden Gebete, zu dem sie eben hinleitet; und so wird dieser Kaddisch-Text, wo er die Vorbereitung zu dem klage-reichsten und flehendsten Gebete des großen Bußtages bildet, auf schmerzzerregte Töne gesungen, während er als N'ila-Einleitung zu dem hoffnungsreichen Schlußgebet, mit einer Melodie von freundlichem und tröstlichem Charakter verknüpft wird.

Als in den letzten Jahrhunderten das Schicksal der Juden ein milderer wurde, und sie, wenigstens in Deutschland, nicht mehr fortwährend für ihr Leben zu fürchten hatten, da tauchten frohere Stimmungen auf und fanden ihren Ausdruck in jenen ersterwähnten neueren Gesängen deutschen Charakters. Hierbei muß aber verwunderlich erscheinen, daß, wie schon früher bemerkt, diese frohen Stimmungen oft einen ganz und gar weltlichen Charakter an sich tragen, der sich als kindliche Fröhlichkeit ausspricht, ja mitunter

an Lustigkeit streift. Diese Eigentümlichkeit findet ihre Erklärung in den besonderen Umständen des damaligen jüdischen Lebens, wie folgende kleine Betrachtung zeigt.

Der staatliche und soziale Druck war zwar geringer geworden, aber doch immer noch ein sehr schwerer. Noch immer waren im allgemeinen die Bekenner des Judentums ausgestoßen aus der christlichen Gesellschaft, von ihr verachtet, gezwungen, ausschließlich durch Handel, meist der niedrigsten und mühseligsten Art, ihr Brot zu erwerben. Somit noch beraubt jedes freieren und feineren Lebensgenusses, blieben ihnen für ein wahres Herzensglück nur zwei Quellen: ihre Religion und ihre Familie. Das Haus, das die Ihrigen umschloß, war der einzige Teil der Welt, der ihnen als Heimat gelassen war, der einzige Ort, an welchem eine Regung der Lebensfreude Platz greifen, und im harmlosen Genießen die schwere Unbill des auswärtigen Lebens vergessen werden konnte; der Tempel andererseits war die Stätte, wo die Seele aus tief-ernstem Gebet und aus dem überweltlichen Schatz religiöser Gedanken Trost und Erhebung schöpfte. Wenn man nun bedenkt, daß die Vorschriften des Kultus den Juden zweimal des Tages in das Gotteshaus riefen, während sie andererseits das häusliche Leben mit einer Menge von religiösen Zeremonien und Gebetsprüchen erfüllten, so wird es begreiflich, daß jene zwei Quellen schließlich zu einer einzigen zusammenflossen, daß sich der Jude in der Synagoge so heimisch und einfach-wohl wie im Hause, und im Hause oft so wehevoll angeregt, wie in der Synagoge fühlen mußte, daß der Tempel sein zweites Haus, das Haus sein zweiter Tempel wurde. So übertrugen sich die Stimmungen des einen Orts auf den anderen; und wenn nun im Tempelgebet ein freudiger Gedanke in Tönen auszudrücken war, so erklangen diese Töne ganz in jener kindlichen, rein weltlichen Art des Frohsinns, welcher das Gemüt in der Umschließung des Hauses zu erfüllen pflegte.

Indem sich so neben die antiken Melodien die neuen von ganz anderer Beschaffenheit stellten, entstand hier und da auch ein Ineinandergreifen beider Stilarten, oder eine Modifizierung der älteren durch die neuere. So wird man in No. 3 den modernen Mittelsatz neben dem altertümlichen Hauptteil erkennen; so in den antiken großen Kaddisch Partien von neuerer Art eingewebt finden.

So wurden auch manche Wendungen in alten Stücken mehr oder weniger modernisiert; und es bestehen auch in dieser Hinsicht oft beide Formen heute nebeneinander.

Auch entstanden neue Gesänge, bei welchen eine Mischung beider Stile stattfindet; hierzu gehören namentlich zahlreiche rezitativische Weisen, welche von der alten Art den ungebundenen Rhythmus und das Koloraturwesen entlehnten, von der neueren aber die Durtonart, die modernen Melodiewendungen und die freundlich anmutende Stimmung.

Wie oben erwähnt, hat diese ganze Entwicklung auch schon ihre Periode der Überreife und des Verfalles durchgemacht. Dieselbe begann zu Ende des vorigen Jahrhunderts und dauerte bis gegen die Mitte des jetzigen. Zur reicheren Ausgestaltung des Figurenwesens, welche früher aus dem Gefühl und der Begeisterung hervorgegangen war, empfand man von neuem einen Antrieb, diesmal aber von Seiten der Eitelkeit. Die Kantoren wollten durch Kehlfertigkeit — welche den Vorbetern polnischer Nationalität in der Tat in bewunderswertem Grade angeboren ist — glänzen und sich gegenseitig übertreffen. Sie häuften daher Passagen, die schließlich nichts mehr ausdrückten, sondern nur entstellendes Tongeflitter waren, und überluden die klaren Grundnoten mit schnörkelhaften Verzierungen.

Aber eine noch merkwürdigere Abirrung entstand zu eben derselben Zeit, wodurch der Synagogengesang geradezu zu einer Karikatur von spaßhafter Art wurde. Es war jene Zeit, in welcher Haydn die Instrumentalmusik ins Leben rief, in welcher er seine prächtigen, frohbelebten Symphonien schuf, die bald eine Flut ähnlicher, anregender Orchesterschöpfungen von anderen Meistern im Gefolge hatten. Gar lebhaft war die Lust an der neuen Musikart und der Drang, dieses hübsche Instrumentenspiel in den Schmuck des Gottesdienstes mithineinzuziehen. Aber die Einführung von Instrumentalmusik in die Synagoge war durch ein rabbinisches Gesetz verboten: weil es Israel im Exil und in der Trauer nicht gebühre, seinem Gottesdienst den Glanz des Instrumentalwesens zu geben, welcher einst im Tempel zu Jerusalem geherrscht hatte. Dies Gebot mußte — wenigstens dem wörtlichen Sinne nach — aufrecht erhalten werden; aber man wußte sich zu helfen. Man stellte dem

Kantor zwei, drei oder mehr Gehilfen (Meschorerim) zur Seite, welche seinen Gesang teils mit Brummstimmen-Harmonien zu begleiten hatten, teils in die Melodie selbst eingriffen und eine Art konzerrierenden Wechselgesanges, ähnlich einem symphonischen Spiel der Instrumente, ausführten, und in der Naivität des Kopierens so weit gingen, die charakteristischen Passagen bestimmter Instrumente und sogar den Klang derselben nachzuahmen. So gab es nicht nur im allgemeinen einen Gehilfen mit hoher Stimme, den „Singer“, und einen solchen mit tiefer Tonlage, den „Baß“, sondern auch speziell einen „Flötel“- oder „Fistel-Singer“, welcher in Kopitönen Läufe der Flöte oder Klarinette darzustellen suchte, einen „Fagott-Baß“, der die rauhen Staccatos dieses Instrumentes kopierte, einen „Sait-Baß“ usw. — Beide Strebungen: das Vorkehren der Kehlvirtuosität und die Sucht, das neue Instrumentalwesen herbeizuziehen, wirkten zusammen, und veranlaßten, daß die Kantoren ganze weltliche Tonstücke aus der Umgebung aufnahmen, und z. B. Polonaisen, mit vielen Passagen verbrämt, auf die andächtigen Texte sangen. Befördert wurde dieses Unwesen auch dadurch, daß man den Besuch der Oper als religiös unerlaubt betrachtete, und infolgedessen vom Vorsänger verlangte, den versagten Genuß durch Anbringung von Opernmelodien und modernen Bravourläufen zu ersetzen. Man sieht, daß jenes gemüthvolle, kindliche Sich-heimisch-fühlen im Tempel, von dem oben die Rede war, in dieser Periode ins Unschöne ausartete; aus dem Heimisch-sein war gleichsam ein Familiär-sein geworden, so daß man den Tempel zur Stätte eines Ohrenschaumes machen konnte.

Der berühmte Kantor Sulzer in Wien leitete — im wesentlichen als der erste — den Gesang des Vorbeters und der Gehilfen in geschmackvolle Bahnen und führte den regulären vierstimmigen Chor ein,¹⁾ für welchen er treffliche Kompositionen verfaßte, teils in

¹⁾ Versuche, harmonische Begleitung und regelrechten Chor einzuführen, sind allerdings schon vor Jahrhunderten gemacht worden (s. Fétis a. a. O. S. 464); ja, in Italien gab es ums Jahr 1600 einen jüdischen Contrapunktisten, Salomon de Rossi, welcher Kompositionen im Stil der damaligen Kirchenmusik für die Synagoge verfaßte (Naumb. a. a. O. Schluß der Vorrede); aber alle diese Unternehmungen blieben vereinzelt und gänzlich ohne Nachwirkung.

modernem Stil, teils in Nachahmung oder Benutzung der antiken Sangesweisen. Seine Bestrebungen fanden bald Nachfolger, unter denen sich besonders Lewandowsky in Berlin und Weintraub in Königsberg verdient gemacht haben; die Ausbildung der Kantoren nach ästhetischeren Prinzipien unternahm Deutsch in Breslau. Seitdem ist der Plan-Chorgesang neben dem einstimmigen Gesang des Kantors fast überall in Deutschland eingeführt, und sind die Chorpiecen namentlich Sulzers und Lewandowskys zum Teil von so großer Schönheit, daß sie der Beachtung der Kunstfreunde, auch außerhalb der jüdischen Kreise, höchst würdig sind. In Gemeinden von weniger orthodoxer Gesinnung hat man sogar die Ausschließung der Instrumentalmusik aufgegeben und die Begleitung der Orgel eingeführt. — Analoge Bestrebungen sind in Frankreich von Naumbourg, Kantor in Paris, ausgegangen, und hat u. a. auch der berühmte Komponist Halévy hierbei mitgewirkt.

Diese Reformbestrebungen haben in Bezug auf unsre Melodien allerdings öfters das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Indem man den Schwulst sinnloser Passagen ausmerzen und überdies den Vortrag des Kantors kürzen wollte, um die ehemals große Länge des Gottesdienstes zu vermindern, hat man auch manche ausdrucksvolle Passage über Bord geworfen, ja man hört gegenwärtig in vielen deutschen Synagogen nur kaum erkennbare Reste jener Melodien. Mancher Spieler dieses Heftchens dürfte daher überrascht sein, die Gesänge hier in viel ausgedehnterer Form wiederzufinden, als sie ihm vom Gotteshaus her bekannt sind.

Unsrer Bearbeitung liegt eine solche Form dieser Melodien zu Grunde, welche die ursprüngliche charakteristische Ausgestaltung zu mannigfaltigem Figurenwesen unverkürzt an sich trägt, dagegen sich von dem entstellenden Zusatz bloßer Bravourpassagen frei erweist, — eine Form, wie sie unter den polnischen Kantoren der besseren Schule, mit Übereinstimmung im allgemeinen und Abweichungen in unbedeutenderen Einzelheiten, überliefert wird.



Die traditionelle Musik des Judentums.

Von E. J. Stark, Oberkantor der Gemeinde „Emanu-El“,
in San Francisco, Californien.

Man nennt die Musik mit Recht den Dolmetsch der Gemütsbewegungen, und es läßt sich daraus wohl wieder folgern, daß sie ihre Mission besonders dann gut erfüllt, wenn sie zum Ausdruck jener erhabenen Gefühlsäußerungen Anwendung findet, die bei dem Gedanken an die göttliche Liebe das Herz erheben. Religion ist im Grunde genommen die Erläuterung der selbstlosen Liebe, und Worte vermögen die davon beseelten Gedanken nicht halb so gut auszudrücken, wie die Musik, welche durch ihre erhebenden Kadenzen unsere Gebete zum Throne des Allmächtigen trägt.

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß es in den zahlreichen Wandlungen, welche die Religion durchgemacht, nur eine Phase gibt, die mit Recht darauf Anspruch machen kann, typische Musik als Teil ihres Zeremoniells beim Gottesdienst zu haben. Die jüdische Religion allein kann sich rühmen, jüdische Musik zu haben, und obwohl diese Musik nicht im strengen Sinne jüdischen Ursprungs ist, so ist sie doch so lange und beharrlich beim jüdischen Gottesdienst angewendet worden, daß sie durch Gebrauch und Tradition zur jüdischen geworden ist. Die Motive dieser reizenden und außerordentlich schönen Melodien bergen eine solche Fülle romantischer und charakteristischer Einfachheit, daß sie eine teure Erinnerung in der Geschichte der jüdischen Religion sind.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die herrlichsten Weisen der musikalischen Literatur in der Sammlung der einfachen deutschen

Volkslieder zu finden sind. In den meisten Fällen ist der Name des Komponisten unbekannt. Der Ursprung dieser deutschen Weisen ist eben so unergründet, wie deren unwiderstehlicher Reiz und ihre Schönheit. Sie werden zuhause gesungen, in der Schule und sehr oft auch in der Kirche. Dasselbe ist auch mit den jüdischen Melodien der Fall — dem jüdischen Volksgesang, wenn man so sagen will — der das Herz des Juden, besonders in den Stunden des Gebetes, erhebt.

Das Geheimnis des Ursprungs dieses jüdischen Volksliedes und wie es fast allgemein beim jüdischen Gottesdienst eingeführt wurde, hat schon vielen Gelehrten Kopfzerbrechen gemacht. Ich habe viel Zeit auf die Lösung dieses Problems verwendet und eine Theorie gefunden, welche einiges Licht in diese Angelegenheit bringen mag. Ich versteige mich natürlich nicht zu der Behauptung, daß diese Theorie die einzig richtige ist, aber sie erscheint mir als der einzig mögliche Schluß, zu dem ich in dieser Frage kommen kann.

In früheren Zeiten zogen die Chasanim von Ort zu Ort, ja sogar von einem Lande ins andere, um in den verschiedenen Synagogen mit Hilfe der sogenannten Meschorerim (Baß und Singerl) den Gottesdienst zu leiten. Sie waren weder ausgebildete Sänger noch theoretische Musiker, besaßen aber ein besonderes Talent, Melodien zu erfinden, Melodien ganz eigentümlicher Art (orientalisch), die für ihren besonderen Zweck sich besonders eigneten. Diese Melodien waren mit einer Menge von vollendeten Tönen, Trillern und Passagen überladen, die im Vergleich zum modernen Stil in der Musik jetzt als musikalische Karikaturen betrachtet würden. Dennoch läßt es sich nicht bestreiten, daß die Grundgedanken dieser Melodien beibehalten und auch in viele von Sulzers Synagogen-Kompositionen aufgenommen worden sind, der als der Vater des modernen jüdischen Synagogengesanges betrachtet wird. Einige dieser jüdischen Troubadurs müssen, obwohl sie keine ausgebildete Musiker waren, hervorragend in ihrem Fache gewesen sein; denn viele ihrer Melodien sind so charakteristischer Art, daß sie in dem musikalischen Ohr der jüdischen Rasse anklagen und sich so fest in die Herzen der deutschen, polnischen und spanischen Juden einwurzelten, daß sie sie von einer Generation auf die andere übertrugen.

Diese Auffassung erscheint mir nicht bloß als Theorie, sondern

ich weiß aus zuverlässiger Quelle, daß die improvisierten Gesänge solcher jüdischen Ministrels positiv als Grundlage bei den späteren Gesängen benützt wurden.

Mein Vater,¹⁾ Gott habe ihn selig, der einer der ersten Schüler des Altmeisters Sulzer war, versicherte mir, daß er oft Zeuge des folgenden Zwiegesprächs zwischen Sulzer und diesen wandernden Chasanim gewesen ist. Der erstere rief bei solchen Zusammenkünften in der Regel aus: „Nu, singen Sie mir jetzt etwas jüdisch!“²⁾ worauf der Chasan dann Auszüge aus seinem Repertoire zu singen begann, und wenn eine dieser Melodien bei Sulzer besonderen Anklang fand, zeichnete er sie sofort auf, arbeitete sie dann um und fügte sie seinem Schir-Zion ein.

Da wir demgemäß diese Musik mit Recht als typisch jüdische betrachten können, warum sollten wir dann nicht alle möglichen Anstrengungen machen, um sie auch bei dem reformierten jüdischen Gottesdienst beizubehalten? Haben nicht die Franzosen, die Deutschen, die Engländer, die Amerikaner, und tatsächlich alle Nationen der Welt, ihre patriotischen Lieder, die bei ernsten wie freudigen Anlässen ihr Blut in Wallung bringen? Warum soll dann nicht der Jude dadurch, daß man den Sinn für die Beibehaltung dieser altertümlichen Melodien weckt, an die einst so ruhmreiche Geschichte seiner Nation erinnert werden?

Die Musik ist unleugbar im reformierten jüdischen Gottesdienst ein sehr wichtiger Teil desselben geworden; aber obwohl die traditionelle jüdische Musik so eng mit der Geschichte unserer Rasse verknüpft ist, scheint es mit ihr, besonders in Amerika, doch abwärts zu gehen, dies muß zunächst dem Umstande zugeschrieben werden, daß das Amt des Kantors in vielen reformierten jüdischen Gemeinden in Amerika abgeschafft worden ist. Die Musik wird in solchen Fällen nichtjüdischen Organisten oder Chormeistern übertragen, die unmöglich den jüdischen Geist erfassen, noch den Reiz und das Charakteristische unserer alten Melodien würdigen können. Und so kommt es, daß eine von irgend einem dieser Leute verfaßte Komposition wohl vom musikalischen und theoretischen Standpunkte aus wertvoll sein mag, unmöglich aber die innere Begeisterung er-

¹⁾ Josef Stark, seinerzeit Oberkantor in Hohenems (mein Geburtsort).

²⁾ Sulzers eigene Worte.

wecken kann, die nötig ist, um das wahre Charakteristische dieser traditionellen Themen zum Ausdruck zu bringen.

Wenn ich von der Unmöglichkeit der Erfassung des wahren Geistes der jüdischen Musik spreche, so schließt das noch nicht die auffallenden Fehler in Bezug auf die Aussprache der hebräischen Sprache ein, die so oft von den oben erwähnten nichtjüdischen Organisten oder Chordirigenten begangen werden, die sicherlich nicht dafür verantwortlich gehalten werden können, wenn die Musik nicht im Einklang sowohl mit der Bedeutung des Wortes, wie der grammatikalischen Richtigkeit gebracht wird.

Derjenige Jude, welcher auf seine Religion stolz ist, sollte nie zugeben, daß die traditionellen Volkslieder aus dem Heim und aus der Synagoge verbannt werden, jene Weisen, die dem herrlichen Glaubensbekenntnis der jüdischen Religion erst den rechten Nachdruck verleihen. Der Einfluß in der Familie ist ebenfalls eines der Mittel, das dazu verhelfen würde, die traditionellen Melodien in dem Herzen des Kindes einzuprägen; denn wenn sie einmal in seiner Seele eingewurzelt sind, dann ist es uns gelungen, den Grundstein zu angenehmen Erinnerungen zu legen, die sicherlich den Erwachsenen, Mann oder Frau, stets das Andenken an eine glückliche Heimat vor Augen führen werden. Es gibt viele jüdische Lieder, die, wenn sie dem Kinde im Elternhause gelehrt werden, ihr Teil zur Beibehaltung der traditionellen Melodien beitragen würden.

Es gibt noch einen anderen Weg, der die Kultivierung der traditionellen Musik bei dem reformierten jüdischen Gottesdienst fördern könnte, und dies ist die Sabbat- oder Religionsschule. Statt daß dort nur moderne und sehr oft profane Hymnen eingeführt werden, sollten unseren Kindern auch die charakteristischen Volkslieder unserer Rasse gelehrt werden. Der Sinn des Kindes ist besonders empfänglich für einfache Weisen. Was dem Kinde in der Schule gelehrt worden ist, wird ihm stets in lieber Erinnerung bleiben, selbst dann noch, wenn es den Kampf ums Dasein begonnen hat. Diese Lieder werden es von der Jugend bis zum reifen Alter begleiten. Sie werden dem Manne und der Frau als liebe Erinnerung im Gedächtnis bleiben, und diese werden sie wiederum ihren Kindern lehren.

Es liegt wahrlich eine große Genugtuung in dem Gedanken, daß

wir Juden behaupten können, unsere eigene Musik zu haben, daß dieselbe den Grundstein unseres modernen Gottesdienstes bildet, und daß unsere traditionelle Musik nicht nur typisch sondern auch im Gewande von Einfachheit und Schönheit gekleidet ist, wie sie in keiner anderen Kirchenmusik gefunden werden kann. Ich sage daher, laßt uns dieses Erbteil beibehalten und laßt uns es hochhalten und eifriger kultivieren. Laßt uns es als ein teures Vermächtnis für unsere Nachkommen betrachten. Es wird dem jüdischen Heim größeren Glanz verleihen und im Gotteshause Inspiration verbreiten, wo es zu allen Zeiten einen mächtigen Eindruck berufen wird und eine anziehende Beigabe zu dem jüdisch-reformierten Gottesdienst sein soll.



Polnisch-Singen in der modernen Synagoge.

Von Josef Singer, Wien.

Wie eine Windsbraut vor dem herannahenden Gewitter durchtobte es die jüdischen Gotteshäuser, als vor nun mehr als 80 Jahren Meister Salomon Sulzer mit seinen umgestaltenden Prinzipien des alten Synagogengesanges auftrat und kraft seiner Machtvollkommenheit dem Gesamtjudentum eine neue Gesangsform für die alte Wesenheit vorzulegen versuchte. Als Gesetzbuch für die Neugestaltung des Synagogengesanges galt der uns allen genügend bekannte Schir Zion I und derselbe wurde zumeist als Sakrilegium erachtet. Als Sakrilegium wohl hauptsächlich wegen der im Werke obwaltenden zurückdrängenden Tendenz des etwas ins Ausarten gelangten sogenannten alten (polnischen) Gesanges mit seinen Koloraturen, Fiorituren, Doppelschlägen, Trillern etc. Hierbei können wir uns des Gedankens nicht entschlagen, daß die großen und redlich strebenden Menschen ja stets mißverstanden und gleichsam auserkoren sind, vom Schicksale mißhandelt zu werden, während alltäglich denkende, nichts vermögende und nur selbstsüchtig handelnde Erdensöhne ruhig und unangefochten ihre Bahnen wandeln. Was wollte denn der geniale und weitblickende Organisator Sulzer anderes, als die neuen Gotteshäuser ihres alten, abgebrauchten Hausrates zu entkleiden und für dieselben passendere Einrichtungsgegenstände beizustellen. Bei der umgestalteten Gebetsordnung, dem neuen Amtskleide und den mannigfachen Neuordnungen (deutsche Predigt, deutsche Gebete etc.) lag doch der drängende Gedanke an eine Neugestaltung des Synagogengesanges so nahe. Wir erinnern uns hierbei einzelner diesbezüglicher Äußerungen bereits heimgegangener Kantorats-Kapazitäten, wie des verewigten

Weintraub (Beuthen), Friedmann (Budapest), Deutsch (Breslau) u. a. — allesamt nicht allein Verehrer, sondern selbst Meister des Traditionsgesanges — die da rückhaltslos behaupteten, daß es geradezu geschmacklos klänge, im Talar und zusammengelegten Tallis polnisch zu singen.

Das Bestreben Salomon Sulzers war, Blick und Kraft durch einen erweiterten Horizont zu beleben und zu vergrößern. Um nun mit seiner Hauptbestrebung, der Schöpfung des modernen (deutschen) Rezitativs leichter durchzudringen, hielt er es für zweckdienlich, das sogenannte polnische Gesangselement etwas stiefmütterlich zu behandeln. Wir Kinder der Gegenwart erachten diese seinerzeitige Zwangsmaßregel keineswegs als notwendig und die spätere Entwicklung der Angelegenheit bekundete es sattem, daß diese vollständige Zertrümmerung einer historischen Form unnötig war; allein unter dem Gradmesser der damaligen, geradezu korruptierten Synagogengesangsverhältnisse betrachtet, kann und darf dieses etwas stürmische Vorgehen Sulzers nicht gar so übel gedeutet werden.¹⁾

Wer Neues in die Welt setzen will, muß Herz und Sinn vor Sentimentalitäten bewahren und Sulzers Herz und Sinn war ausschließlich auf die Gestaltung des sogenannten modernen (deutschen) Rezitativs (Mah god'lu etc.) gerichtet. Wie ihm dies gelungen, darüber hat ja die ganze synagogale Welt entschieden; auch polnische חזנים von Bedeutung, wie Baruch Schorr etc., konnten und wollten sich diesem Bannkreise nicht entziehen und pflegten diesen neuen Stil mit Vorliebe und musikalischem Zielbewußtsein in einer solch anerkennenswerten Weise, von welcher wir wünschten, daß dieselbe auch bei manchen jungen Kantoren der Gegenwart, die sich des künstlerischen Unterschiedes zwischen „Singen“ und „Rezitieren“ gar nicht bewußt sind, in gleichem Grade der Fall wäre.

¹⁾ Übrigens bekundete Sulzer durch die von ihm veranlaßte vierstimmige Bearbeitung alter Synagogenklänge (wie חזן etc.) seine Feinfühligkeit für derlei Tonverbindungen und zeigte uns, daß er gar nicht beabsichtige, das Meschorertum der alten Synagoge zurückzudrängen, vielmehr dasselbe in neue Bahnen zu lenken; daß es ihm gar nicht darum zu tun sei, den Traditionsgesang zu vernichten, sondern lediglich darum, wie bereits oben erwähnt, der neuen Wesenheit auch eine neue synagogalgesangliche Form zu verleihen.

Und dieses moderne (deutsche) Rezitativ eroberte die Herzen im Sturme. Ob man es mehr oder minder künstlerisch zu gestalten verstand, wurde gar nicht erwogen; jeder Kantor, der einen Talar und Chormütze anlegte, glaubte sich ex officio verpflichtet, den ihm von Kindesbeinen an geläufigen und mit dem Hauche frommer Gottesfurcht umwehenden, lieben, polnischen Gesang zurückdrängen zu müssen, um nur als rassenreiner Chorkantor zu gelten und anerkannt zu werden.

Zu dieser — gestehen wir es nur ganz unumwunden ein — etwas zu konvulsivisch fremdartigen Gesangsbetätigung gesellte sich im Laufe der Jahre die aus der Kirche herbeigeholte, gleichfalls fremdartige Orgelbegleitung des Synagogengesanges und noch manch andere fragwürdige Vorkommnisse, durch welche gewisse Kantoren, zur Befriedigung ihrer persönlichen Gesangseitelkeit, dem heiligen Akte der Gottesanbetung leider eine profane Signatur verliehen. Dieses gewaltsame Zurückdrängen des synagogal-traditionellen Musikgedankens mußte sich allmählich zum Irrtume gestalten, und jeder Irrtum birgt ja einen der Wahrheit geleisteten Dienst in sich. Man gelangte nämlich alsbald zur Überzeugung, daß dieses gewaltsame Hinüberlenken des Synagogengesanges auf nichtjüdische Bahnen auch einen bequemen Überbrückungssteg für andere ethisch-moralische Anschauungen bilden dürfte. Hierbei erinnerte man sich — zwar etwas zaghaft — doch daran, daß die alte Synagoge eigentlich herrliche Gesangsklänge besaß, die das betende Publikum durch Jahrhunderte und Jahrtausende begeisterten und in Stunden des Leidens und der Trauer trösteten und erhoben. Man kehrte zu Jugenderinnerungen zurück, man versuchte, die ergreifenden Melodien, die man einstens in der kleinen Heimatssynagoge vernommen, in sich wachzurufen, und man gelangte zu der Überzeugung, daß diese veraltet dünkenden Klänge auch den sogenannten modernen Glaubensgenossen mit Inbrunst erfüllten. Auch die jüdischen Kantoren kehrten liebevoll zum חזן zurück und wurden gewahr, daß ja diese altehrwürdigen Klänge dem jeweiligen Feste auch bei gleichartigem Texte ein mannigfaltiges und charakteristisches Relief verleihen, und als Meister Weintraub in Königsberg in seinem שירי בית ד' — wenn auch nur zaghaft und schüchtern — das Intervallenverhältnis des altsynagogalen Gesanges in

die Rangordnung der Kirchentonarten versetzte und demselben, mit Unrecht, die Bezeichnung „phrygisch“ beilegte, war auch schon der Geleitsbrief für die Berechtigung der Wiederaufnahme des alten Sanges ausgestellt! Man sang allenthalben unter dem Deckmantel „phrygesch“ jüdisch, und als dann in einer späteren Periode der musikalische Nachweis einer spezifisch-jüdischen Skala versucht wurde, schien die Eisdecke vollends gebrochen — und gleichsam die wissenschaftliche Zuerkenntnis für das Freibeutertum auf synagogal-gesanglichem Gebiete erbracht zu sein. Man begann in leichtfertig-machtvollkommener Weise „phrygesch“ zu komponieren, „phrygesch“ zu singen und „phrygesch“ zu rezitieren, ohne diesen Vorführungen, oder dem oben erwähnten musikalischen Nachweis irgend ein musikwissenschaftliches Verständnis entgegenzubringen. Diesen, gewissermaßen als national-innere Nötigung zu entschuldigenden Ausschreitungen gesellen sich jedoch andere, die geradezu als possierlich bezeichnet werden müssen, hinzu. Das litwakische בית מדרש-Morendo begegnet sich in (un)heiliger Umarmung mit dem verfälschten Sehnsuchtsrufe nach den leider verlorenen Gestaden von Wotans Heimat und die ungarische ישיבה-Singweise kokettiert mit dem Schmachtrufe an den „lieben Schwan“. Das ist das Konglomerat von Gesangsstil, den wir der modernen Synagoge gewaltsam aufdrängen und welcher den Synagogenbesucher anstatt wohltuend-inbrünstig anzuregen, in einen Zustand unerklärlicher Befangenheit nötigt. Kann eine solche Art Andacht erwecken? Wohin soll das führen?

In einem vorhergehenden Aufsätze versuchten wir es, auf die unheimlich klaffenden Wunden aufmerksam zu machen, die Leichtsinn und Unwissenheit dem modernen Synagogengesang beigebracht, und erachten es nun als überaus notwendig, auf die Mittel hinzuweisen, durch welche die oben erwähnten Schäden geheilt werden könnten. Wie allbekannt, besteht der moderne Synagogengesang aus den beiden Abteilungen, Chorgesang und kantoraler Vortrag, wobei der kantoraler Vortrag als leitende Prämisse gilt, weil der jüdische Kantor als alleiniger Träger des Gottesdienstes erachtet werden muß. Wenn wir trotzdem den Chorgesang in erster Reihe anführten, so geschah dies in Berücksichtigung des Umstandes, daß der Synagogenchorgesang quantitativ bereits eine aner kennens wert beträcht-

liche Literatur besitzt, während für die künstlerische Aufführungs-Qualität allgemein gültige Regeln beigezogen werden dürfen; für den kantoralen Vortrag, insbesondere für das kantonale Rezitativ besitzen wir jedoch bis nun eigentlich noch gar keine Unterrichtsmittel,¹⁾ und dennoch muß allgemein anerkannt werden, daß der rezitativische Vortrag die Hauptleistung eines jüdischen Kantors in sich schließt. Schon unsere Alvorderen legten bei Beurteilung der chasanischen Synagogenleistung mehr Wert auf das „Sagen“ als auf das „Singen“.

Der kantonale Vortrag zerfällt überdies in zwei Unterabteilungen und zwar in den sogenannten festgefügtten Traditionsgesang חזנות und das freie kantonale Rezitativ. Und hier tritt uns der gähnende Abgrund entgegen, auf welchen wir allen Ernstes aufmerksam machen müssen. Anstatt nämlich die seit Jahrhunderten von den Vätern ererbten, festgefügtten Tonverbindungen des חזנות in ihrer keusch-abgeschlossenen Form unangetastet zu erhalten und unangetastet an die Nachwelt zu überliefern, geht man mit philiströser Behaglichkeit leichtfertig daran, diese gewissermaßen heiligen Klänge mit frivolem Hange an persönlichen Gesangsgelüsten zu verunglimpfen und gerade umgekehrt — beim freien Rezitativ, wo die eigene Phantasie des Vortragenden in der Gesangsillustration des Wortes zum Ausdruck gelangt, das vorzutragende Wort mit dem Gepräge der eigenen Empfindung und der eigenen Innerlichkeit auszugestalten wäre — läßt man Andere, Begabtere diese Rezitative für sich ausarbeiten und trägt dieselben mit stolzer Zuversicht vor, mit vollständig beruhigtem Gewissen, als Augenblicksprodukt der eigenen Phantasie, beklatscht von den Mantelträgern und Gesinnungsgenossen — geschützt von der Behörde. — Behörde? Ach, gäbe es nur für diesen künstlerischen Frevel eine Polizei — wie reinigend könnte dieselbe wirken.²⁾

¹⁾ Die rezitativischen Werke von Friedmann (Berlin), Lachmann (Hürben), Rosenhaupt (Nürnberg), Wodak (Wien) u. a. erfüllen hauptsächlich als Sammelwerke, weniger in meritorisch-didaktischer Richtung ihren Zweck.

²⁾ An dieser Stelle fühlen wir uns veranlaßt, auf einige, ganz treffliche Rezitative dieser Art aus der Feder des Herrn Podolsky, Solobassist im Leopoldstädter Tempel, hinzuweisen.

Man dürfte hierbei einwenden, daß ja auf verwandtem Kunstgebiete, dem Opern- und Oratoriengesange, das vorzutragende Gesamtmaterial ebenfalls vom Komponisten vorgezeichnet sei und die ausübenden Sänger lediglich die Aufgabe haben, diese Kompositionen formrichtig vorzutragen. Um diesem Einwande erschöpfend zu begegnen, müßten wir zuvörderst eine Geschichte der Rezitative schreiben, wofür selbstredend an dieser Stelle der Raum mangelte, doch weisen wir darauf hin, daß in der Vor-Händelschen Musikepoche die Rezitative auch nicht durchkomponiert wurden, sondern der Künstlerschaft des Vortragenden überlassen blieben, bis man — ebenfalls durch die Leichtfertigkeit der damaligen Sänger gezwungen — sich veranlaßt fand, nicht nur die Arien, sondern auch die Rezitativ-Noten zu verzeichnen.

Was jedoch das synagogale Rezitativ betrifft, haben wir Kantoren der Gegenwart lediglich in die Fußtapfen unserer Altvorderen zu treten, um das Richtige zu betätigen. Die Kunst der alten Chasanim bestand nicht allein in harmonisch-richtigem Zusammensingen mit den Meschorerim, ausschließlich nur derjenige stand in hohem Ansehen, der „woil zu sagen“, das heißt künstlerisch zu rezitieren verstand. Und in welcher umfassendsten, feinfühligsten Weise haben unsere Altvorderen für uns durch die Institution des *חזן* und der Steiger vorgesorgt. Wir Kinder der Gegenwart haben ja mit dem Aufgebote unseres ganzen Könnens und Wollens die von den Altvorderen in fromm-seelischer Begeisterung, aber auch mit echt künstlerischem Zielbewußtsein geschaffenen und zurückgelassenen Schätze des *חזן* und der „Steiger“ aus dem tiefen Schachte der Verborgenheit hervorgeholt, dieselben von langjährigem Staube liebevoll blank gescheuert und der Kunstanforderung der Gegenwart näher gebracht. Wir glauben nicht Allzukühnes zu verlangen, wenn wir bei den Jüngeren des jüdischen Kantorates das nötige Musikverständnis und hinlänglich wissenschaftlichen Intellekt voraussetzen, welcher sie befähigt, das von den Vätern ererbte *חזן* unverändert und unangetastet zu erhalten, dafür aber durch die Vertrautheit mit der musikalischen Eigenart der Steiger, durch rationelle Übung und Vertiefung endlich jene Sicherheit in der Musikillustration des vorzutragenden Wortes zu erlangen, daß man auch von ihnen ruhmvoll behaupten könnte, sie „sagen“ (rezitieren)

zwar im Geiste der Alten und doch unter der Botmäßigkeit der musikalisch-modern gefügten Steiger, dann werden auch sie zum Heile unseres Dienstes allmählich von der Bahn der Alltäglichkeit ablenken, idealere Gefilde aufsuchen und einer gemeinen, wiewohl sicheren Wirkung — oder Wirksamkeit — aus dem Wege zu gehen.¹⁾

Man dürfte uns entgegenrufen: „Das sind Ideale, und der Idealismus hat heutzutage gar zu geringen Absatz“. Diesen Rufern entgegen wir: Jawohl, jeder Idealismus hat seine Leidensgeschichte, und das dürfte sich nicht ändern bis in der Zeiten Ende; denn alles Hohe, Schöne und Edle hat ja anfangs stets nur einer Minorität angehört, und diese Minorität hat für die heilige Mission zu kämpfen mit ganzem Herzen und ganzer Seele und ganzem Vermögen, bis der Gedanke durchgeführt und Gemeingut geworden, dann wird die Nachwelt auch der ehrlichen Wirksamkeit dieser Minorität segnend gedenken, die es unternommen, in sorgenschwerer Zeit etwas Überliefertes, Uralters durch Intelligenz und Rastlosigkeit dem modernen Geiste zugänglich zu machen und für unsere Kunstgeschichte zu erhalten.

Erscheint der Gegenstand endgiltig geordnet, dann wird man es nicht mehr nötig haben, unter dem Deckmantel „phrygesch“ alle denkbaren und undenkbaren Steiger- und modernen Tonarten ziellos und unbewußt untereinander zu mengen, daß man schließlich überhaupt nicht mehr weiß wohin man geraten und zur Bestimmung der Ursprungstonart nur noch die liebe Stimmgabel als letzten Rettungsanker hinzuziehen muß; dann wird alsbald die Epoche der falschen Virtuosität, die ja auf synagogalgesanglichem Boden überhaupt nichts zu suchen hat, in den letzten Zügen liegen, dann werden die jüdischen Kantoren nicht mehr nötig haben, zu Ausflüchten Zuflucht nehmen zu müssen, sondern, ausgerüstet mit der Machtvollkommenheit künstlerischer Gesetzmäßigkeit, mit Stolz bekennen, daß man in den jüdischen Gotteshäusern auch jüdisch (polnisch) singt.

¹⁾ Diese von dem Autor gezeichnete Entwicklungsstufe des Kantorates kann nur durch eine Kantorenschule erreicht werden.



Über Chasonus und Steiger.

Von Isidor Schwarz, Wien.

Einen besseren, wenn nicht gar den einzig richtigen Anhaltspunkt für die mälige Ausgestaltung der Traditionsweisen gewinnen wir, wenn wir, wie bereits bemerkt, dem Entwicklungsgange der Synagogenliturgie schritt- oder sprungweise folgen. Der letzte Aufstand unter Anführung Bar Kochba's war von den Römern im Jahre 135 unterdrückt, und in hellen Scharen ergoß sich der Strom der Expatriierten nach allen Richtungen der Windrose; das Schicksal Judäas war endgiltig besiegelt. In Kleinasien, Arabien und Persien, wie auch am Nil und an dem mittelländischen Küstengebiet Nordafrikas begegnen wir denn auch im 3., 4. und 5. Jahrhundert größeren jüdischen Ansiedelungen, die aber für uns weniger in Betracht kommen, weil der Kristallisierungsprozeß biblisch oder rabbinisch erst im Werden begriffen war. Nach dem heidnischen Europa konnte der Emigrantenzug nur sehr unbedeutend gewesen sein, da er im Osten und Westen von den erbitterten Judenfeinden, den Römern, usurpiert war. Dieser Zeitabschnitt der Völkerwanderung und des mächtigen Ringens des Heidentums mit dem Christentum konnte somit auf den Bildungsgang der Synagogenliturgie und des Synagogengesanges einen bestimmenden Einfluß nicht ausüben. Die Konzilienbeschlüsse von anno 330 und die Edikte zur Rechtloserklärung der Juden von 429 weisen allerdings darauf hin, daß jüdische Einwanderer irgend im Westen Europas sich seßhaft gemacht haben, aber in welcher Dimension, ist bislang noch nicht aufgeklärt. Gehen wir also zum Mittelalter über.

Romulus Augustulus und sein weströmisches Reich wurde durch den deutschen Söldnerführer Odoaker zu Boden geschmettert (476), er selbst und sein italienisches Königtum vom Ostgoten Theoderich der Gr. 493 besiegt. Ein frischer Windhauch, ein sittlicher und sittigender Ernst, ein Vorgefühl menschenrechtlichen und menschenwürdigen Bewußtseins durchzog den Kontinent, die Erhabenheit und Ethik der liebedurchglühten Lehre Christi wirkte reinigend auf die rohe und rauhe Hülle ihrer täglich wachsenden Bekenner. Diese Übergangszeit vom 5. bis 8. Jahrhundert ließ das von Härten und Tücken heimgesuchte Judentum nicht ungenützt verstreichen; langsam aber stetig strömte es, bald in kleinen, bald in größeren Wanderzügen dahin, wo Land und Leute die Möglichkeit einer Daseinsfristung minder oder mehr versprachen. Und tatsächlich sehen wir dort, wo der atlantische Ozean, die Adria, das Tyrrhenische, das Cantabrische, das Ligurische, das Jonische, das Mittelländische Meer und die Nordsee ein Stück gesegneten Erdreiches umspülen; in der subtropischen Zone, wo die Himmelsbläue, das Sonnengold, Rebenblut und die duftenden Orangen Herz und Gemüt erfreuen; in dem einstigen Germania prima, Hispania, Britannia, Gallia togata und Gallia Cisalpina der Römer, größere Ansiedelungen von Juden geschäftig hausen. Diese Zufluchtstätte scheint den Wandermüden vorzüglich angeschlagen zu haben, ganz besonders aber in Spanien, wo die Juden unter der mehr denn fünfhundertjährigen Herrschaft der Mauren durch blühenden Wohlstand, Wissensreichtum und hohes Ansehen hervorgeragt haben. In den grünenden und lachenden Fluren des Abendlandes, wo Leuchten in Israel, wie Raschi, Alfiaßi, Maimonides, Ibn Esra, Rambam, Tossafot Jomtob und v. A. m. gelebt und gewirkt, wo die weitaus größte Zahl der mit 1500 Köpfen veranschlagten Paitanim recht und schlecht gedichtet und gesungen — jene Zeit und jene Länder dürften für den Ausbau und die Vervollständigung der Synagogenliturgie und des Traditionsgesanges ausschlaggebend gewesen sein.

Die Struktur und die Gliederung des Chasonus zeigt uns denn auch in Tongefüge und Tonschwung eine frappante Ähnlichkeit mit dem deutschen Sangesstyl, dem wir ebenso, unwesentliche Abweichungen abgerechnet, im französischen chason in der spanischen und schottischen Volksweise und in der italienischen Romanze des

öfteren begegnen. Versuchs einmal, lieber Kollege, wenn Du es anders zuwege bringst, den Kern von der Spreu zu sondern, den Juwel von der unschönen Hülle loszuschälen, den cantus firmus von den exklusiv jüdischen Schnörkeln, von dem kolorierenden und kolorierten Flitter zu befreien, versuchs, ihn dadurch rein und richtig anzustimmen, und Du wirst überrascht sein, zu welch unerwartetem Resultate Du gelangst. Ich habe zwar noch anderes im Leben zu tun, als mich mit einem schrecklich gelehrten Pathos in eine Chasonusstudie einzubohren, das hindert mich jedoch nicht, meine ausgesprochene Ansicht als in hohem Grade beachtenswert hinzustellen. Ich bitte daher, nicht naserümpfend über einen Gegenstand hinwegzugehen, der an Verworrenheit und schroffen Gegensätzen nichts zu wünschen übrig läßt.

Für die Stichhaltigkeit des Gesagten führe ich den von uns allzumal gekannten Chasonuszyklus als Beweis an. Die Komponisten des Traditions gesanges mögen wohl weniger zahlreich als die Piutdichter gewesen sein, sie entstammen auch verschiedenen Ländern und verschiedenen Epochen, indes haftet ihnen allen ein Zug der Gemeinsamkeit an: Sie sangen und dichteten in einem Stile, sie lauschten den Weisen ihrer arischen Zeitgenossen die rührendsten Herztöne ab. Ob wir nun Hoel b'saazumaus, den Hamelech, den Alhorischonim, den L'daur wodaur, den Jisgadal, den Boruch atto, den Olenu, den W'hakohanim, den Kol nidre, den Ki hine kachaumer, den Jachbienu, ja selbst die unscheinbarste Pièce des Jom Kippur kotaun intonieren, der als jüngster Sproß, der ben s'kunim der Synagogenliturgie anzusehen ist, weil seiner weder der Talmud, die Midraschim, noch selbst die Poskim auch nur mit einem Sterbenswörtchen gedenken — immer und wieder kommen wir nachgerade zu der Überzeugung: das ist der An- und Ausklang rein deutscher Volksweisen, die wir überall heraushören; so und nicht anders hat das westeuropäische Judentum des Mittelalters in der Synagoge und bei sonstigen Gottesdienstzwecken gesungen. Warum auch nicht? Setzen wir etwa nicht unseren ganzen Stolz darein, den Völkern und Staaten, die uns Schutz und Obdach, Heimatsrecht und Freizügigkeit gewähren, in Sprache und Sitten, in Bildung und Gewohnheit Zug um Zug nachzuahmen? Wer sollte es uns übelnehmen, daß wir uns statt der abhanden gekommenen Klänge Zijons der landes-

üblichen Volksmelodien in natura oder in freier Nachbildung zur Verschönerung und Veredelung des Synagogengesanges bedienen? So war es vormal einst, und so ist es auch heutzutage; Maase owausjorschu bonim. Will doch ein bedeutender jüdischer Literat des 16. Jahrhunderts, Rabbi Joel Sirkisch, selbst Melodien christlicher Bethäuser und vornehmlich jene, nicht rein konfessionellen Charakters in die Synagoge verpflanzt wissen, wenn die Vorhandenen nicht ausreichen, oder wenn sie den Fluch des Lächerlichen an sich tragen.

Daß uns das Chasonus im Wege der mündlichen Überlieferung vermittelt wurde, ist männiglich bekannt. Fahrende Sänger, wandernde Händler, ein reger und regsam gepflegter Nachrichtenaustausch über Erlebnisse, Neuerungen und Erfahrungen in Familie, Haus und Synagogenusus, inniges und freundliches Aneinanderschließen räumlich nahe und entfernt wohnender Glaubensgenossen — dies zusammengenommen, konnte nicht verfehlen, auf die Einbürgerung, Verbreitung und Volkstümlichmachung der Synagogenweisen fördernd und belebend einzuwirken. Ein nicht unwesentliches Förderungsmoment ist auch in dem Umstand zu erblicken, daß die Judenheit von anno dazumal, wie auch die der Gegenwart, eine außerhalb der Synagoge stehende Singweise nicht kannte und nicht kennt und daß sie, wie selten eine Nation, mit tausend Fäden an den im natürlichen Erbrechtswege überkommenen Riten und Sitten der frommen Väter hängt und eifrigst bedacht ist, sie generalisierend und fortpflanzend für künftige Geschlechter aufzubewahren. Daher kommt es, daß die Traditionsweisen, von ihrem Urbeginne bis zur völligen Ausgestaltung dem Wandel der Zeiten getrotzt, alle sieben Kreuzzüge, den schwarzen Tod, die französische, spanische, portugiesische und englische Judenaustreibung überdauert, daß sie trotz notenschriftlichen Urkundenmangels und trotz hundertfältiger Abweichungen in Anlage und Ausführung, rein und unverfälscht in den Grundzügen bis auf uns sich erhalten haben.

Wir wollen uns nun dem zweiten Thema, der Feststellung der Steigerarten, zuwenden. Was ist Steiger? Worin und wodurch unterscheidet er sich vom Chasonus? Wo ist seine Heimstätte? In welchem Lande, in welcher Periode hat er das Licht der Welt erblickt? Es gibt unseres Wissens nur vier Steigerarten und, wenn

man den zigeunerhaften, possierlichen „Klawaner“ hinzuaddiert, deren fünf. Wir bleiben aber bei der Zahl vier. Diese vier Steigerarten kommen: 1. in dem Adonoj-Moloch-, 2. in dem Jischtabach-Steiger, 3. in dem Ahawo Rabbo-Steiger und endlich 4. in dem Aw Horachamim-Steiger zum lebendigen Ausdrucke. Ihnen fällt alles zu, was mit Chasonus nur mangelhaft oder gar nicht bedacht wurde.

Den Löwenanteil nimmt der Adonoj-Moloch in Anspruch: sein Geltungsgebiet umfaßt den L'chu n'ranano bis L'cho dodi, Adonoj-Moloch, Boruchscheomar bis Schochen ad, Hakkol joduch, Elodon, Tisborach Zurenu, die Ajumosi; S'gulosi, B'rach dodi, Boruch atto bis m'chaje hammesim, die Schiro-Parodie von Pesach, Mussaf K'duscha, dann mit wenigen Ausnahmen den ganzen Zyklus der Malchijot Sichronot und Schauforot.

Als nächster Souverain im Reiche der Steiger ist der Ahawo-Rabbo anzusehen; er beherrscht am Sabbat und Feiertag von W'hraufannim bis goal jisroel, den N'kaddesch bis auses cholom, den Tikkanto schabbos bis Ende der Sch'mone Esre, die Musafpiutim von Schabbos und sch'kolim, Schabbos parschis hachodesch, der Elohen u'lohe awosenu zu Tal und Geschem, dann alle Liturgiestellen, die aus vortragstechnischen Gründen quinaufwärts der Molltonart zuneigen.

Die dritte Violine in diesem Quadrifolium spielt der Jischtabach, er begnügt sich schon mit wenigen. Wir finden ihn vertreten im Schochen ad bis melech el chej hoaulornim, in Maarowis l'jomtow und in anderen wenigen Stellen.

Der Aw horachamim-Steiger ist sein intimster Widerpart; der weint immer, ob schön, ob Regen. Überall, wo wir seiner ansichtig werden, im l'hiron, Umipp'ne chatoenu, S'chor rachamecho, Emes kiatto ho joz'rom u. s. f. trägt er ein weinerliches Gesicht zur Schau. Ihm und dem Ahawo rabbo-Steiger kommt der prickelnde Bluteinschlag der „Klawaner“ zugute; er muß sich auch mit dieser sekundären Stelle begnügen, da er nirgends selbständig aufzutreten wagt. Dafür aber hat er die Genugtuung, wenn der Chasan gut pointiert und das Auditorium in der Iwre beschlagen ist, eine mächtige Wirkung hervorzubringen.

Das ist der Steiger, wie er lebt und leibt, das der Totalumfang, die dominierende Stellung, die er in Sidur und Piut, in der ganzen

Synagogenliturgie einnimmt; das aber ist auch alles, was wir über ihn wissen, er geht vollständig in der Zahl 4 auf.

Und wieder drängt sich uns mit logischer Notwendigkeit die Frage auf: Wer war früher, das Chasonus oder der Steiger? Man wolle es mir nicht krumm nehmen, aber ich sag's gleich heraus: Alle vier Steigerarten sind jüngeren Datums, vielleicht ebenso jung als die Neuzeit, als welche wir die Zeitperiode von 1492—1789 rechnen; sie sind die wohl oder übelgeratenen Söhne des Chasonus und können als solche bei strenger Analyse ihre Abkunft nicht verleugnen. Lächle nur, lieber Kollege, ich werde es Dir klipp und klar beweisen, wenn Du etwa nicht zu jenen Finsterlingen zählst, die vor langen Kleinlichkeitsrücksichten die Hauptsache vergessen.

Tausendjährige Spuren leiten uns allerdings zu der Einsicht, daß jüdische Einwanderer im östlichen und nördlichen Europa ihre Heimstätte aufschlugen. Wo dies indessen zutrifft, können wir auch einen Notzwang, eine treibende und drängende Ursache, erblicken. Der erste Kreuzzug (1096—1099), der verhängnisvoll für das abendländische Judentum ward, mag schon eine nicht unbedeutliche Anzahl dieser Unglücklichen nach Großpolen, Rußland, Großmähren und der Balkanhalbinsel versprengt haben, aber alle rasch hintereinander folgenden sechs Kreuzzüge von 1147—1270 mit ihren Tod und Verderben bringenden Folgen für die mosaischen Glaubensgenossen haben es nicht vermocht, den Strom der Auswanderer nach dem slavischen Europa in jenem Maßstabe zu beschleunigen, wie die Judenverbannung aus Frankreich, Spanien, Portugal und England. Begünstigt und gefördert durch die sprichwörtliche Gutmütigkeit und Toleranz des Slavenvolkes, haben die Israeliten ziemlich guten Unterschlupf in diesem breiten Länderkomplex gefunden, an Zahl und Talmudgelehrtheit kolossal zugenommen, aber an Zivilisation bedeutend eingebüßt.

Die Synagogenliturgie näherte sich mehr und mehr ihrem Abschlusse zu und wurde durch die Erfindung Gutenbergs ein Gemeingut aller. In dem Maße, als die schrift- und lesensunkundige Menge zum tiefern Einblick und zur Kenntnis des quellenreichen Bornes des Bettexes gelangte, machte sich auch das Bedürfnis nach solchen Singweisen fühlbar, die wegen der Unzulänglichkeit des Chasonus als ein Gebot der Notwendigkeit sich herausgestellt haben. Und

auch da folgte die Masse dem natürlichen Gange der Dinge; sie baute auf der unerschütterlich festen Grundlage des Chasonus Stock an Stock an und schaffte konsequent immer mehr Raum und Ausdehnung zur sichern Unterbringung der synagogal-liturgischen Textmenge. Das Original, dem sie in guten und schlechten Nachbildungen und Nachempfindungen nicht einmal ernstlich näher zu kommen strebte, ist die slavische Volksmelodie, die slavische Volksmelodie in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit, in ihrer schwermutsvollen, lustigen und ernsten Weise, wie sie uns vom Landmanne vom Hirten, vom geigenden und pfeifenden Wandermusikus in den Steppen Rußlands, auf dem polnischen Flachlande, in den dinarischen Alpen, in den serbischen und bulgarischen Talebenen dies- und jenseits des untern Donaulaufes zum Besten gegeben werden, und die wir noch heutigen Tages, nicht ohne Bewunderung, um ihrer Ähnlichkeit willen mit den Steigerarten zu hören bekommen.

Aus dem Gesagten läßt sich nun folgerichtig auf das Alter und die Eigenart des Steigers schließen. Zugegeben, daß er sich in der antiken Skalenrahmen eines geistreichen Kollegen einfügen läßt, geht unsre Ansicht dahin, daß er ein Aggregat, eine Mischart von Traditions- und slavo-orientalischen Volksweisen sei, entstanden vor beiläufig 500 Jahren und seitdem durch geschickte und sangesbegabte Chasonim nach mehrseitiger Richtung ausgestaltet, aber in nichts alteriert. Man muß gerade nicht in der Hexenküche Ramonus' die harmonischen Weisheitsregeln geschöpft haben, um den Beweis ad oculos demonstrandum zu bringen, daß alle 4 Steigerarten nichts anderes sind und nichts anderes sein können, als die wohl- oder übelgeratenen Söhne des Chasonus, die sich in Bildung und Weltmanieren zu einer recht jüdischen Spezialität nach und nach herausgewachsen.

Wäre ich Herr meiner Zeit und müßte ich nicht fürchten, diese harmlose Plauderei ins Unendliche auszuspinnen, ich werde es, das Chasonus als Muster haltend, in musikalischer Analyse und an Notenbeispielen beweisen, daß dem Adonoj Moloch-Steiger das Erstgeburtsrecht, dem Jischtabach-Steiger, die des Zweiten und den übrigen die des Dritten und Vierten zusteht. Das Bedauerlichste an der ganzen Geschichte ist die sehr betrübende Erscheinung, daß, während unsere Glaubensgenossen in Rußland, Polen, Galizien und

Rumänien in den barocken Ausbau des Steigers Takt und Rhythmus, Biagsamkeit und Schmiegsamkeit gebracht haben, sie den traurigen Ruhm in noch höherem Maße genießen, in dem singenden und schreienden Mitbeten das Vorzüglichste zu leisten und das Chasonus nur noch in den dürftigsten Umrissen zu kennen. Damit ist auch eine zweite, nicht minder rätselhafte Erscheinung in Zusammenhang zu bringen. Das abendländische, ost- und norddeutsche und mit ihm auch ein gut Teil des österreichisch-ungarischen Judentums hat angeblich dem Zeitgeist und Fortschritt Rechnung tragend, die Steigerarten als Ausgeburt einer schwellenden, zügellosen Phantasie, aus dem Gotteshause fast gänzlich verdrängt, im Gegensatz zum slavischen und sonst orthodoxen Judentum, welches die „Chorschul“ und den Chorgesang herzlich verabscheut. Und doch läßt sich die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß hier, wie überall, der Weg in der Mitte liegt: gam mise umise al tanach jodecho. Die Responsorien, welche Sulzer selbständig oder im Vereine mit Frohmusikern ersten Ranges bahnbrechend für alle Zeiten geschaffen, möchten wir um keinen Preis vermissen; sie verleihen dem Gottesdienste eine Weihe und der Andacht einen wahren Heiligschimmer, wie sie durch irgend einen Kunstgesang eindrucksvoller kaum jemals erzielt worden sind. Wir dürfen uns aber andererseits nicht der Einsicht entschlagen, daß auch die Steigerarten, ebenmäßig und abgetönt, sei es in Kantilen- oder in Rezitativform vorgetragen, eine nicht zu unterschätzende Zugkraft für unsere Bethäuser bedeuten. Chasonus und Steiger, beide sind ein heiliges Vermächtnis unserer Väter. Durch Drang und Sturm, durch Rassen- und Klassenverfeindungen, durch Ächtung, Verfolgung und Brandmarkung haben sie siegreich bis auf uns sich den Weg geebnet. Sollte es aber jemals dazu kommen, daß Rezitativ und Choral nach einer Richtschnur geordnet, um von Chor und Gemeinde gleichmäßig respondiert zu werden, sollen wir es jemals erleben, daß die Synagogenweisen zum Kirchengesange und das Rezitativ zum Kirchenstile verarbeitet und umgemodelt werden, dann hat das letzte Stündlein des jüdischen Kantors geschlagen!

Ich habe mich nun gründlich ausgeplaudert für den einstigen Geschichtsschreiber des jüdischen Synagogengesanges manch beachtenswerten Fingerzeig geliefert, im Ganzen aber nichts als meine

persönliche Anschauung ausgesprochen, die ich niemandem als Gesetz aufdrängen möchte. Im Reiche der Vermutung herrscht vollständige Gedankenfreiheit, frei ist auch das Wort, wenn es nicht mit der staatserhaltenden Macht in Kollision gerät. Wer etwas über diesen Gegenstand zu sagen und zu schreiben weiß, der lasse seine Stimme ertönen. Niemand und am allerwenigsten die „Kantoren-Zeitung“, wird dagegen Einspruch erheben.

(Österr.-ungarische Kantorenzeitung 1894.)



Der Gesang im Gottesdienst.

Von Dr. A. Ackermann.

Die erhabensten Momente, deren das menschliche Leben fähig ist, sind diejenigen, in denen der Mensch zu dem Urquell seines Daseins sich hinwendet, in denen er aller Gedanken an seine irdische Zeitlichkeit sich entschlügt und ganz aufgeht in dem seligen Gefühl der Nähe des Unendlichen, der Nähe Gottes. „Gottesdienst“ ist es, den wir dann üben, unsere Pflicht als Knechte und Abhängige Gottes erfüllen wir, wir dienen Ihm.

Dieser Drang nach dem Göttlichen hin wird mit dem Menschen geboren und begleitet ihn durch alle Phasen seines Lebens hindurch, bis zum Grabe; er offenbart sich in der unbewußten Lust, mit welcher der Säugling sein Auge dem Sonnenlichte zukehrt, in dem Forschen nach dem Wesen der Dinge, mit dem sich der kaum erwachte Verstand abgibt, er offenbart sich in der Lust am Wohltun, in der Träne des Mitleids, in der Liebe zum Guten, wie in dem nagenden Schmerze ob begangener Schuld, kurz alle Freude am Guten und Wahren ist Offenbarung des Göttlichen im Menschen.

Wie unzählig aber nun auch die Formen sein mögen, in denen sich dieser Drang nach dem Göttlichen hin kundtut, so steht doch eines fest: er hebt stets den Menschen in eine höhere, edlere Sphäre seines Denkens und Fühlens; das Göttliche, d. h. das Gute und Wahre, tritt auf in dem Gewande des Schönen; aller Gottesdienst, der geübt wird, hat einen mehr oder weniger festlichen Charakter, der der inneren Stimmung des Menschen entspricht und sie zum Ausdruck bringt, allen Gottesdienst geleitet jene Offenbarung der Schönheit, die dem Menschen als irdischer Abglanz der göttlichen Allmacht verliehen ward — die Kunst.

Die Kunst, diese Darstellung des Über- und Außersinnlichen durch sinnfällige Mittel, hat zum Gebiet die Schönheit. Die Dinge aber sind schön, sofern sie sich als Ausdrücke der göttlichen Ideen darstellen, und so können wir wohl sagen, daß die Kunst von Gott ist. Der letzte Grund des Schönen, wie alles Seins ist Gott, in ihm findet es seine absolute Vollendung. Der Künstler soll im Anschauen des Idealen fühlen und in seinem Werke Zeugnis geben, daß die ewige Wahrheit und die unwandelbare Schönheit sich in Gott vereinigt, der Künstler hat die herrliche Bestimmung, ein Vermittler zwischen der Sinnen- und Geisterwelt, ein Wegweiser zur wahren Bildung zu sein.

Dieser Charakter der Kunst als einer von Gott ausgehenden und zu Gott wieder zurückführenden Macht genügt vollauf, ihre Berechtigung als würdige Dienerin des Gottesdienstes zu erweisen.

Wie nun vollzieht sie diesen erhabenen Dienst? Zunächst an der Stätte, wo wir beten. Wohl tönt uns aus der heiligen Schrift die beseligende Versicherung entgegen, daß jede Stätte gottgesegnet sei, an der Gottes Name in Ehrfurcht ausgesprochen wird, wohl fühlen wir es bei jedem „Ach Gott“, das seufzend unserer Brust sich entringt, daß wir Gottes Nähe überall finden, wo wir sie suchen: dennoch aber dünkt es uns herrlicher und angemessener, Gott in großer Versammlung anzurufen, seiner unendlichen Höheit entsprechender, dem Weltenkönig in großer Gemeinde zu huldigen und ihm eine Stätte zu weihen, dahin die Frommen zu regelmäßigem Gebete wallen. Wir bauen Gotteshäuser. Da nun tritt zum ersten Male die Kunst hervor und lenkt die zeichnende Hand des Baumeisters. Größer werden seine Eptwürfe, sinnvoller seine Pläne, als wenn es ein gewöhnliches Haus zu bauen gilt. Die heilige Symbolik des Gottesdienstes gibt seinem Geiste eine Unzahl neuer, vielversprechender Gestaltungen ein, an denen sich so manche kunstgeübte Hand erproben kann; fromme Sprüche gilt es aufzuzeichnen in würdiger Schönheit, vielarmige Leuchter gilt es herzustellen, die ganze Gruppe um die heilige Lade gilt es würdevoll auszustatten, die Vorhänge in kunstreichem Gewirke auszuarbeiten, die heiligen Geräte, die Zierden der Thorarollen auszuschmücken, und noch viele andere gottgeweihte Symbole mit dem gottgeweihten Schimmer der Kunst zu umgeben.

Dann treten wir ein in das reichgeschmückte Gotteshaus, heilige Schauer in der Brust. Das Wort des Gebetes drängt sich auf unsere Lippen. Wir sprechen aus, was uns das Herz bewegt, in rührenden Bitten, und in erhabenen Worten huldigen wir der göttlichen Allmacht, die wir deutlicher fühlen an dieser Stätte. Wie unsere Gefühle aber ungewöhnlicher Art sind, so hebt sich auch das Wort, das sie ausdrückt, weit über das Alltägliche hinaus, in das erhabene Gebiet der Kunst. Die Worte des Alltagsverkehrs sind geschwunden, an ihre Stelle tritt die Sprache der Dichtkunst. Die althehrwürdigen Kunstwerke des königlichen Sängers, die prachtvollen Sätze der Propheten, die innigen Gesänge der langen Reihe unserer Paitanim, sie sind es, die wir vor Gott vortragen, und mächtiger ergreifen uns die Klänge der heiligen Sprache, da der Hauch der Kunst sie umgibt.

Dasjenige Element nun, welches dem gesprochenen Worte erst sein Leben verleiht, ist der Schall, der Ton. Das gesprochene, d. h. das durch den Ton zum Leben erweckte Wort erst hat seinen Zweck erfüllt. Ist doch der Ton das eigentliche Lebenszeichen der sichtbaren Schöpfung, welche ungeachtet der Vielheit und Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltungen und alles Licht- und Farbenreichtums uns tot erschiene, wenn nicht der Ton ihr Leben und die Qualität ihres Lebens uns verkündete. Im Tone spricht die Natur zu uns und wir zu ihr, der Ton ist Vibration und bewirkt, in unser Innerstes dringend, in uns ein Mitschwingen und Mitleben mit dem Tönenden. Hierauf gründet sich die Macht der Töne.

Wo aber könnte sich diese Macht der Töne auf den Menschen gewaltiger offenbaren, als beim Gottesdienst, wo könnte das Mitschwingen und Mittönen der menschlichen Gefühlswelt mit den von außen in sie hineindringenden Klängen besser und intensiver zum Ausdruck kommen, als da, wo der ganze Mensch nur Gefühl ist?

Mit dem Eintritt der Tonkunst in den Gottesdienst vollendet sich seine Würde. Sie erst erweckt und stärkt in dem betenden Menschen jenen gottähnlichen Zustand, der das eigentliche Kriterium des wahren Gottesdienstes bildet, den Zustand der Andacht. Denn damit, daß das Wort der Dichtkunst im Gewande der Tonkunst auftritt, werden seine tiefsten Geheimnisse offenbar; der Klang verinnerlicht den Gedanken und wandelt ihn um in Gefühl. Hiermit

ist uns zugleich auch der ästhetische Wert der Instrumentalmusik für den Gottesdienst klar charakterisiert. Derselbe beschränkt sich auf eine Minimum-Instrumentalmusik, welche niemals den Zweck haben kann, eine unmittelbare Stütze für das aus Worten der Dichtkunst bestehende Gebet zu sein; sie könnte höchstens dazu dienen, eine Stimmung hervorzurufen, die vorher nicht vorhanden war. Gesang im Gottesdienst aber legt stets nur den im Texte enthaltenen Gedankeninhalt dem andächtigen Gefühle näher. Außerdem schließt Instrumentalmusik den natürlichen Erguß frommer Gefühle, sowie die Mitwirkung der Betenden zu gegenseitiger Erbauung völlig aus; ein würdig vorgetragener Gesang der Gesamtgemeinde oder ein gut besetzter Sängerkhor wird stets viel eher das Herz erheben, als das Ertönen eines musikalischen Instrumentes.¹⁾

Es ist lediglich eine historische Bestätigung des hohen Wertes der Tonkunst für den Gottesdienst, daß nun auch umgekehrt die ersten Anfänge der Tonkunst auf das Erwachen des religiösen Gefühls zurückzuführen sind. Natürlich! die bildende Kunst konnte Motive aus der äußeren Natur schöpfen, die Dichtung, in ihren ersten Anfängen epischen Charakters konnte sich in Erzählung und Schilderung einem Objekt anschließen; die Musik aber empfing von der Natur nichts als den unorganischen Schall oder Laut, den sie erst dann durch Erfüllung mit einem höheren Gehalt zur Kunst umbilden konnte, als die Ahnungen eines höheren Daseins, eine Welt der Ideale auftauchte und das Verlangen erwachte, diese Ideale durch die Kunst mit der Wirklichkeit zu vermitteln. So weit wir den Ursprung der Tonkunst auch zurückverfolgen, stets finden wir sie in ihren ersten Stadien im Dienste der Religion und erst allmählich sehen wir sie in die profane Welt eindringen; bald ziehen die Kämpfer unter Gesang in die Schlacht, ertönt die erschütternde Totenklage um die Gefallenen, Jubelhymnen geleiten den Sieger zur Heimat zurück, lobpreisende Gesänge erfüllen die Hallen der Königs-

¹⁾ Bei der Krönungsfeier Napoleons I. wirkte ein Chor von achtzig Harfen mit, die großes Staunen erregten. Kaum aber hatten dieselben geschwiegen, da erhob sich ein Chor von dreißig Sängern der Sixtinischen Kapelle, die das ergreifende „Tu es Petrus“ von Scarlatti erschallen ließen: Da war auf einmal der ganze Harfeneffekt vernichtet.

paläste und nach kurzer Zeit wird die ursprünglich „heilige“ Kunst die erheiternde Genossin des Mahles und froher Feste.

Sämtliche antiken Völker hatten heilige Melodien. Die Ägypter leiteten ihre heilig gehaltenen Melodien von der Isis her. Die Sage rühmt schon von Osiris, daß er ein Freund des Gesanges und von neun sangeskundigen Jungfrauen umgeben gewesen sei (vgl. Apollo und die Musen). Die uralten Inschriften geben uns dann ein lebendiges Bild von der Entwicklung der Musik bei diesem Volke.¹⁾

Auch bei den Chinesen finden wir heute noch die Erinnerung an eine uralte Musik, die zwar verschollen ist, aber doch in den rührenden Klagen der Nachkommen über ihren unersetzlichen Verlust fortlebt.²⁾

Bei jenem Volke auch, bei dem zum ersten Male die Musik Selbstzweck wurde, bei den Griechen, diente sie in ihren ersten Anfängen lediglich dem religiösen Gefühle. Die Musik war ihnen eine von den Göttern gegebene Kunst, Apoll, der Gott der musikalischen Begeisterung, wie der prophetischen und spät erst wurde die zuerst dem Kultus geweihte Kunst auch eine teilnehmende Freundin des Menschen. Aus dem Wettstreite der Kithoroden, die das Lob der Götter sangen, entstanden die weltlicheren Sängeriester der späteren Zeit.

Daß bei keinem der antiken Völker die Musik in so innigem, unzertrennlichem Verhältnis zum Gottesdienst stand wie bei den alten Hebräern, ist allbekannt. Ein jeder weiß es aus den mannigfachen Notizen der heiligen Schrift, mit welcher Pracht der Tempeldienst unter David und Salomo ausgestattet wurde, und wer die berühmte Stelle im Buche der Chronik liest, wo die Art des Vortrags der Tempelsalmen genau geschildert wird und der Geschichtsschreiber am Schlusse des Berichts in die Worte ausbricht: „Da war der Tempel voll von der Herrlichkeit Gottes!“ wer sich eine Vorstellung machen kann von dem überwältigenden Klange dieser 120 silbernen Trompeten, von dem herrlichen Chore von Männerstimmen, von dem rauschenden Erklängen der Saiteninstrumente, der wird es begreifen, daß in jenen Momenten des höchsten musikalischen Glanzes das ganze Volk von einer erhobenen Stimmung er-

¹⁾ Vgl. Näheres bei Ambros: Musikgeschichte I, S. 144, ff.

²⁾ Vgl. Fink: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, S. 26.

griffen ward, in der es Gottes Herrlichkeit wahrzunehmen glaubte. Der Ästhetiker Ludwig Eckart tat einmal den Ausspruch: „Keine Kunst verbindet sich so innig mit der Religion wie die der Töne. Gerade die Unendlichkeit Gottes, das selige Versinken in ihr, die nimmer zu schildernde, nur in endloser Weltenfuge zu preisende Majestät, der andächtige Flug hin über Zeit und Raum, die unfäßbare Ewigkeit, die nimmer zu erschöpfende Liebe, alles dies spricht nur die Tonkunst aus. In Worte gekleidet, erschrickt das Gefühl, Worte können auch nur von einem einzelnen gesprochen werden, Töne aber aus Tausenden von Stimmen, aus Riesenorchestern zusammenströmen, vereint aufsteigen und den Mitsingenden wie in einem Gesamtrhythmus der Welt hinreißen.“ Diese herrliche Schilderung des Verhältnisses von Religion zu Musik hat niemals bessere Bestätigung gefunden, als in dem Gottesdienste der alten Hebräer. Von dem Siegesgesang am Schilfmeer an, der aus Millionen Kehlen zu Gottes Preis emporstieg, bis zu den majestätisch erhabenen Gesängen des Tempels ist die ganze musikalische Kunst der Hebräer eine in wahren Sinne göttliche, von Gott geheiligte und Gott wiederum geweihte. Wohl wissen wir, daß man bei allen möglichen Festen und sonstigen Gelegenheiten sich an Gesang und Musik erfreute,¹⁾ wohl gewahren wir mit schmerzlichem Gefühl, daß die Gefangenen in Babylon selbst ihre Harfen mit sich nahmen, ihre lieben Begleiter, die ihnen so oft Trost und Freude gespendet, die nun aber über dem unendlichen nationalen Weh verstummt an den Weiden der Ströme Babels hängen, jedoch ihren Hauptwert hatte die Tonkunst immer im Kultus und als die Verbannten unter Esra und Nehemia zurückkehrten, da brachten sie 250 Sänger und Sängerrinnen mit, da wurde auch der alte Glanz des Tempeldienstes wiederhergestellt.

Allein auch der zweite Tempel fiel in Schutt und Trümmer und Israel zog in die Welt hinaus. Wie man sich nun anderweitig zu gemeinsamem Gebete und Gesänge zusammenfand und den Kultus dieser Zusammenkünfte in seiner äußeren Einteilung an die Opfer des Tempels anschloß, so hielt man sich gewiß auch mit Bezug auf den Gesang an die Klänge, die noch lebendig in ungetrübter Heiligkeit

¹⁾ Vgl. 1. Sam. 10, 5 und 10; 16, 14—23; 2. Kön. 3; Richter 11; Amos 6, 4—6; Jes. 5, 11—12 u. a. m.

keit fortlebten. Wir betonen dies ganz besonders, indem wir uns nunmehr der Frage nach dem Ursprunge der jüdischen Nationalmelodien zuwenden. Es macht sich in den jüngsten Wochen ein merkwürdig übereinstimmendes Bestreben geltend, dieser Frage näher zu treten, die zu den interessantesten der jüdischen Liturgie gehört, aber auch zu den schwierigsten und auf den ersten Blick den geringsten Erfolg versprechenden.

Der Gesang, wie er beim jüdischen Gottesdienste heutzutage geübt wird, weist unstreitig eine Anzahl von Nationalmelodien auf, das heißt von solchen Melodien, die einem großen Teile des jüdischen Stammes, ja oft sehr weit auseinander liegenden Gegenden gemeinsam sind. Herr Leop. Katz behauptete in seinem Aufsatz „Kol Nidre“ in einer der jüngsten Nummern der „Allg. Zeitung des Judentums“, die Juden hätten keine Nationalmelodien, sondern nur „Tempelgesänge“. Das ist nicht richtig. Die Melodien sind wohl zum großen Teile solche, die nur in der Synagoge zum Vortrage kommen (obwohl beispielsweise Moas zur mehr ein häuslicher Gesang ist), aber sind sie deshalb weniger Nationalmelodien? Wir verweisen nur z. B. auf Hodu am Pesach (אדיר הוא), auf die אקדמות-Melodie, auf das מערבית an den ימים הנוראים, auf עלי ציון, ja selbst auf das sogenannte „Lain“ mit seinen Modifikationen für הפטרה, מנילה, איכה, הפטרה, etc., alles Melodien, die allenthalben, mindestens bei einem sehr großen Bruchteil des jüdischen Volkes gesungen werden, die wir von Jugend auf kennen, die sich fortpflanzen, wie wir sie übernommen haben und mit Bezug auf die jene schwere Frage entsteht: „Woher stammen sie und worin ist ihre große Verbreitung begründet?“

Der erste Teil dieser Frage hängt enge mit dem zweiten Teil zusammen. Denn es ist natürlich, daß wir erst dann Gründe für die allgemeine Verbreitung der Melodien in der Hand haben, nachdem uns sichere Anhaltspunkte für ihren Ursprung gegeben sind.

Die eine Art ihres Ursprungs, die wir hier in Betracht ziehen wollen, gibt uns allerdings nur geringen Aufschluß darüber, auf welche Weise die Melodien den Weg in unzählige Synagogen gefunden haben. Wir meinen die Annahme, daß viele unserer Melodien von außerjüdischer Seite herkommen. Es ist dies mit absoluter Gewißheit festzustellen.

Die Musik ist ihrer Natur nach der weitesten Verbreitung fähig. Mit der Luft und dem Winde fliegen die Töne, die Melodien von Land zu Land, umkreisen sie den Erdball. Die Tonkunst ist zugleich diejenige Sprache, die jeder fühlende Mensch verstehen kann. Man braucht nicht diese oder jene Sprache reden zu können, um den Inhalt eines Liedes zu begreifen, das auf Worte gesungen wird, die uns fremd sind. Eine Melodie, die aus den entlegensten Ländern der Erde zu uns herdringt, erfassen wir und halten sie fest, indem wir neue Worte zu ihr finden.

Wie vielen Melodien fremder Nationen können wir täglich begegnen, und alle gehören uns an, in allen vermögen wir uns heimisch zu fühlen. So war es von jeher. Schon im fernsten Altertum sahen wir, wie die Musik das unsichtbare Band ist, das alle Zeiten verbindet und ferne, ja feindselige Völker umschlingt. Dieselben Melodien, nur mit anderen Texten versehen, wurden schon damals Eigentum der verschiedenartigsten Stämme.

Warum sollte sich nun diese große Verbreitungsfähigkeit der Tonkunst nicht auch in der Geschichte der jüdischen Melodien bewahrheiten? Klänge, von denen das Volk in seinem profanen Leben umtönt wurde, nicht auch ihren Weg in die Gotteshäuser gefunden haben. Zudem war, rein historisch betrachtet, derjenige Stand, in dessen Hände das ganze Geschick des Synagogengesanges gelegt war, der Stand der Vorsänger,¹⁾ seit je mit der unbezwinglichen Sehnsucht ausgestattet, Melodien, die sie außerhalb des Gotteshauses gehört hatten, in demselben zu singen. Ja, es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß diejenigen Vorbeter, die zum Teil neue Dichtungen für den israelitischen Gottesdienst selbst schufen, bei der Abfassung ihrer rhythmischen und gereimten Verse bestimmte, bekannte oder unbekannte Melodien sich zu Grunde gelegt haben, die dann später zusammen mit ihren Texten von andern Synagogen aufgenommen wurden.

Als dieser einfache Volksgesang²⁾ den höher steigenden kirch-

¹⁾ Vgl. den vorigen Aufsatz: „Der jüdische Vorsängerdienst“.

²⁾ Als historisches Zeugnis für die Einfachheit kann die Stelle gelten in den Confessiones des h. Augustinus (X, 33): „Der Vorleser psalmodierte die Psalmen nur mit wenigen Tönen, so daß der Vortrag mehr ein Sprechen als ein Singen war.“

lichen Anforderungen nicht mehr entsprach, nahm Gregor der Große (590—604) eine durchgreifende Umgestaltung des Kirchengesanges vor. Er sammelte, sichtet und ordnete, was von Gesängen früherer Zeit eine seinen Zwecken entsprechende Renovation zuließ und vermehrte sie auch durch neue. Dieser gregorianische Choralgesang nun wurde mit strenger Energie in der katholischen Kirche festgehalten und wird noch heute in den meisten katholischen Kirchen gesungen. Zwar ist das ursprüngliche sogenannte Antiphonar, in welchem Gregor die gesammelten Melodien aufzeichnete, verloren gegangen, allein es hatte zuvor in zahlreichen Abschriften Verbreitung gefunden.

Dieser historische Gesang, den die katholischen Kirchenmelodien bis auf unsere Zeit gemacht haben, läßt somit nicht nur die Möglichkeit zu, daß in ihm noch echte altjüdische Melodien enthalten sind, macht es fast zur Gewißheit. Wenigstens findet auch in der ganzen historischen Entwicklung kein Faktor, der die Fortpflanzung gerade der jüdischen Melodien hätte hemmen können. Ja, es ist um so weniger anzunehmen, daß man späterhin mit Absicht jüdische Melodien entfernt habe,¹⁾ als auch sonst mannigfache Ähnlichkeiten mit dem jüdischen Kultus bestehen. Dies betrifft besonders den sogenannten Wechsel- oder Antiphonengesang, den *cantus responsorius*, einem oder zwei Sängern je ein Psalmvers gesungen wurde, welchen in der katholischen Kirche. Dieser Art von Gesang, bei der von sodann die versammelte Gemeinde wiederholte, usw. den ganzen Psalm hindurch, soll von Ignatius von Antiochien in die Kirche eingeführt sein. Wir haben hier genau dieselbe Art des Psalmen- gesanges, wie sie noch bei uns üblich ist. Ja, auch die Gesangsart unserer Pisonim, Wechselgesänge mit wiederkehrendem Refrain,

¹⁾ Die Herausgeber der katholischen Gesangbücher im Mittelalter eifern zwar stark gegen die Einschleppung fremder Melodien und wollen hierunter auch die „der Juden und Ketzer“ verstanden wissen. Vgl. besonders den Vorbericht zu den Cornerschen Gesangbüchern. Der Kirchenvater Hieronymus, der über den Synagogengesang das Urteil abgab: *Judaeorum oratio et psalmi, quos in synagogis canunt, tumultus est domino et (ut ita dicam) grunnitus suum et clamor asinorum* (epistula ad Rusticum Monachum), hatte gewiß keine Ahnung davon, daß dieses „Bäregeschrei“ in den Synagogen dieselben Töne enthielt, wie der Gesang der katholischen Kirche.

waren in Gebrauch.¹⁾ Besonders interessant ist ferner die Einteilung des gregorianischen Gesangs in *Concentus* und *Accentus*, wobei man unter *Concentus* die Gesänge mit wirklich zusammenhängender Melodie, unter *Accentus* aber den nach den grammatikalischen Distinktionen eingerichteten kirchlichen Lesevortrag verstand, der mit der Zeit eine geregelte melodische erhielt.²⁾ Hier haben wir es mit nichts anderem als mit unserem Vortrag der heiligen Schrift zu tun. Das Vorlesen der Evangelien, die sogenannten Präfationen, fanden hier genau auf dieselbe Weise statt, wie bei uns, der eigentliche Zweck dieser Vorlesung, dem Volke die heilig gehaltenen Schriften zu Gehör zu bringen, förderte hier genau dieselben rezitativischen und deklamatorischen Erscheinungen zu Tage, wie bei uns, ja, die Übereinstimmung geht sogar soweit, daß wie bei uns die Interpunktionszeichen der Akzente zugleich Darstellung einer bestimmten melodischen Phrase sind, auch dort die Melodiesätze mit den Namen: *Comma*, *Colon*, *Initium*, *Periodus* usw. bezeichnet werden.³⁾

Alle diese Erscheinungen nun sollen eine Bekräftigung der Möglichkeit sein, daß unter den katholischen Melodien sich heute noch altjüdische Melodien befinden. Wir sind sogar zu der Behauptung berechtigt, daß diese Melodien sich innerhalb der katholischen Kirche vielleicht noch reiner erhalten konnten, als dies innerhalb der Synagoge möglich war. Denn einmal wurden, wie wir hier erörtert, die Melodien innerhalb der Kirche in besonderen Sammlungen niedergelegt, während wir innerhalb des Judentums etwas ähnliches nicht haben; ferner aber sah man in der Kirche eifersüchtig darauf, daß nur heilige, überlieferte Melodien gesungen wurden, indeß die jüdischen Vorsänger, die in früheren Zeiten meistens in erster Linie Gelehrte und dann erst Chasonim gewesen, die Reinheit des musikalischen Teils unseres Gottesdienstes zu allen Zeiten stark beeinträch-

¹⁾ Vgl. Neumaier: a. a. O. S. 266. Man nimmt übrigens an, daß der Ursprung des Responsoriengesangs in der katholischen Kirche auf den gottesdienstlichen Gesang der Therapeuten (Diener, Pileger; bei den alten Israeliten Anhänger einer mit den Essäern verwandten Sekte), zurückzuführen sei. Philo gibt von diesem Gesange eine sehr anschauliche Schilderung.

²⁾ Vgl. Maslon: Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesangs, S. 88.

³⁾ Vgl. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied I, S. 23.

tigten. Auch war man glücklich, zu Zeiten der Verfolgungen die heilige Lehre, die heiligen Schriften und Bücher retten zu können und konnte nicht genügend Zeit und Kraft auf die Erhaltung von Melodien verwenden. Infolgedessen werden wir bei der Ausbeutung der Übereinstimmungen der beiden Kulte für die Frage nach dem Ursprunge der jüdischen auch von den wohlgeordneten Melodiesammlungen der katholischen Kirche ausgehen müssen.

Jene allgemeineren Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten nämlich werden noch ergänzt durch eine ganze Anzahl speziellere. Was zunächst den äußerlichen Charakter der Melodien betrifft, so haben sich bei uns auch in unzähligen Tongängen Melodien von durchaus altertümlichem Gepräge erhalten, Melodien, deren Tonleiter nicht mit einer unserer modernen Tonleiter dur oder moll übereinstimmt, sondern die sich nur in eine der antiken sogenannten Kirchentonarten einreihen lassen. Z. B. ist die Tonart des Thoravortrags an Neujahr und Versöhnungsfest die jonische, Kol nidre enthält Wendungen aus der dorischen Tonart usw. Auf diesen Kirchentonarten aber ist auch der gesamte gregorianische Gesang aufgebaut. So ergibt sich denn auch bei einem oberflächlichen Vergleich der jüdischen mit der katholischen Gesangsart, daß der allgemeine Charakter der Melodien ein durchaus ähnlicher ist.

Nun hat man aber sogar auch direkte Übereinstimmungen gefunden. Ehrlich in seiner Liturgischen Zeitschrift (Teil III, S. 13) berichtet, er habe in einem katholischen Bußgesangbuche eine bestimmte Melodie gefunden, die er uns mitteilt. Diese selbe Melodie ist in vielen Synagogen auf den Text *אֲדִירֵי אֵימָה* an *יְיָ* in Gebrauch und stimmt sonst bis auf den letzten Ton mit der unsrigen überein. Ihre Tonart ist die phrygische. Katz in dem oben erwähnten Aufsatz berichtet, die Melodie eines von Meyer-Mainz herrührenden *וַיְדַבֵּר מֹשֶׁה* findet sich in einem Amsterdamer Prozessionsgesangbuch, und gewiß sind noch eine ganze Anzahl solcher Übereinstimmungen gefunden worden.

Ich selbst habe mich auch auf die Suche begeben, und ich kann sagen, daß ich auch gefunden habe.

In Bäumkers großem Werk: „Das katholische deutsche Kirchenlied nach seinen Singweisen“ fand ich z. B. einen Gesang, der in seinem ganzen melodischen Aufbau der Melodie unseres *Eli Zijon*

entspricht;¹⁾ ferner den Anfang unseres *ברכו מעריב* für *ר"ה*;²⁾ dann die Ausgangsphase der *Pismonim*, wie sie Lewandowski in seinem *קול רנה* aufgezeichnet hat.³⁾

Am meisten aber hat mich Folgendes verblüfft: Derjenige Teil des katholischen Ritus, welcher sich am engsten an den jüdischen anschließt und der sicherlich zu jenen Teilen gehört, die auf direktestem Wege aus der alten Tempelmusik in die Kirche Eingang fanden, ist der Psalmengesang. Für diesen Psalmengesang hat man nun in der katholischen Kirche die sog. *Psalmodie*, d. h. eine Anzahl von mannigfach modifizierten Melodiesätzen, nach denen die Psalmen gesungen werden. Man zählt so acht *Psalm-töne*, und außer diesen acht gibt es noch einen *tonus peregrinus*, der lediglich zu Psalm 113, in exitu Israel de Aegypto, gebraucht wird. Die Melodieführung dieses *tonus peregrinus* ist eine so stark von der übrigen Psalmentöne abweichende, daß die Gelehrten auf dem Gebiete des Kirchengesanges darüber ganz außer Fassung gerieten. Sie behaupten nun, daß diese Melodie dem Worte *Selah* ihren Ursprung verdanke.⁴⁾ *Selah* bedeutet nämlich *modorum musicorum dementatio*, d. h. Veränderung der Musikform, griechisch *διαψαλμα*, einer der Schriftsteller spricht sogar die direkte Ansicht aus, daß gerade diese Melodie aus der Synagoge stamme.⁵⁾ Die Melodie dieses *tonus peregrinus* aber war für mich ein alter Bekannter aus der Synagoge meiner Heimat, wo sie von einem Vorsänger auf die Worte: *באין מליץ יוסר מול מנה פסע* etc. an *ר"ה* gesungen wird.

Eine zufällige Übereinstimmung anzunehmen, ist bei dem ausgeprägten Charakter der Melodien unmöglich. Vgl. bes. Takt 3 und 4, sowie die Schlußwendung nach moll.

¹⁾ I, Nr. 178.

²⁾ I, Nr. 255.

³⁾ II, Nr. 277.

⁴⁾ Vgl. Mattheson: Das erläuternde *Selah*, Hamburg 1745, Pfeifer: *De musica vet. Hebr.*

⁵⁾ Gerbert: *De cantu et musica sacra* I, p. s.: Quodsi (vox *Selah*) ad modum musicum mutandum pertinuit in genere diatonico, convenienter ad factum fuisse dici potest, quomodo in ecclesia christiana secundum octo modos ejus generis instituitur cantus: est vero singularis melodia Psalmi in exitu Israel de Aegypto, forte e synagoga repetenda

Sie stimmt zwar nicht ganz genau überein, eine verblüffende Ähnlichkeit ist aber unverkennbar.

Ich denke mir nun die Weiterführung der Forschung auf diesem Gebiete derart, daß eine möglichst große Anzahl ähnlicher Übereinstimmungen festgestellt wird. Durch ausgedehnte Vergleichen und historische Verfolgungen der einzelnen Melodien auf katholischer Seite dürfte es dann ermöglicht werden, interessante Resultate zu erzielen.

Auf diesem Wege wird es in späterer Zeit vielleicht einmal möglich sein, die Schätze der althebräischen Tempelmusik, die teils innerhalb des gregorianischen Gesangs, teils in den synagogalen Gesängen verborgen ruhen, ans Licht zu schaffen und dem Ohre der Nachwelt die heiligen Töne wieder erstehen zu lassen, die alle Welt für verklungen ansieht.

(„Israelit“ 1882.)



Die Synagogenmusik in der hebräischen Literatur.

Von M. Schweitzer, Glogau.

Musik ist eine zu allen Zeiten im Judentum gepflegte Kunst gewesen. Schon auf den ersten Blättern des Pentateuchs wird berichtet, daß Jubal Flöte und Zither erfand. Mit der Zither und der Flöte, so scheint es, suchte man schon in den Urzeiten der Menschheit die innerlich gestörte Harmonie durch äußere Anregung wiederzugewinnen. Mit der Pauke begleitete Miriam den Gesang der Frauen am Meere. David, der eine ganze Anzahl von Instrumenten zu spielen wußte, muß ein Virtuos auf der Harfe gewesen sein, wenn er ihr Töne entlocken konnte, die seinem königlichen Herrn den Trübsinn verscheuchten. Es ist darum erklärlich, daß David als Musikfreund ihren Wirkungskreis weiter ausdehnte und sie bei vielen Begebenheiten anwenden ließ, so bei der Abholung der Bundeslade. „David und ganz Israel jubelten vor Gott mit allen Hölzern der Zypressen, mit Zithern und Harfen, mit Pauken und Kastagnetten und mit Zimbeln.“ (Sam. II. 6, 5.) Hier sind solche Instrumente genannt, welche sonst beim Opferdienste nicht angewendet wurden. Auch die Leviten oder sonst berufene Musiker sind hier nicht erwähnt, sondern jedermann konnte sich wahllos daran beteiligen. Chronik 23, 5 wird die Zahl der Sänger mit Instrumenten mit 4000 angegeben, und die Einrichtung eines ganzen Musikkorps wird im Kap. 25 daselbst geschildert.

Als Hiskia die religiöse Verfassung wieder herzustellen suchte,

wird gleichfalls von einer Tempelmusik während der Opferung berichtet. (Chron. II, 29, 25, 30.)

Von einer Synagogenmusik im engeren Sinne kann aber eigentlich keine Rede sein, wenn man darunter Instrumental- und Vokalmusik begreift.

Bei aller Wertschätzung der Musik hat sie doch im jüdischen Kultus — sowohl im Tempel zu Jerusalem als auch in den Synagogen — niemals eine dominierende Stellung eingenommen. So kann man höchstens — abgesehen von der Musik im Tempel — von Instrumentalmusik im allgemeinen in der hebräischen Literatur sprechen. Und auch hier fließen die Quellen äußerst spärlich.

Daß die Synagoge sich überhaupt gegen die Kunst verschloß, kann man heute als Fabel bezeichnen. Die Tatsachen des Lebens und die Zeugnisse der Literatur sprechen dagegen. Tiersymbole in Malerei und Plastik, besonders das Löwensymbol, das alte Wappentier von Juda, fand zu allen Zeiten und an allen Orten Anwendung. Nur das menschliche Antlitz war überall anzubringen ausgeschlossen. Wenn in die Synagoge Instrumentalmusik nicht allgemein eingeführt wurde, so müssen andere Bedenken vorgeschwebt haben.

Es ist eine irrige Anschauung, wenn man glaubt, die Synagoge habe den Tempel abgelöst. Sie stand lange vor seiner Zerstörung in vollster Blüte. Unter Esra und den Ansche Kneses hagdaulo waren in Jerusalem schon viele Synagogen, man nannte sie Bethäuser, Prosenchen. Innerhalb und außerhalb Palästinas, in allen Städten der Diaspora entstanden sie. Ihre Entstehung und Entwicklung datiert also von einer der glänzendsten und glücklichsten Epochen der jüdischen Geschichte, in denen das unterdrückte Nationalgefühl zu neuem Leben und zur vollen Tätigkeit sich wieder mächtig aufraffte.

In diese Bethäuser wurde die Instrumentalmusik nicht eingeführt. Man könnte meinen, weil man sie als Mikdasch meat — als Heiligtum im kleinen — bezeichnete, müßte auch, gleich dem Tempel, die Musik darin nicht fehlen. So prachtvoll auch beispielsweise die Synagoge in Alexandrien, von der die Mischna berichtet, ausgeschmückt war, war doch Musik darin ausgeschlossen.

Man vermißt die Instrumentalmusik auch in jenen Synagogen,

die zur Zeit des Tempels nebenhergingen. Weder am Sabbat noch an Werk- und Neumondstagen wirkte Musik beim Gottesdienste mit.

Will man daher von der Anordnung der Musik im Tempel den Schluß auf ihre Einführung in die Synagoge ziehen, so muß man sich über den Gebrauch der Musik im Tempel einen richtigen Begriff bilden.

Aus Berichten der Mischna und des Talmuds geht hervor, daß der eigentliche Gesang und die Chöre die Hauptsache waren, während die Instrumentalbegleitung nur als Nebensache zur Hebung und Stärkung des Effektes wirkte.

Im Talmud (Tr. Sukka 50b) wird hierüber eine Debatte eröffnet. Die eine Ansicht vertritt den Standpunkt *עיקר שירה בכלי ועבודה היא* das heißt, die Hauptsache beim Gesang sei das Instrument, gehört wesentlich mit zur Opferhandlung und nimmt auf den Sabbat keine Rücksicht.

Die andere Ansicht dagegen lautet: *עיקר שירה בפה ולא עבודה היא* das heißt, die Hauptsache sei der Gesang, die Vokalmusik. Er wird nicht als Opferhandlung angesehen und verdrängt den Sabbat nicht. Alle stimmen aber darin überein, daß die Musik, welche die Leviten am Tage der „Wasserschöpf freude“ mit Flöten und Harfen ausführten, am Sabbat unterbleiben müsse. Diese Feier wird nur als *שמחה יתירה* — überflüssige Freude, — bezeichnet.

An verschiedenen anderen Stellen kommt das allgemein angenommene Prinzip zur Geltung: *דכולי עלמא עיקר שירה בפה וכלי לבסומא* das heißt, die ganze Welt ist darin einig, daß der Gesang die Hauptsache sei, und das Instrument habe nur den Zweck, der Stimme die Würze zu geben. Es ist daran festzuhalten, daß die Synagoge dem Tempel gegenüber nur den Charakter einer privaten Institution beanspruchen konnte. Im Tempel wurde nur bei jenen Opfern, die von der Gesamtheit geleistet werden sollten, Instrumentalmusik angewandt. Daher hat man es nicht gewagt, sie in die Synagoge einzuführen. Der Tempel war die einzige, anerkannte und heilige Opferstätte für ganz Israel. Andere Opferstätten hatten keine Gültigkeit. Die Synagoge, die weder Priester noch Opfer kennt, konnte sich dieses Recht nicht anmaßen. Für sie konnte nur das Prinzip, die Vokalmusik sei die Hauptsache, zur Geltung kommen.

Zu den schon für die Stiftshütte angeordneten Instrumenten gehörten neben dem Schofar die beiden aus Silber gefertigten Trompeten. Sie dienten zum Signalgeben für Versammlungen, für den Kriegsfall, wenn der Feind sich nahte. „Am Tage eurer Freude, eurer Feste und Neumonde stoßet in die Trompeten, bei euren Empor- und Friedensopfern.“

Einen musikgeschichtlichen Bericht enthält die Mischna (Arachin Kap. II, 3. IV. Beh. 10, 10). Man blies nie weniger als einundzwanzig Töne im Heiligtum und nie mehr als achtundvierzig. Es wurden nie weniger als zwei Leiern und nie mehr als sechs, nie weniger als zwei Flöten und nie mehr als zwölf gespielt.

An zwölf Tagen im Jahre wurde die Flöte vor dem Altar gespielt . . . Es wurde nicht auf einer kupfernen Flöte, sondern auf einer Flöte aus Rohr gespielt, weil ihr Ton angenehmer klingt. Beim Zusammenspiel ließ man den Flötenton länger ausklingen, bevor ein neuer Musiksatz beginnt.

Man hat hier ein Beispiel für die Überleitung von einer Tonart zur anderen. Die ausführenden Musiker waren nicht die Leviten (sie hatten nur den gesanglichen Teil), sondern die Sklaven der Priester.

Der eigentliche mischnische Ausdruck für das Flötenspiel ist *מכה בחליל*, das heißt die Flöte schlagen. Es ist dies so zu verstehen, daß man mit dem Finger bald heftiger, bald gelinder auf die Löcher schlug, um dem Instrument verschieden starke Töne zu entlocken und die Klangfarbe zu beeinflussen.

Während viele Instrumente in unbeschränkter Zahl gleichzeitig mitwirkten, war die Zimbel nur mit einem Exemplar vertreten.

An einer anderen Stelle (Tamid III, 8) wird von einem Instrument Magrefa berichtet. Dieses hatte einen so weithin dringenden Ton, daß man ihn bis nach Jericho hin hören konnte. (Von Jerusalem nach Jericho war eine Entfernung von zehn Meilen.) Viele glauben (darunter auch der Kommentator Tiferes jisroel), die Magrefa sei eine Orgel gewesen. Von ihr wird berichtet (Arachin fol. 11), sie hätte zehn Luftlöcher gehabt, jedes derselben gab zehn verschiedene Stimmen, sodaß hundert klingende Stimmen mit ihr erzeugt werden konnten. Sie hatte einen Umfang von einer Kubikelle, so setzt ein anderer Lehrer die Beschreibung fort, hatte einen Fortsatz mit zehn

Öffnungen, von denen jede hundert klingende Stimmen hervorbrachte, so daß das Instrument im ganzen über tausend Töne verfügte.

So verlockend diese Schilderung auf die Orgel hinweist, so muß man wohl bedenken, daß sie einen sehr kleinen Raum einnahm (vielleicht kaum einen halben Kubikmeter), und daß unmöglich daraus solche Tonfülle entströmen konnte. Magrefa kann also keineswegs eine Orgel gewesen sein. Man hatte in unserem Zeitalter dieses Instrument als Beweis für die Zulässigkeit der Orgel erbracht. Es gehört aber doch ein gut Stück Phantasie dazu, es als Orgel anzusprechen. Am Schluß der Beschreibung nennt es der Talmud selbst *גמגמא* (übertrieben), wenn man von dem Instrument so viele klingende Stimmen rühmt.

Auch von einer Marschmusik weiß die Mischna (Bikkurim) zu berichten. Wenn der imposante Zug der Bikkurimträger sich nach dem Tempelberg bewegte, so gingen ihm Pfeifer voraus. Man konnte sich nicht genug darin tun, den Festgästen den Aufenthalt in Jerusalem so angenehm als möglich zu gestalten. Da dürfte auch die Musik nicht fehlen.

Ob die Levitenchöre ein- oder mehrstimmig, im Männer- oder gemischten Chor gesungen wurden, ist nicht zu entscheiden. Doch wird von der „Levitenplage“ erzählt. Man meinte damit die Knaben der Leviten. Ihre hohen Kinderstimmen nötigten die Leviten, sich anzustrengen, um die gleiche Höhe mit ihnen zu halten.

Die Musik war auch bei freudigen und traurigen Anlässen außerhalb des Tempels gebräuchlich. Im tadelnden Sinne spricht Amos (Kap. 6, 5) über Musik. Es geißelt die Jämmerlichkeit der Selbstverachtung Israels und des tiefen Respekts, mit dem es zu den Völkern seiner Umgebung aufblickt, schildert in lebendigen Farben das in Üppigkeit sich abspielende Leben der Großen in seiner ganzen Leere, die nur Sinn haben für Tafeln und Zechen und die Pausen zwischen den Mahlzeiten mit dilettantischer Pflege der Musik ausfüllen: „sie klimpern mit der Harfe und dünken sich David gleich auf ihrem Instrumente.“ Diese wenigen Beispiele zeigen, daß die Instrumentalmusik sowohl innerhalb als außerhalb des Tempels vielfache Anwendung fand.

Mit seiner Zerstörung hörte die Instrumentalmusik völlig auf, ein Faktor im Gottesdienste und bei freudigen Anlässen zu sein. Wir

hingen unsere Harfen auf die Weiden,“ heißt es von der Zeit des babylonischen Exils.

Von jetzt ab gilt das Wort *וְקוֹל הַקָּהָן וְקוֹל הַלֵּוִיִּם*, nur die menschliche Stimme wird in den Synagogen gehört.

Jede Gemeinde suchte den in ihr heimisch gewordenen Melodien-schatz zu erhalten. Ganz besonders galt dies von den Gesängen an den Jomim nauroim. Den Vorbetern war es zur Pflicht gemacht, an diesen Tagen nur die ortsüblichen Gesänge vorzutragen, um die Gemeinde durch Neuerungen nicht in der Andacht zu stören. Ein Vorbeter, der Melodien singt, die einem nichtjüdischen Kultus angehören, ist zu verwarnen. Unterläßt er es trotzdem nicht, so ist er von seinem Amte zu entfernen.

Der bekannte Maharil erzählt von sich, daß er in Regensburg als Vorbeter am *רח"ה* vorzubeten hatte. Er eignete sich vorher die dort üblich gewesen österreichischen Melodien an.

Es wäre interessant, zu untersuchen, wieviel selbst die sogenannten traditionellen Melodien von ihrer Ursprünglichkeit bis heute verloren haben. Es ist unbedingt anzunehmen, daß sie nicht in ihrer Originalität bis zu uns gekommen sind. Es unterscheidet sich darin schon der Osten vom Westen. Daraus geht hervor, daß die Sangesweise der verschiedenen Länder auch auf diese Melodien von Einfluß war.

In der hebräischen Literatur findet sich — soweit uns bekannt — hierüber keine nähere Angabe. Sie befaßt sich nicht mehr mit der Musik und gibt nur einzelne Winke über die Art des Vortrages einzelner Teile der Liturgie. Sie nennt den verpflichteten Vorbeter *חזן קביר* und den, der nur aushilfsweise das Amt verrichtet. Sie empfiehlt bei einer Wahl zwischen zwei Vorbetern, von denen der eine nur durch gute Stimmittel, der andere durch Gottesfurcht sich auszeichnet, dem letzteren das Amt zu übertragen. Wer als Vorbeter an den Jomim nauroim fungieren will, soll verheiratet sein und eine zahlreiche Familie haben. Er wird mit tieferem Gefühl die Gebete vorzutragen verstehen. Der Scheliach Zibbur soll bei dem größten Teil seiner Gemeinde „beliebt“ *מְרֻבָּה* sein und keine Feinde in ihr haben. In den Minhagbüchern mögen sich noch andere, das Kantorat betreffende Bestimmungen finden. Nach ehemaligem Minhag in Frankfurt a. M. gab es einen ersten und zweiten Chasan.

Der letztere hatte beispielsweise am ר"ה ח"ט den ersten Teil des Schacharis bis חזן vorzutragen. Dann begann der erste חזן. Die hebräische Literatur nimmt von den Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Synagogenmusik nur insofern Notiz, als sie dieselben registriert und von Fachkennern auf ihren Wert beurteilen läßt.

(Israelitisches Familienblatt, 1917).

