

Peter Caban

Der liturgische Gesang als Widerspiegelung der Liturgiefiern in der Kirchengeschichte der ersten Jahrhunderte

Wrocławski Przegląd Teologiczny 14/2, 197-217

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. PETER CABAN

DER LITURGISCHE GESANG ALS WIDERSPIEGELUNG DER LITURGIEFEIERN IN DER KIRCHENGESCHICHTE DER ERSTEN JAHRHUNDERTE

Annotation: Der Text befasst sich mit den theologischen Musik-Anfängen in der Liturgie und will die Gestaltungsgrundlagen der primären christlichen Liturgie und der Musik in den ersten Jahrhunderten der Kirchenexistenz näher bringen. Das Alte Testament und die neutestamentlichen Zeugnisse werden als Fundament der Liturgie dargestellt. Die Tatsache, dass der Vokalvortrag in der christlichen Musik der ersten Jahrhunderte Priorität war, bezeugen uns mehrere Materialien, auch diese Studie, besonders über den Psalmen- u. Hymnengesang auch über verschiedene Einflüsse auf die frühchristliche Liturgie.

Schlüsselwörter: die frühchristliche Liturgie – der Gesang – Musik der ersten Jahrhunderte – Einflüsse auf die frühchristliche Musik.

In meinem Beitrag will mich der anregenden Thematik der Liturgiemusik im Altertum widmen als der Urgrundlage zur Entwicklung reicherer musikalisch-liturgischen Formen in der neueren Musik- und Chorgesangsgeschichte. Während der Jahrhunderte sind viele Schulen u. Richtungen in der Liturgie profiliert worden, die der Geschichte des Chorgesangs in der Liturgie eine Richtlinie gegeben haben.

Seit Entstehung der Kirche sieht man in ihrem Innersten den liturgisch-musikalischen Vortrag, der nicht nur den Einzelpersonen gehörte. Bei den kirchlichen Gottesdiensten wurde der Versammlungsgesang als eine realisierte Art des menschlichen musikalischen Verhaltens, der Kommunikation mit Gott und als

Ausdruck des christlichen Glaubens manifestiert. Konkret heißt es *die sichtbare Geste* mit individueller liturgischer Bedeutung einerseits, andererseits *das empfundene Erlebnis des daran beteiligten Menschen*, bzw. des Zuhörers. Sowie verbale Sprache fähig ist, rationell verständlichen Umfang zu formulieren und mitzuteilen, so ist die Musik fähig, einsichtlich unverständliche, entgültig unaussagende Tatsachen mitzuteilen und weiterzugeben. So sind der Gesang und die Musik im Christentum von Anfang an Ausdruck der Freude, Freiheit, von Glück, Hoffnung, Liebe, Sicherheit..., aber im Kontrast dazu sind sie imstande auch Trauer, Unglücksfall, Gefangenschaft, Leid, Klage, Schmerz... auszudrücken und dadurch die Sehnsucht nach der Rettung und Befreiung¹. Die Musiknutzung in der Geschichte des christlichen Gottesdienstes hat an allgemein menschlichem, individuellen u. sozialen Musikgebrauch u. seiner weiteren Entwicklung beruht.

DAS ALTE TESTAMENT

Die Schriften des Alten Testaments zeugen von der großen Musikbedeutung im kultischen Leben Israels². Die Israeliten als ausgewähltes Volk haben manche Musikpraktiken der umliegenden heidnischen Völker aus den prinzipiellen theologischen Gründen des *Monotheismus* abgelehnt – der einzige Gott lässt sich durch nichts im Sinne heidnischer Praktiken „*einstimmen*“, weil er heilig und gnädig ist. Er hat sich in seiner absoluten Freiheit selbst entschieden, in Richtung zum Menschen hervorzutreten. Die ganze alttestamentliche Liturgiemusik und ihr Kundgebungswert hatte im Volk Israels deshalb den Charakter einer Antwort auf die Tathandlung Gottes. Israel hatte die Erfahrung mit Gott, die im Gesang der Versammlung interpretiert wurde, was hauptsächlich die *Psalmen* bezeugen³.

¹ Es ist möglich, alle Erklärungen des Musiksinns, um die man im Verlauf der Geschichte versuchte, in zwei grundlegende Modelle zusammenzufassen:

- Musik ist die Gefühlssprache, sie geht also vom Innersten des Menschen hinaus.
- Musik ist die Sprache des Himmels, vom Menschen nachgebildet bzw. interpretiert.

² Die sakrale Musik bedeutet im alttestamentlichen Morgenland vor allem den Gesang; Musikinstrumente dienten eher zur Begleitung, was auch hebräische Musikterminologie merken lässt, in der die Musik bezeichnenden Worte fast jeweils zugleich auch Lied bedeuten, Varšo, M., *Biblia a hudba*, in *Adoramus Te* 1/2001, 4. Jahrgang, S. 6.

³ Die alttestamentlichen Schriften sprechen auch über seltsame Typen der Psalmeninterpretation (z.B. Esr 3,11). Die einzelnen Psalmen wurden in der Regel von den *Vorsängern* interpretiert (z.B. Ps 42/43, 41/42, 67/66, 107/106, 118/117). Das Volk hat sich dem Gesang mit der Wiederholung der Verse angeschlossen (z.B. Ps 136/135, Dan 3,52f.) und mit Akklamationen (*Amen, Halleluja*), mit dem Klatschen und mit der rhythmischen Bewegung beim Gesang. Es gab fast keinen Volksgesang. Der kultische Psalmengesang und die anderen Gesänge wurden mit Musikinstrumenten begleitet, was aus den Psalmtiteln und aus ihren Texten folgte. Die kultische sanglose Instrumentalmusik hatte ihre Anwendung nur im Tempel, nicht in der Synagoge.

Gerade sie beinhalten Gotteslob, Verkündigung seiner Taten, Fürbitte um Segen und auch die Hoffnung an Heil. Im Vergleich zu musikalischen Kulturpraktiken der umliegenden, größtenteils heidnischen Völker kann man neben den gemeinsamen Grundzügen auch einige wichtige und charakteristische Eigenheiten musikalischer Kundgebung des israelitischen Volkes wahrnehmen:

– Der Gesang hat während des Gottesdienstes seinen theologischen Platz im *geschichtlichen Gott-Mensch-Dialog*. *Der Gesang ist der Raum für die Kommunikation*.

– Indessen es beim Lesen u. Gebet klar bestimmt ist, wer angesprochen wird, lässt es sich beim Gesang nicht allgemein feststellen. Das Volk Israels hat vor Gottes Angesicht gesungen, aber dieser Gesang konnte sich dabei an die Versammelten konzentrieren u. ihnen über Gott sprechen, aber er konnte sich auch direkt an Gott konzentrieren.

– In den Vorstellungen Israels haben Musik u. Gesang *einen eschatologischen Zeichencharakter*: beide gehören zum treuen Himmelbildnis, zum Jerusalemer Tempel⁴.

Der Gesang war im Alten Testament vor instrumentaler musikalischer Kundgebung bevorzugt⁵. Die *gottesdienstliche Versammlung* war eine klassische Gesangsstelle in Israel und das jüdische *berakah* war soeben eine typische Form. Die alttestamentliche Prophetismus-Literatur (z.B. Prophet Amos) hat gottesdienstliche musikalische Kundgebung betroffen, wenn sie kein *Ausdruck der inneren Haltung* der Teilnehmer war. Auch Israeliten haben selbst abgelehnt, zur Zeit ihres schweren Daseins-Umstands zu singen⁶. Wir haben ziemlich wenige Auskünfte über den Liturgie-Vorgang und über die Gesang- u. Musikeingliederung in die liturgischen Rituale des Alten Testaments. Eins ist allerdings sicher, dass die *Lobgesänge* den Hauptplatz im Gottesdienst Israels in allen Phasen der Kultentwicklung hatten⁷. Für die Seligpreisung Gottes waren Lob- u. Dankgesänge im Zusammenhang mit den Dankopfern spezifisch⁸ sie wurden häufig mit den Tages- u. Jahresteilen (Morgen, Abend, bzw. auch Mittagessen) verbunden. Spontanes Lob der Einzelpersonen und das Lob an

⁴ Vgl. Harnoncourt, Ph., Meyer, H., B., Hücke, H., *Singen und Musizieren, In Gottesdienst der Kirche, Handbuch der Liturgiewissenschaft, Gestalt des Gottesdienstes, Sprachliche und nicht-sprachliche Ausdrucksformen*, 3. Teil, Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1990, S. 140-141.

⁵ Vgl. Akimjak, A., *Liturgika, Liturgický spev a posvätná hudba*, Teil II/B, Spišská Kapitula 1997, S. 9.

⁶ Vgl. z.B. Ps 137,4.

⁷ Im Bundeskult hatte der Lobgesang festen Platz bei der Verkündigung u. bei den Opfergaben. Er wurde von den einzelnen Sängern oder von der Sängergruppe vorgetragen u. vom Volk mit den Akklamationen ergänzt.

⁸ Gen 12,8; 13,4; 14,18-20; 24,26f.; 26,25; Ex 15,20f.; 18,9-12.

Jahve im Familienkreis wurden bei den Juden bis heute bewahrt u. sie sind ein charakteristisches Zeichen jüdischer Frömmigkeit⁹.

Im Zeitraum *nach dem Exil* muss man zwischen dem Tempel und der Synagoge unterscheiden. Im neu erbauten *Tempel* haben die Leviten den Gesang und die Musik sichergestellt¹⁰; hier wurde die Einheit des Lobgesangs u. der Opfergabe wieder betont. Die instrumentale Kultmusik hat sich zeitweise entwickelt und an theologischer Bedeutung erworben. Zwar gab es im *Synagogengottesdienst* markante Parallele¹¹ mit Tempelkult in Jerusalem, doch sind da auch charakteristische Differenzen: – die Stelle der Opfergabe im Tempel hat in der Synagoge dem *Thora*-Studium, dem Gesang u. dem Gebet gehört¹². Der Tempelkult wurde streng hierarchisch eingeordnet (nur der Priester und Leviten sind tätig), Synagogenliturgie wurde mehr demokratisch aufgefasst (jeder erwachsene Mann konnte in der Synagoge reden u. vorsingen). Im Tempel hat instrumentale Kultmusik bestanden, in der Synagoge nur der Gesang. Der Tempel wurde an Ort gebunden, die Synagoge wurde eher mit dem Volksversammeln verbunden¹³. Die alttestamentliche *Tempelliturgie* hat Musikinstrumente angewendet. Auch die einzelnen Psalmen, besonders die von Jubelfest-Charakter, wurden instrumental mit den Musikinstrumenten begleitet. Unter diese Musikinstrumenten gehören *schofar* (Horn), *hasosrah* (Trompete-Instrument), *nebel* (Harfe), *kinnor* (Lyra), *sabekah* (Zither). Sie haben zur Begleitung der liturgischen alttestamentlichen Gottesdienstzeremonien gedient¹⁴. Von Schlaginstrumenten sind im Alten Testament bei Gottesdiensten Zymbal, Schallbecken u. Trommeln, von Blechinstrumenten z.B. *aulos* (Flöte) angewendet worden. Von Juden sind bei anderen Feiern (z.B. Hochzeit u. Begräbnis) Schalmel u. Oboe angewendet worden. In der *Synagogenliturgie* wurden die Musikinstrumente nicht benutzt, denn die Musik wurde dort durch den Psalmengesang und durch gesangreiches Lesen der Heiligen Schrift vertreten, deren Text bei Deklamation kantiliert war¹⁵. Der synagogale jüdische Liturgiegesang hat wahrscheinlich auch das Schaffen der christlichen Gottesdienstweisen geprägt, z.B. das Gebet *Alenu* hat die sogenannten *Lamentationen*. Über *die Tonalität* und *die Musikformen* des Kultgesanges in Israel weiß man fast nichts, weil die Me-

⁹ Vgl. Harnoncourt, Ph., Meyer, H. B., Huckle, H., *Singen und Musizieren...*, a.a.O., S. 140-143.

¹⁰ Vgl. Esr 2,41.

¹¹ Das Volk versammelt sich auf demselben Ort, im Vordergrund stehen das Gedächtnis an die Taten, durch die Gott Israel gerettet hatte, und das Singen der Lobgesänge.

¹² Vgl. Harnoncourt, Ph., Meyer, H. B., Huckle, H., *Singen und Musizieren*, a.a.O., S. 140-143.

¹³ Es war die Anwesenheit wenigstens zehn Israeliten nötig, um Gottesdienst feiern zu können.

¹⁴ Vgl. 1 Chr 25,1-3.

¹⁵ Zum Beispiel haben verschiedene Weisen des kantilierten Gesangs für Thora u. für Propheten bestanden. Der Text der Heiligen Schrift aus prophetischer Literatur wurde aus dem die Akzente u. die Kadenz enthaltenen Text gelesen, Thora wurde allerdings aus den handschriftlichen Rollen ohne jedes Tonzeichen deklamiert.

lodie u. Rhythmen schriftlich nicht aufnotiert und von Generation zu Generation nur durch mündliche Übertragung verbreitet wurden¹⁶. In der einheimischen jüdischen Liturgie hat der Hausvater den Gesang und die Gebete regelmäßig geführt; die Musikinstrumente wurden in diesem Liturgietyp nicht benutzt¹⁷.

DAS NEUE TESTAMENT

„Nach dem Lobgesang gingen sie zum Ölberg hinaus“. So schreiben Matthäus und Markus in ihren Evangelien über den Schluss des Letzten Abendmahls. (Mt 26, 30; Mk 14, 26)¹⁸. Das Abendmahl Christi vor direkter Handlung seines Erlösungstodes und seiner Auferstehung hatte eine Pascha-Form und wurde *mit dem Psalmgesang* 113 (114)-118 verbunden. Im Allgemeinen ist diese Erwähnung von Evangelien eigentlich als *Anbeginn der christlichen Kirchenmusik* zu finden. Soeben darin hat die alttestamentliche *biblische Psalmengesangstradition* ihre Folge¹⁹. Diese Tradition befindet sich bei den Juden einerseits in der Liturgie, andererseits auch in ihrem eigenen Privatleben. So haben es auch Jesus und seine Jünger, die erste kirchliche Gemeinschaft in Jerusalem sowie auch die anderen frühkirchlichen Kommunitäten getan²⁰. Es war erstens das Ziel, durch die Gesangwirkung der ersten Christen im Gottesdienst *die Gemeinschaft aufzubauen*.²¹

¹⁶ Es ist sehr schwierig, die in sehr konservativen Synagogen traditionellen Praktiken zu beschreiben, die noch bisher aufgrund der Tradition (z.B. in Jemen) eingehalten werden. Die einzelnen Psalmentitel informieren über teils öffentlich bekannten Weisen. Es folgt daraus, dass die bekannten Weisen existiert haben, bei deren die Gesangsart nicht geändert wurde. Im Zeitraum nach dem Tode Christi wurden auch die Auskunft über die Musikvortragsart, enthaltene Akzente und Vokaltöne in die liturgischen Texte notiert. Es ist allerdings bis heute nicht gelungen, die Melodien nachdrücklich zu interpretieren und zu rekonstruieren.

¹⁷ Vgl. Akimjak, A., *Liturgika, Liturgický spev a posvätná hudba*, a.a.O., S. 9-10.

¹⁸ Christus hat wahrscheinlich Psalmen beim Letzten Abendmahl nach viertem Pascha-Becher gesungen.

¹⁹ Der frühchristliche Gesang hat in den *jüdischen Traditionen* fortgeführt, die sich teilweise in christliche Traditionen änderten. Diese Wendung hat sich einerseits in hymnischen Texten, andererseits in der entsprechenden Proklamation der Heilstaten Gottes vom Volk beantworteten Akklamationen geäußert. So konnten sich die gläubigen Juden schon während des Synagogengottesdienstes zu Christus bekennen. So konnten im Gottesdienst der christlichen Gemeinschaften im christlichen Umfang die durch jüdische Traditionen gegebenen Elemente empfunden werden. (Vgl. 1 Kor 14).

²⁰ Der Gesang hat seinen theologischen Platz im Gott-Mensch-Dialog und er darf dem Volk verkünden (Vgl. Eph 5,19; Kol 3,16; 1 Kor 14,26) oder er kann Gebet sein, mit dem sich der Mensch zum Gott (Eph 5,20; Kol 3,16) und zum Christus zuwendet (Eph 5,19). Er ist in der Gemeinschaft eine Kundgebung des Gotteserkenntnisses, ein Zeichen ihres Enthusiasmus und Vergnügens, sowie ein eschatologisches Zeichen, mit dem der Gemeinschaftsgottesdienst und der himmlische Gottesdienst verknüpft sind. Er hilft dem Menschen sich in eine neue Schöpfung umwandeln (2 Kor 5,17), was schon in der Liturgie angezeichnet ist, in der ein neues Lied der Erlösenden widerschallt.

²¹ Vgl. 1 Kor 14,26.

Die Gemeinschaft hat den Gott gelobt und gepriesen, sie hat gegenseitig über ihren Glauben gezeugt²². Diesem Aufbau haben die *Doxologien* und *Akklamationen* mitgeholfen, damit wurde das Gebet von der Gemeinschaft bestätigt²³. Auch Paulus-Briefe bezeugen uns, was für hervorragende Aufgabe Musik u. Gesang in frühchristlicher Liturgie hatten. Paulus erinnert: „Das Wort Christi wohne mit seinem ganzen Reichtum bei euch. Belehrt und ermahnt einander in aller Weisheit. Singt Gott in eurem Herzen Psalmen, Hymnen und Lieder, wie sie der Geist eingibt, denn ihr seid in Gottes Gnade.“ (Kol 3,16). Die vom Apostel für die nähere Gesangsbestimmung angewendeten Beschreibungen lassen sich heutzutage nicht eindeutig feststellen, aber von ihrer Anzahl können wir Varietät und Überzeugungskraft der Messemusikgebung besonders bei den Eucharistiefiern frühchristlicher Gemeinden deduzieren.

Heute kann man nur hypothetisch die Frage beantworten, wie, bei welcher Angelegenheit und was man bei dem Gottesdienst der frühchristlichen Gemeinschaften gesungen hat. In den Briefen an die Epheser u. an die Kolosser (Eph 5,19 und Kol 3,16) werden *Psalmen, Hymnen und Lieder*, bzw. andere Gesangsgenres erwähnt, die man nicht genau bestimmen kann. Es gibt hier diskutabile Periodizität des Psalmengesangs in der Alten Kirche bis zum 4. Jahrhundert,²⁴ sowie die Frage, ob die Musikinstrumente bei den Psalmen angewendet worden sind.²⁵ Wir können allerdings von den frühchristlichen Kommunitäten die reine im jüdischen Tempelgottesdienst und im heidnischen Kult bekannte instrumentale Musik mit Sicherheit ausschließen. In neutestamentlichen Zeugnissen ist *das Streben nach einer gewissen Ordnung* des Gesangs und seiner Lage wie *eines integrierten Liturgieteils* offensichtlich. In 1 Kor 12-14 unterordnet Paulus alle Gaben und dadurch auch den Gesang beim Gottesdienst dem *Liebesprinzip* und er will, dass alles zum Aufbau dienen soll²⁶. Diese Ordnung übernimmt als Vorbild die liturgietheologische Grundstruktur, die man als *dialogisch* bezeichnen kann: Die Taten Gottes werden in der Gemeinschaft öffentlich proklamiert, die akklamarierten Dank- u. Lobgesänge werden von der Gemeinschaft angeeignet und bestätigt. Die Gemeinschaft wird zum ausgedrückten Wort angebracht. Diese Proklamation ist in der Regel in der Form der mit dem Wort verbundenen Kantilation verlaufen, weil sie die Antwort der Gemeinschaft, sowie ein Liturgieteil und nicht nur ihre Zierde ist²⁷.

²² Vgl. Kol 3,16.

²³ Harnoncourt, Ph., Meyer, H. B., Huckle, H., *Singen und Musizieren*, a.a.O., S. 143-146.

²⁴ Erinnern wir uns an mehrere Verfolgungen der Christen bis zum Jahr 313.

²⁵ In Betracht würden einfache Saiteninstrumente zufallen: Harfe, Lyra u.a.

²⁶ 1 Kor 14,26-40.

²⁷ Vgl. Harnoncourt, Ph., Meyer, H. B., Huckle, H., *Singen und Musizieren*, a.a.O., S.145-146.

GESANG DER LOBLIEDER IN DER ALTEN KIRCHE

Über die gestellte Frage, was in der frühchristlichen Kirche gesungen wurde, schreibt die Apostelgeschichte: „Um Mitternacht beteten Paulus und Silas und sangen *Loblieder*; und die Gefangenen hörten ihnen zu.“ (Apg 16,25). Wiederum auch in den Paulus-Briefen wird uns mehrmals bestätigt, dass die Gläubigen in der Apostelzeit sich zum Liturgiegebet und zum Lobliedergesang versammelt haben, z.B.:

1 Kor 14, 26: „Wenn ihr zusammenkommt, trägt jeder etwas bei: einer *einen Psalm*, ein anderer eine Lehre, der dritte eine Offenbarung; einer redet in Zungen, und ein anderer deutet es. Alles geschehe so, dass es aufbaut“.

Eph 5:19: „Lasst in eurer Mitte Psalmen, Hymnen und Lieder erklingen, wie der Geist sie eingibt. Singt und jubelt aus vollem Herzen zum Lob des Herrn!“

Von den angeführten biblischen Auskünften ist offensichtlich, dass die Liturgie der christlichen Religion von Anfängen selbst auch an die Musik der Gemeinschaft angeknüpft war. Die griechisch-hellenistische Erbschaft, der jüdische religiöse Gesang, der byzantinische Einfluss, sowie auch andere Musikkundgebungen, ob die Volkselemente der verschiedensten zügig das Christentum aufgenommener Völker im Osten und im Westen des Römer Reiches werden die Grundquellen der Schaffung musikalischer Komponente christlicher Liturgie. Diese Annahme, Übernahme u. Zusammenkleistern war ein langdauernder u. komplizierter tonreichliturgischer Prozess und nicht zufällig ging es um einen Zeitabschnitt, der bisher als Gegenstand der Forschungsstreiten bei der Lösung der Herkunftsfrage verschiedener Formen, sowie bei der Lösung der Herkunftsfragen des gesamten Stils westchristlichen Liturgiemusik ist.

DER EINFLUSS DER ANTIKE

In der Musikwissenschaft hat man den Einfluss der Antike²⁸ lange überschätzt, besonders auf dem Gebiet der rein musikalischen Anregungen für den Wert der liturgischen Musikäußerung in der Musikgeschichte. Man ging dabei vorwiegend aus den theoretischen von Antike abhängigen Musiktraktaten aus, oftmals in deformierter Gestalt. Die antike Kultur hat an die erstchristliche Liturgiemusik als allgemeine Ausbildungsbasis gewirkt, was sich auch im Liturgiegesang der ersten Jahrhunderte der Kirchenexistenz widerspiegelte. Die große Verbreitung der griechischen Kultur und Sprache in der Periodisierung – bereits vor der Entstehung des Christentums²⁹

²⁸ Hřčková, N., *Dejiny hudby*, Teil I *Európsky stredovek*, Orman, Bratislava 2003, S. 10.

²⁹ Überdies haben manche hellenistischen Philosophen schon einen Grund für asketische christliche Ideen der liturgischen Gesänge bereitet, als sie längst vor der Christenheitsannahme z.B. epiku-

– gewährte den ersten Christen den Boden für einen breiten gegenseitigen Kontakt und beeinflusste den allgemeinen, supranationalen Charakter des Christentums und dessen Kunst. Weil das Christentum im Widerspruch zur genießerischen Lebensweise war, wurden viele Formen des antiken Musikvortrags³⁰ deshalb unannehmbar, ob es um ihre virtuose, exklusive Musikgestalt in ausgebildeten Bevölkerungsschichten, oder um die Produktion des antiken Dionysios-Kultus ging. An manchen Orten des Imperiums hat man beim Hymnengesang auch in den Tempeln getanzt und geklatscht.

JÜDISCHER EINFLUSS

Die frühchristliche Kirchenmusik stützte sich zunächst auf die Gesangsformen in jüdischen Synagogen. Alle großen Gebetstexte wurden vom Lektor in einem gewissen außergewöhnlichen, der Textart entsprechendem „Ton“ deklamiert. Der Sänger wollte mit dieser Vortragsart, die als *Kantilation* bezeichnet und in die christliche Liturgiemusik übernommen wurde, die Tiefe der Texte ausdrücken, um sie der ganzen Gemeinschaft der Gläubigen verständlich machen. Der vom Einfluss jüdischer *Synagogenliturgie* beeinflusste Kirchengesang diente den Lektionen, Gebeten und dem Gottesdienst. Ein wichtiges Element, das in der westlichen Kirchenmusik große Bedeutung gewann, waren die in hebräischer Synagoge als Refrain angewendeten Gesänge, die sogenannten *Akklamationen* z.B. *Amen* oder *Halleluja*. Die Refrains wurden als Antwort nach jedem Vers oder nach letztem Psalmenvers gesungen. Manche Gesänge entwickelten sich zu selbständigen Liedertypen. Diese Lieder haben ihren ursprünglichen einfachen Charakter verloren und wurden zu mehr oder weniger durcharbeiteten Solomelodien. Wegen des blütenreichen Stils waren die Gesänge, die den Ruf *Halleluja* begleitet haben, besonders beachtenswert. Bei ihnen wurde die letzte Silbe in eine ekstatische Melodie ausgedehnt³¹.

Die *Antiphon* war eine andere aus dem Synagogenritus hinausgewachsene Liederform. Ursprünglich wurde die Antiphon, der Vers bzw. der Satz mit einer eigenen Melodie nach jedem Psalm wiederholt. In späterer Praxis wurde der Refrain gewöhnlich am Psalmbeginn und am Psalmende gesungen. Manche gründlicher ausgearbeiteten Antiphonien entwickelten sich zu selbständigen Gesängen – zum

reiche Genießbarkeit und hedonistische Lebensweise negierende Meinungen predigt haben.

³⁰Die besonders an staatliche öffentliche Produktion gebundenen Musikformen und -arten finden sich für außerordentlich Nichtzutreffende, weil die breiten Schichten den ersten Christen durch die Verfolgung von der Staatsmacht in den ersten Jahrhunderte gezeichnet wurden.

³¹Diese Melodien hat der Papst Damaz um 380 in die Liturgie eingeführt und anschließend wurde der Halleluja-Gesang Alleluja dann in die Liturgie außerhalb der Fastenzeit eingereiht.

Beispiel in der Messe zum Eingang, zur Gabenbereitung und zur Kommunion. Der Antifone-Text wurde größtenteils in einer Weise gesungen, und zwar lediglich mit den kleinen dem neuen Text angepassten Variationen. Weil diese Gesänge ursprünglich für den Chor bestimmt waren, sind sie relativ einfach, syllabisch und nur sanft geschmückt, mit beschränktem Umfang und einfachem Rhythmus. Viele Antiphons wurden für die Festtage komponiert, die in die Liturgie vom 9. bis zum 13. Jahrhundert eingeführt wurden. Mit seiner Form ist der Antiphon das *Responsum* ähnlich, d.h. die Antwort – ein kurzer vom Solisten oder Sängergruppe gesungener und vom Volk wiederholter Vers. Das Responsum wurde ursprünglich im ganzen oder teils nach jedem einzelnen Vers der Lektion, also in dem sogenannten langen Responsumwiederholt. (*responsoria prolixa*)³².

DER VOLKSEINFLUSS

Von den Anfängen der Liturgiemusik sind dahin auch die *Volkselemente* gekommen. In ihrer ganzen Entfaltung überzeugt man sich vom gegenseitigen Mitwirken der Volksmusikultur und der *offiziellen* Liturgiemusikultur. Die Volkselemente sind in den Kirchengesang nicht nur spontan eingedrungen, sondern sie wurden zeitweise auch mit Absicht angewendet³³. Später wurde die Choralbereicherung durch die Volkselemente ein Bestandteil der Verbreitung der christlichen Musikkultur.

DER VOKALVORTRAG

Im musikalischen Schaffen ging das Christentum einen unterschiedlichen und nicht von der antiken Musik festgesetzten Weg. Während *musiké* bei den Griechen früher die Einheit von Musik, Dichtung und Tanz bedeutet hat, hat man im Christentum einen *an geistigen Text gekoppelten Gesang* bevorzugt. Die Endausführung solcher Musik war ohne Instrumente³⁴. Wir können sagen, dass das christliche Musikdenken *primär vokal* war und deshalb hat es – wie man lange gedacht hat – nicht einmal in der Musiktheorie an die von den Instrumenten abgeleiteten Antiketonarten angeknüpft. Die ersten Christen brauchten zum Gesang, der lange Zeit mündlich überliefert wurde, kein *Tonalsystem*. Seine etwa seit dem 4. Jahrhundert

³² Hřčková, N., *Dejiny hudby, Európsky stredovek*, a.a.O., S. 16.

³³ Hl. Ambrosius hat die Volksdenkweise in seinen rhythmischen Hymnen im Kampf gegen die Arianen wirkungsreich benutzt, als er einige Tage und Nächte seine Gläubigen im wachen Zustand durch die Hymnen in der Basilika imstande gehalten hat. Die Arianen haben nämlich die Basilika besetzen wollen.

³⁴ Die kirchlichen Interdikte haben sich ursprünglich nur an Instrumente des heidnischen sog. Dionysios-Kult bezogen, aber z.B. Zither als apolonischer Instrument wurde erlaubt.

sich kristallisierende Entwicklung war die Einführung des selbständigen Prinzips, wobei man eher an Byzanz und an andere orientalischen Kulturen als Griechenland und Antike angeknüpft hatte³⁵. Im Laufe der ersten zwei Jahrhunderte hat die eigene Musik des Christentums nur sehr wenig hervorrangt, was auch durch die Verfolgungen seitens staatlicher Macht verursacht wurde. Obwohl das Christentum durch das *Mailänder Edikt* im Jahre 313 in alle gesellschaftlichen Schichten eingezogen war, setzte die Kirche eine gewisse *Musik-Askese* durch. Es war vor allem in der zu jener Zeit fehlenden Instrumentalmusik zu sehen, weil soeben diese ein ausdrucksvolles Zeichen der heidnischen Rituale war³⁶.

DER PSALMENGESANG

Unter den bedeutenden altchristlichen liturgisch wertvollen Gesängen, die auch in gegenwärtiger Liturgie ihren festen Platz gefunden haben, ragt der Psalmengesang hervor. Die gegenwärtige *Psalmistik* (die Psalmenwissenschaft) betont die *erstchristlichen Traditionen* und die Vortragsweise des Liturgiegesangs, besonders in dem Kontext, dass der Psalmengesang das Gotteswort ist.

Im Alten Testament findet man 150 Psalmen, die als antikes sinkrätisches künstlerisches Genre zur Zeit der Einheit der Dichtung und des Gesangs entstanden sind.³⁷ *Die Psalmen wurden jederzeit durch den Gesang vorgetragen*. Ihr poetischer Aufbau ist aus der hebräischen Poetik und Denkweise ausgegangen. In die christliche Liturgie sind die Psalmen dank ihrer *Christologisierung*, d. h. dank ihrer christlichen Interpretation gekommen³⁸.

Die *Hauptzeichen* der Psalmenentwicklung:

– Der Psalm besteht aus mehreren in eine semantische Gesamtheit übereinstimmenden Versen.

³⁵ Vgl. Hrčková, N., *Dejiny hudby, Európsky stredovek*, a.a.O., S. 9-11.

³⁶ Die ursprünglichen christlichen Gemeinden haben also ganz natürlich, zwar nicht wortwörtlich eine jüdische Organisierung der Liturgie und der Gesänge übernommen. Die ersten Christen haben allerdings an den festlichen jüdischen im Jerusalemer Tempel angewendeten und mit Instrumentalmusik verbundenen Gottesdienst, eher nur an ihren Einfluss angeknüpft. Nach Tempelabriss im Jahre 70 gab es schon keine Verhältnisse an Zucht majestätischer Liturgie, desto mehr, dass die ersten Christen in Illegalität lebten und nur sehr beschränkte Möglichkeiten hatten. Deshalb wurde für sie ein *einfacher*, aus der Kontinuierung anspruchslos Synagogenformen herausgewachsener *Gesang* akzeptabel, der an Orten der liturgischen Versammlungen kultiviert wurde, ebd., S. 11.

³⁷ Lexmann, J., *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2000, S. 71.

³⁸ Wenn man z.B. in Psalmen über Jerusalem spricht, so denkt man die Kirche, Herr in den Psalmen ist Jesus Christus... Vgl. Slovenská Liturgická Kommissia: *Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 1999, S. 27-28.

– Diese Verse und ihre musikalische Gestaltung wurden einer semitischen³⁹ Regel (das sog. *parallelismus membrorum* = formale Übereinstimmung der gleichwertigen Teile) unterordnet. Das Thema der ersten Vershälfte mit einer bestimmten Silbenzahl wird oftmals in der zweiten Hälfte wiederholt, womit die Aussage intensiviert wird (*synonymisches Parallelismus*). Man kann diese Intensivierung allerdings auch durch den Kontrast (*antithetisches Parallelismus*), durch die Themenvervollständigung oder -abwicklung und -erweiterung aus der ersten Vershälfte (*synthetisches Parallelismus*) erzielen⁴⁰. Z.B.:

Psalm 150:

Halleluja!

Lob't Gott in seinem Heiligtum,

lobt ihn in seiner mächtigen Feste!

Lobt ihn für seine großen Taten,

lobt ihn in seiner gewaltigen Größe!

Lobt ihn mit dem Schall der Hörner,

lobt ihn mit Harfe und Zither!

Lobt ihn mit Pauken und Tanz,

lobt ihn mit Flöten und Saitenspiel!

– Der Hauptteil des Psalmentextes wurde gewöhnlich in einem einzigen Ton (*Tenor*, bzw. *Tuba*) vorgetragen oder rezitiert⁴¹.

Das Christentum hat vom Synagogengesang auch Deklamationsarten übernommen. Aufgrund der liturgiegeschichtlichen Entwicklung unterscheiden wir drei grundlegende Arten der Psalmendeklamation:

– *in directum*

– *die antifonale Art*

– *die responsorale Art*

Ein *in directum* gesungener Psalm wurde *geläufig* deklamiert, d. h. der Psalmist hat ihn selbst gesamt deklamiert, wobei das Volk bei der Psalmendeklamation ihm keine Antwort weder mit Responsum noch mit Antifone gegeben hat.

Im wechselnden Psalmengesang – antifonale Art – haben der Sänger, bzw.

³⁹Die Wurzeln des *parallelismus membrorum* reichen geschichtlich bis in Ägypten und Babylonien ein.

⁴⁰Daraus sind auch ihre Arten aufgegangen: es gab und gibt jeweils zweiteilige gesangreiche technisch an beliebigen Vers beliebigen Psalmen verwendbare Typen. Vgl. Lexmann, J., *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, a.a.O., S. 71.

⁴¹Vgl. Musch, H., *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik*, in *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1, ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1993, S. 12-13.

Schola und Gemeinde der Gläubigen oder eine Sängergruppe mit weiterem Teil der Versammlung oder mit den Sängern gegenseitig geantwortet. Auch Chöre wurden auf diese Art gewechselt:

Z.B. Psalm 119 (118)

Erster Chor:

Wohl denen, deren Weg ohne Tadel ist,*

Wohl denen, die seine Vorschriften befolgen*
die kein Unrecht tun*

Du hast deine Befehle gegeben,*

Wären doch meine Schritte fest darauf gerichtet,*

Zweiter Chor:

die leben nach der Weisung des Herrn.

und ihn suchen von ganzem Herzen,
und auf seinen Wegen geh'n.

damit man sie genau beachtet.

deinen Gesetzen zu folgen!

Der Wechselgesang hat seinen großen Aufstieg im *vierten Jahrhundert*⁴² in Verbindung mit *Psalmodie*⁴³ erfasst. Die Kirche hat Praxis der antifonalen Psalmodie begrüßt, weil dadurch die Möglichkeit entstand, *die Gläubigen in den Gottesdienst anzuschließen*. Der Gipfelpunkt des antifonalen Chorpсалmengesangs ist um das Jahr 350 in Antiochien eingetreten, was den ganzen Westen beeinflusst hat. In Mailand wurde der Kirchenvater – Bischof der *Hl. Ambrosius* (333-397) bekannt, der im Jahre 386 den Glauben seiner kirchlichen Gemeinschaft durch antifonalen Gesang u. Hymnengesang nicht zuletzt auch im Kampf gegen die irrgläubigen Arianen verstärkt hatte. Hierdurch wurde Mailand zum Zentrum des antifonalen Gesangs für westliche Länder Europas.

Die *responsorale* Deklamationsart unterscheidet sich von der antifonalen Art durch das Prinzip des gleichen Refrain-Verses, mit dem das Volk auf den Sologesang antwortet. In der Frühzeit gab es vor allem Ansätze wie z.B. *Amen*, *Halleluja* oder die *kleine Doxologie* (*Gloria Patri...*). Der responsorale Gesang knüpfte mit seinem Charakter an liturgische Lektüren an (in der Geschichte *Graduale, Tractus*)⁴⁴.

⁴² Seit dem vierten Jahrhundert haben die ausgebildeten Sänger mehr in der liturgischen Psalmendeklamation angefangen. Vgl. Musch, H., *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik*, a.a.O., S. 13.

⁴³ Man sieht es in der von den Leuten mit Refrain unterbrochenen Psalmendeklamation.

⁴⁴ Die Bezeichnung *Graduale*, in der Fastenzeit *Tractus*, wurde traditionell ungefähr im 9. Jahrhundert geläufig, denn der Zwischengesang wurde vom Psalmist an den zur Ambon leitenden Stufen (lat. *gradus*) gesungen. Der Ambon ist fürs Evangeliumslesen bestimmt. Die alte römische Messe hatte inzwischen heute drei Lektüren und zwei Psalmen wie heute. Statt der zweiten Lektüre hat man im 5. Jahrhundert angefangen das *Halleluja* zu gebrauchen. Die Psalmen in *Graduale* waren größtenteils nur an einen Vers gekürzt. Porov. Lexmann, J., *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, a.a.O., S. 70.

Sollte der Psalm z.B. in *liturgia horarum* vorgetragen werden, trug man ihn in einem Hauptton, sog. *Tenor* oder *reperkusa* bzw. *recitanda* vor. Auch seine Kadenz-Formeln wurden im Zusammenhang mit formaler Psalmtext-Verteilung zu zwei Vers-Paaren stabilisiert. Am Beginn war eine kurze aufsteigende Formel – *initio*, am Ende war eine Finalpartie – *terminatio*, resp. *Finalis*, inzwischen die eigene Textrezitation in *Tenor*, mittendrin durch kurze Formel *mediatio* resp. *Metrum* unterbrochen. In *Metrum* und in *Finalis* konnten sich kurze *Melismen* befinden. *Tenor* war kein serviles Rezitieren in einem einzigen Ton, sondern es war möglich, ihn gesangreich als sog. *Flexion* zu wellen, sofern es vom längeren Text des Psalmenverses oder von den Textakzenten gefordert wurde. Die melodische psalmführende Formel wurde *Tonus* genannt⁴⁵.

DER HYMNUS

Neben dem aus den alttestamentlichen Texten übernommenen Psalmgesang sind Hymnen offene festliche Gesänge frühchristlicher Gemeinden. Der Hymnus ist ein spezifisch poetischer Typ, der uns bis heute in der Römischen Liturgie neben den Psalmen u. Kantiken bewahrt ist. Er hat eine strophische Komposition, deren Texte zwar nicht biblisch sind, aber sie sind liturgisch wertvoll und oftmals mit Sachlichkeit der Liturgiefiern verbunden. Hymne wurden in metrische und rhythmische, mit gleichermaßen aufgestellten Strophentypen eingeteilt. Im Bezug auf Text und Musik ist eine syllabische Auffassung dominierend. Manche frühchristlichen Hymnen wurden wahrscheinlich in ursprünglichen Volksweisen gesungen und es ist sogar möglich, dass viele von diesen Melodien in offizielle Liturgiegesangbücher gekommen sind. Von den ältesten Hymnen der Alten Kirche wurden uns als bekannteste Hymnen *Gloria in excelsis Deo*,⁴⁶ *Sanctus* und die

⁴⁵ Es gibt acht *Tonuse* und jeder entspricht einem der kanonischen *Moden*. Es waren eigentlich Versionen melodischer Typen, die wir im ganzen Morgenland unter verschiedenen Bezeichnungen finden – z.B. *raga* in Indien, *maqam* bei Arabern, *echoi* in byzantinischer Musik, *modi* in hebräischer Musik. Diese Formeln haben schon auch Griechen mit der Benennung *nomos* gekannt; man weiß doch noch nicht, wie sie genau geklungen haben, weil uns nur ihre Benennung und annähernde Charakteristik bewahrt wurden. Es scheint dennoch, bei Griechen hat der Textzwang nach und nach voll gesiegt und die Melodik hat sich im Geist der Deklamation und nicht aufgrund des bestimmten selbständigen Musikprinzips entwickelt. Hrková, N., *Dejiny hudby, Európsky stredovek*, a.a.O., S. 12-13.

Unterschied zu Griechen haben sich die Ostregionen in der Weiterentwicklung auch selbständige vom Text unabhängige Melodik aufbewahrt, wie es mehrere Genres christlichen Choralgesanges durch ihren melodischen Stil beweisen.

⁴⁶ Eine gewisse Vertonung dieses ältesten christlichen Hymnus wurde im Jahre 1896 auf dem Papyrus bei der Bodengewinnung der altertümlichen ägyptischen Stadt Oxyrhynchos gefunden. Der Papyrus ist zu Ende des dritten Jahrhunderts datiert und enthält nur einige letzte Hymnuszeilen.

ältesten Teilen der Hymne *Te Deum laudamus* bewahrt. Diese Hymnenteile, bzw. die gesamten durch die Gemeinden gesungenen Hymnen hatten anfangs keinen ausdrucksvollen Kunstakzent; sie waren eher von funktionsmäßigem Charakter. Seit der Zeit des *Hl. Augustinus* (354-430) wurde uns eine reiche Literatur der strophischen u. metrischen Hymne bewahrt. Ihr Ursprung ist in syrischen Kirchengesängen, z.B. in den Werken des *Hl. Efrem von Syrien* (4. Jahrhundert) u.a. zu sehen. Nach Westeuropa sind Hymnen im 4. Jahrhundert dank *Hilarion von Poitiers* gekommen, der zur Zeit seiner Verbannung in Kleinasien östliche Kirchengesänge kennen gelernt hat. Heiliger Bischof Ambrosius hat sie dann zur Praxis eingeführt.⁴⁷ Die Hymnen wurden in der christlichen Kirchengemeinde heimisch und es hatte vor allem tiefere liturgische Bedeutung des Gotteslobes. Als die Kirche in Kleinasien, im Westen Afrikas und nach Europa verbreitet wurde, nahm sie die Musikelemente aus verschiedensten Nationalquellen auf. Die syrischen Klöster und Kirchen hatten einen bedeutenden Anteil an Psalm- und Hymnenentfaltung. Beide Typen der Kirchenlieder haben sich aus Syrien über Byzanz nach Mailand und in andere Westzentren verbreitet.

DIE KIRCHENMUSIK IN DEN NICHTLATEINISCHEN RITEN – DIE OSTKIRCHEN

In den Ostkirchen wurden mangels starker Zentralautorität in einzelnen Bereichen verschiedene Liturgiegenres entfaltet: *assyrisch, armenisch, äthiopisch, koptisch und byzantinisch...* Obwohl keine direkten Handschriften mit der Musik erhalten blieben, die in den ersten Jahrhunderten bei der östlichen Zeremonien benutzt wurden, ermöglichten uns die vergleichenden Analysestudien zwischen jüdischer und byzantinischer Musik in den letzten Jahren, die Vorstellungen von der frühen ostkirchlichen Musik partiell richtigzustellen.

Kaiser Konstantin II. hat die Stadt *Byzantion*⁴⁸ hat umbauen lassen und sie wurde im Jahre 324 zur Hauptstadt seines vereinigten Reiches. Nach der nach-

Ursprünglich hat man vorausgesetzt, das Fragment aus Oxyrhynchos sei entscheidender Nachweis für den Einfluss der griechischen Musik auf frühe Kirche, aber bei der letzteren Untersuchung hat sich gezeigt, dass trotz griechischer Notenaufzeichnung die Melodie wahrscheinlich ursprünglich orientalisches ist.

⁴⁷ Wir unterscheiden äußere Zeichen, die für Ambrosianische Hymnen spezifisch sind: jede Strophe besteht aus vier gleichmäßigen jambischen reimlosen gestuften Achtsilben, wobei der Akzent über Metrik vorwiegt. Ambrosius hat sichtbar die Volksmetrik erwählt; der sich auf antike Dichtkunst stützende verbale Akzent wurde nur wenig berücksichtigt, dementsprechend wurde einfache und relativ statische Melodie gebraucht. Der Hymnus wurde eine gewisse Art des strophischen Gemeindeliedes, wovon auch Augustins Behandlung über das Ambrosianische Hymnus *Deus creator omnium* zeugt.

⁴⁸ = Konstantinoplis, heute Istanbul.

haltigen Reichverteilung im Jahre 395 war sie mehr als tausend Jahre die Hauptstadt des Ostreiches geblieben, insofern sie im Jahre 1453 von den Türken eingenommen wurde. Während dieses Zeitraums war *Byzantion* ein Regierungssitz und Zentrum aufblühender Kultur, die hellenistische und orientalische Elemente zusammen verknüpft hat. Byzantinische Kirchenmusik hat auch weiterhin gewiss das Abendland beeinflusst, und zwar bis zur Teilung in die Ost- und Westkirche im Jahre 1054. In Byzanz haben drei Musik-Genres: *monastische Musik*, *Kathedralen- u. rustikale Musiken* bestanden⁴⁹. Die byzantinische *monastische Musik* ist für die liturgiegeschichtliche Untersuchung am wichtigsten, weil soeben die Klöster als Zentren der hochentwickelten byzantinischen Kultur und Kunst dienten. Musik und Kunst wurden auch am Kaiserhof gepflegt, aber nach dem Reichverfall waren die Klöster einzige Institutionen, die das liturgische Leben von Byzanz weiterhin in liturgischer Vollheit aufrechterhalten haben.⁵⁰ Die *Kathedrale-Musik*, also die liturgische Kirchenmusik in den großen Städten wurde ebenso durch monastische Orientmusik geprägt. Wahrscheinlich hat sie in musikwissenschaftlicher Hinsicht seltsame Art nicht geschafft, aber profilierte sich immer mehr zu einer Festlichkeit der Form und zur Eleganz des liturgiemusikalischen Vortrags. Die *rustikale Musik* war einfach, sie wurde in kleineren Städten gepflegt. Ihre konkrete Gestalt blieb uns nicht erhalten, aber auch in der Gegenwart bemüht man sich um ihre Wiederentdeckung. Wir könnten sie der Volksmusik angleichen. Es gibt da eine Hypothese von der Ähnlichkeit der rustikalen Musik mit der Musik auf dem Gebiet der Slowakei, weil eben die Hl. Kyryll und Method auf unser Gebiet den einfachen byzantinischen Gesang bringen und ihn in die Liturgie implantieren konnten⁵¹. Die byzantinische Musik als solche ist eine ursprüngliche Musik, deren alle Charakteristiken noch nicht ganz erklärt und erforscht sind. An ihrer Evolution wurden viele Einflüsse beteiligt, aber trotzdem ist sie keine Mischung von verschiedensten, der byzantinischen Liturgie fremden Elemente.

Die Grundcharakteristiken der byzantinischen Liturgiemusik sind:

- *Monodie* (Unisono)⁵²;
- relative *Musikinstrumentenabwesenheit* – in den Vordergrund gibt man die *Vokalmusik*⁵³;

⁴⁹ Marinčák, Š., *Úvod do dejín byzantskej hudby*, Petra, Prešov 2003, S. 80.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 80-81.

⁵¹ Kindler, E., *Byzantská hudba*, in *Velehrad* Nr. 3/1990, S. 36.

⁵² Manchmal wurde zur Unisono die sog. *ison* zugegeben, d.h. ein gehaltener Ton an der einen Ebene, während die Weise frei fließt. *Ison* wurde von der Chormehrzahl gesungen, insofern wurde die Weise vom Solisten oder von kleinerer Sängerguppe gesungen. Marinčák, Š., *Úvod do dejín byzantskej hudby*, a.a.O., S. 81.

⁵³ Heute werden zwar an manchen Orten, z.B. in Makedonien, in Kleinasien auch Musikinstrumente

– *offener Rhythmus*⁵⁴.

Die Geschichte der byzantinischen Liturgiemusik können wir in diese Epochen aufteilen:

– *Frühbyzantinische Zeit* (4.-6. Jh.) – die Entwicklung der umfangreichen hymnengrafischen Form – *kontakion*⁵⁵;

– *Hochbyzantinische Zeit – Kanonen-Zeit* (7.-8. Jh.) – *kontakion* wurde durch neue Hymnusart durchgesetzt – durch *Kanon*⁵⁶;

– *Byzantinische Renaissance* – Zeit nach ikonoklasma (9.-12. stor.) – das Selbstständigwerden der Liturgiemusikkunst, die Entstehung der Normen für byzantinische Liturgiemusik;

– *Spätbyzantinische Zeit* – (13.-15. stor.) – freie Invention und technische Virtuosität des musikalischen Vortrags, große Silbenvokalisationen, ihre Einfügung in die liturgischen Texte, die Komposition einer *neuen Musik*;

– *Byzantinische Musik nach dem Verfall Konstantinopels* (15. Jh. – bis heute) – der Berg Athos als Zentrum, hymnengrafische Ausbildungsstätten, das Durchschreiben der Kodexe, die Betonung der Tradition, das Streben nach Rückkehr zu den ursprünglichen Systemen und Strukturen.

Hymnen sind die ausdrucksvollsten Beispiele der byzantinischen Musik. Sie entstanden aus den kurzen Antworten (*troparia*) zwischen den Psalmversen und ihre Musik kommt aus den Melodien oder Melodietypen her, wahrscheinlich aus Syrien. Die folgenden Zusätze haben allmählich ein größeres Ausmaß erworben, sodass von ihnen die selbständigen Hymnen entwickelt wurden. Man teilt sie in *kontakion* (Blühzeit – 6. Jahrhundert) und *Kanon*, dessen Schaffen in den 8.-10. Jahrhunderten ihren Gipfel erreicht hatte. Die Texte der byzantinischen *Kanone* waren keine Originalwerke, es waren vielmehr früher Kommentare oder Abwandlungen der Textmodelle und Textereignisse aus der Hei-

verwendet, es ist allerdings gewiss, dass in der byzantinischen Kirche die Instrumente nie benutzt wurden und werden bis an einige kleinen Zufälle auch in der Gegenwart nicht benutzt. Auch in den östlichen die Askese treibenden Mönchsorden wurden die Musikinstrumente im Tempel nicht beliebt. Im Sinne der Auffassung des Mönchsordensphänomens im Osten ist verständlich, dass die Musikinstrumente in der byzantinischen Kirche auch heute ein fremdes Element sind.

⁵⁴Zur erwähnten Problematik siehe: Troelsgard, CH. (Hg.), *Byzantine chant, Rhythm in Byzantine chant*, Athene 1997.

⁵⁵*Kontakion* ist eine längere metrische Predigt wahrscheinlich syrischer Herkunft. Der Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte sie im Schaffen von Hl. Roman Melodos im 6. Jahrhundert. Diese dramatische Musikpredigt paraphrasiert oft den biblischen Text, hat ca. 20-30 Strophen und sie wurde während des Gottesdienstes am Morgen im einfachen syllabischen Stil gesungen. *Akathistos* ist eine spezifische und einzige bisher bewahrte kontakion.

⁵⁶*Kanon* ist ein aus neun Oden bestehender Hymnen-Komplex. Jede Ode war thematisch mit biblischem Text verbunden und bestand aus einleitenden *heirmos* mit angeschlossenen 3-4 Troparien mit genauer metrischer Wiedergabe *heirmos*. Der gesamte Kanon enthält also neun unabhängige Melodien.

ligen Schrift. Ebenfalls waren auch ihre Melodien noch nicht ganz originell. Ihr musikalisches Material bestand aus dem Komplex der melodischen Motive, aus denen der Sänger wählen und durch ihre Kombination eine neue Melodie komponieren konnte. Manche Motive wurden am Beginn, die anderen in der Mitte oder am Ende der Melodie oder zur Pausenschließung angewendet. Es gab auch die Standardmelismenformeln. Originalität des Sängers beruhte darin, wie er die Art der Motive kombinierte und Ornamentation abwandelte, also die Praxis oszillierte zwischen dem Typ und der Improvisation⁵⁷. Die Melodien der byzantinischen Kirche wurden jahrhundertlang durch mündliche Überlieferung erhalten und erst um 9. Jahrhundert gewannen sie eine schriftliche Gestalt. In manchen Fällen ist es gelungen, mit einem hohen Wahrscheinlichkeitsgrad antike gesangreiche Formeln wieder herzustellen. Die einzelne Melodienähnlichkeit ist allerdings weniger bedeutend wie grundlegende Ähnlichkeit zwischen der Methode und dem Prinzipienaufbau östlicher Gesänge = also zwischen Kombinieren u. Variieren bestimmter melodischen Typen.⁵⁸ Es ist nicht klar, inwieweit das byzantinische System durch griechische Musiktheorie beeinflusst wurde, aber das spätmittelalterliche westliche modale System knüpfte ganz deutlich an die byzantinischen Echos⁵⁹.

DIE WESTRITEN

Ursprünglich waren die christlichen Ortskirchen im Westen relativ selbständig, östliches Erbe kam in ein wenig unterschiedlicher Gestalt. Man musste auch den heimischen Volksgrund und spezifische Verhältnisse der einzelnen Regionen in Betracht ziehen. So entstanden mehrere unterschiedliche Liturgien. Es gibt diese wichtigsten Westliturgien, neben der Römischen Liturgie: *altpanische* (mozarabische, westgotische, vizegotische), *gälische*, *keltische* (irländische, angelsächsische) u. *mailändische* (Ambrosianische) Liturgie. In allen diesen Liturgien können wir ihren bestimmten gemeinsamen Grund finden. In den selbständigeren Liturgien wurde dieser Grund neu entwickelt, obwohl manche Prinzipien gleichgeblieben sind⁶⁰.

⁵⁷ Hřčková, N., *Dejiny hudby, Európsky stredovek*, a.a.O., S. 14-15.

⁵⁸ Aus dieser Ähnlichkeit lässt sich erschließen, dass der älteste westliche Kirchengesang mehr östlichen Elemente enthielt. Manche entstammen wahrscheinlich aus hebräischem Gesang, sonst vom Syrien, Byzanz, Griechenland, Ägypten u. aus anderen Zentren.

⁵⁹ Hřčková, N., *Dejiny hudby, Európsky stredovek*, a.a.O., S. 15-16.

⁶⁰ Ebd., S. 18.

DIE MOZARABISCHE LITURGIE

Auf dem Gebiet Spaniens hat sich die Liturgie von Anfang an auf eigene Art und Weise entwickelt. Die geografische Lage, sowie relative Unabhängigkeit der, von Römern erst nach den schweren Kämpfen im 2. Jh. vor Chr. unterworfenen Bevölkerung, haben auf dem kulturellen Gebiet spezifische spanische Unabhängigkeitslinie und den Widerstand gegenüber allem von außen Aufgezwungenem gebracht. Im 5. Jahrhundert ist der Stamm der Arianischen Goten auf ihr Gebiet eingebrochen und diejenigen haben auf dem Gebiet Spaniens ein mächtiges Reich gebildet, in dem die Eroberer mit ursprünglicher Bevölkerungsschicht intensiv ineinander aufgegangen sind. Die Liturgie hat auf diesem Gebiet nach der mohammedanischen Invasion im 8. Jahrhundert mit starkem folgenden *Einfluss arabischer Welt* den Titel „*Motzarabisch*“ erhalten. Im Jahre 1085 haben die Einwohner der Stadt Toledo aus Rom Erlaubnis erhalten, sich ihre eigene Liturgie zu bewahren. Man registriert in der Motzarabischen Liturgie eine große mit manchen christlichen Ostkirchen vergleichbare Produktion der strophischen Hymnen. Unter den westlichen Liturgien am hat diese Liturgie die meisten individuellen Züge, sie hat die Farbigkeit und emotionelle Tiefe im Gegensatz zur römischen Sachlichkeit und Präzision. Man hat die Psalmenformeln in motzarabischer Welt frei verwendet; die Namen der Mönche- Autoren der Hymnen sowie auch der ganzen Officiumsanteile wurden erhalten. Die Liturgie ist voll von stark expressiven Einzelteilen und bisher wird in einer Kapelle in der Kathedrale von Toledo gefeiert.

DIE GÄLISCHE LITURGIE

Es gibt fast kein ursprüngliches Material über die gälische Liturgie, nur die vermittelten Nachrichten aus den späteren römischen Handschriften. Der Charakter der gälischen Liturgie hängt mit den geschichtlich-gesellschaftlichen Umständen zusammen: Nach der Okkupation Galliens durch Caesar (57-52 vor Chr.) wurden antike Richtungen ins ursprüngliche Fundament eingedrungen. Auch die gälische Liturgie – ebenfalls wie die anderen westlichen Liturgien – ist vom gemeinsamen mit heimischem Einfluss beeinflussten Fundament hinausgewachsen. Die größte Blütezeit der gälischen Liturgie gab es im 7. Jahrhundert. Man erfährt davon aus den Schriftauskünften über die tonreichere Messe- und Offiziomsbefähigung als es sie in Rom gab. Die Melodik der gälischen liturgischen Lieder ist „volksnäher“, mit Tendenz zum Tertien-Aufbau, sie ist weniger dekorativ als Melodiebildung vom Mittelmeer und im Ganzen prägt sie den germanisch-fränkischen Einfluss aus. Hier konnten die Instrumente auch demzufolge offensichtlich angewendet werden, wie es vom Dichter Venatius Fortunatus bekannt ist. Im Jahre 754 wurde die gälische Liturgie nach dem Abkommen zwischen Pipin und Papst Stefan II.

durch die römische Liturgie (Sakramentäre) ersetzt. Die römische Liturgie war ästhetisch ausgeglichener, weil sie besser ausgearbeitet wurde, logische Melodikaufführung und überlegte Systemisierung im Ausbau der Liturgiegesänge hatte. Die gälische Liturgie wird heute schon wenig angewendet.

DIE KELTISCHE LITURGIE

Die keltische Liturgie, deren Bruchstücke nur vor kurzem entdeckt worden sind, zeichnet sich durch ihre Originalität aus. Diese Originalität hängt zweifellos mit der Wirklichkeit zusammen, dass Irland weder römische noch germanische Oberherrschaft erlebt hat. Im ganzen Zeitraum ist hier ein heimisches, keltisches Element vorherrschend geblieben, mit seiner Tendenz zum Individualismus und zum subjektiven Lyriismus. Es ist besonders aus den wirksamen heimischen poetischen Kompositionen ausgegangen. In zwei entdeckten Antiphonien keltischen Ursprungs findet man Textreime und Wiederholung der Melodie, was in der Form der späteren Sequenzen geltend gemacht wurde. In der Liturgie werden viele Volkselemente angewendet, das Messbuch Stowe (8.-10. Jh.) ist ein Summenerinnerungsstück des keltischen Ritus.

Zusammenfassung

Der angegebene Blick auf die Problematik des vokalen musikalischen Vortrags in der Liturgiemusik der ersten Jahrhunderte weist klar an das Ziel der Kirchenmusik hin. In ihrer liturgischen Funktion, die den Gemeinschaftsaspekt bildete, besonders bei den das Liturgieengagieren mehrerer Menschen erfordernden Gesängen. Die Interpretation der liturgisch wertvollen Texte im Chor war eine positive Schlussverfolgung. Man kann ruhig sagen, dass auch die altchristliche Musik der ersten Jahrhunderte sehenswerte Aspekte für die Entwicklung der Musikgesangkunst der Versammlung mitgebracht hatte.

Literatur zum Thema:

- Abraham, G.: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava, Hudobné centrum, 2003.
Abraham, G.: *The New Oxford History of Music*. London, 1954.
Akimjak, A.: *Liturgika II/B. Liturgický spev a posvätná hudba*. Spišská Kapitula, Kňazský seminár Jána Vojtaššáka, 1997.
Ehrmann herfort, S.; Bärenreiter, V.; Mitzler, V. (Hrsg.): *Europäische Musikgeschichte I*. Stuttgart, 2002.
Flynn, W. T.: *Liturgical Music as Liturgy*. In: Leaver, R. A.; Zimmerman, J. A. (Hrsg.): *Liturgy and Music*. Collegeville, Minnesota, The Liturgical Press, 1998, S. 252-264.

Foley, E. (Hrgs.): *Worship Music: A Concise Dictionary*. Collegeville, Minnesota, Michael Glazier & The Liturgical Press, 2000.

Foley, E.: *Foundations of Christian Music: The Music of Pre-Constantinian Christianity*. Collegeville, Minnesota, The Liturgical Press, 1996.

Foley, E.: *Music in Ritual: A Pre – Theological Investigation*. Washington, Pastoral Press, 1984.

Foley, E.: *The Ritual – Musical Function of Music: From Assisi to Snowbird*. In: *Pastoral Music* 21, Nr. 3, 1997, S. 17 – 21.

Harnoncourt, Ph.: *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*. Freiburg /Br., 1974.

Harnoncourt, Ph.: *Gesang und Musik im Gottesdienst*. Würzburg, 1986.

Harnoncourt, Ph.: *Die liturgische und apostolische Sendung der Musica Sacra*. In: *Heiliger Dienst, Sonderdruck*, Jg. 43, Nr. 1/2/1989, s. 59.

Harnoncourt, Ph.; Meyer, H., B.; Hucke, H.: *Singen und Musizieren*. In: *Gottesdienst der Kirche, Handbuch der Liturgiewissenschaft, Gestalt des Gottesdienstes, Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen*, 3. Teil Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1990.

Hrčková, N., *Dejiny hudby*, Teil. I., *Európsky stredovek*, Orman, Bratislava 2003

Lexmann, J., *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2000, s. 71.

Marinčák, Š.: *Úvod do dejín byzantskej hudby*. Prešov, Petra, 2003.

Meyer, H. B.: *Eucharistie*. In: *Gottesdienst der Kirche, Handbuch der Liturgiewissenschaft*, 4. Teil Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1989.

Musch, H.: *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik*. In: *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1. Regensburg, Verlagsgesellschaft, 1993.

Routley, E.: *Church Music and the Christian Faith*. Carol Stream, IL, Agape, 1978.

Routley, E.: *Church Music and Theology*. Philadelphia, Fortress, 1965.

Routley, E.: *Words, Music and the Church*. Nashville, TN., Abingdon, 1968.

De Santi, A.: *Liturgical Chant*. In: *The Catholic Encyclopedia*, 9. F. 1910.

Searle, M.: *Ritual & Music: A Theory of Liturgy and Implications for Music*. In: *Assembly*, 12, 1986, s. 314 – 317.

Seasoltz, R. K.: *Documents on the Liturgy 1963 – 1979*. Collegeville, Liturgical Press, 1982.

Troelsgard, CH. (Hrgs.), *Byzantine Chant, Rhythm in Byzantine Chant*, Atény 1997.

Wackernagel, Ph.: *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liedordnung*. Leipzig, 1864-1877.

Wagner, P.: *Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*. Leipzig, 1911 – 1912

Wagner, P.: *Geschichte der Messe. 1.: Geschichte der Messe bis 1000*. Leipzig 1913.

Wainwright, G.: *Doxology. The Praise of God in Worship, Doctrine and Life. A systematic Theology*. London, 1982.

Webber, R. E. (Hrgs.): *The Complete Library of Christian Worship*. Nashville, TN., StarSong, 1993.

- Wellesz, E.: *A History of Byzantine Music and Hymnody*. Oxford, Clarendon, 1961.
- White, J. F.: *A Brief History of Christian Worship*. Nashville, TN., Abingdon Press, 1993.
- White, J. F.: *Introduction to Christian Worship*. Nashville, TN., Abingdon Press, 2000.

Summary

Notes: This article is concerned with the theological beginnings of music in the liturgy and is trying to approach basics of formation of the early Christian liturgies and music in the first centuries of Church's existence. The Old Testament and New Testament's testimonies to liturgy are used as a basis for this article. The fact, that the vocal expressions in the music of Christians of early centuries had priority, is witnessed by many testimonies as well as by this study. This is reflected especially in singing psalms and hymns and in other influences on the early Christian liturgy.

Keywords: the early Christian liturgy – singing – the sacred music of first centuries – influences on the early Christian music.

Author: Ks. Peter Caban works currently as a university teacher of Liturgy at the Comenius University in Bratislava and in Badín (Slovakia) and he is at the Karl-Franzes-Universität Graz, Institut für Liturgiewissenschaft, Christliche Kunst und Hymnologie at the Catholic Theological Faculty. He is item the curate of the parish Foncorda – Banská Bystrica. In his research he is concerned with the history and theology of Liturgy, and the music of Liturgy. He is the director of the musical section of the Diocesan Commission for Liturgy in Banská Bystrica.

Adresse: Ks. Peter Caban, Lehrstuhl für Liturgiewissenschaft, Comenius Universität in Bratislava, Katholische theologische Fakultät, Banská 28, SK 976 32 Badín, Banská Bystrica, Slovakia, caban@centrum.sk, tel. 00421 48 4182602.