



Die Madroshe der westsyrischen Kirche

Eine analytische und vergleichende Studie

//

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines

Doktors der Philosophie
-- Dr. phil. --

am Institut für Musikwissenschaft, Musikpädagogik und
Theaterpädagogik der
Hochschule für Musik und Theater Rostock

vorgelegt von Maher Farkouh
geboren am 02.01.1982 in Homs / Syrien

am 18. September 2019

Erstgutachter: Professor Dr. Hartmut Möller, HMT Rostock

Zweitgutachter: Professor Dr. Raimund Vogels, HMTH Hannover

Tag der mündlichen Prüfung: 08.07.2020

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt vor allem meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Hartmut Möller, für die wissenschaftliche Betreuung, fortwährende Unterstützung und seine unendliche Geduld. Ihm verdanke ich die Zeit als Doktorand und Promotionsstudent an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Zudem bedanke ich mich bei meinem Zweitgutachter, Herrn Professor Dr. Raimund Vogels für die zeitnahe Unterstützung und die Bereitschaft zur kurzfristigen Übernahme der Begutachtung.

Ebenso herzlich danke ich Frau Dr. Regina Randhofer, die mir nicht nur als Expertin mit wertvollen Anregungen und Denkanstößen stets zur Seite stand, sondern mir auch ihre unveröffentlichten Notationen, ihr Forschungsmaterial und vor allem ihr Wissen zur Verfügung stellte. Ihre Unterstützung dieser Arbeit ist kaum zu überschätzen.

Danken möchte ich ebenfalls dem syrischen Kirchenmusiker Nuri Iskandar für seine allgemeinen Bemühungen bei der Dokumentation syrischer Kirchenmusik und die Erstellung wertvoller Notationen, die das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit bilden, sowie für die Interviews und die anregenden Diskussionen. Mein Dank richtet sich ebenfalls an Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm, Metropolit von Aleppo, der 2013 entführt wurde und bis zum heutigen Tag verschwunden ist; wie viele andere gebe ich die Hoffnung auf seine Freilassung nicht auf. Das Interview, das ich 2010 mit ihm führen konnte, seine kostbare Sammlung musikalischer Werke und seine Bücher haben diese Arbeit enorm bereichert. Darüber hinaus gilt mein Dank der Heinrich-Böll-Stiftung für die zweijährige materielle und ideelle Förderung.

Bedanken möchte ich mich auch bei allen, die mich in den verschiedenen Phasen der Erstellung dieser Arbeit tatkräftig unterstützt haben. Meiner Frau Anne-Kathrin Hoklas danke ich herzlich für jeden Moment, in dem sie neben mir stand und mich motivierte, die Arbeit zum Abschluss zu

bringen. Meiner Familie und meinen Kolleginnen und Kollegen danke ich für alles.

Dresden, im September 2019

Maher Farkouh

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Vorwort.....	7
1.2 Ausgangsüberlegungen, Zielsetzungen und methodischer Ansatz	9
1.3 Gliederung der Arbeit.....	12
2. Historischer Kontext.....	16
2.1 Syrien: Begriffserklärung und geografische Eingrenzung	17
2.2 Die Frühgeschichte Syriens	21
2.3 Das syrische Christentum.....	26
2.4 Die Syrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochien.....	33
2.5 Die christlichen Syrer.....	40
2.6 Die syrische Sprache	43
2.7 Die syrische Literatur	48
2.8 Zusammenfassung.....	54
3. Die Überlieferung der syrischen Kirchenmusik.....	59
3.1 Oktoechos der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien.....	60
3.1.1 Kosmische Relevanz und philosophische Bedeutung	61
3.1.2 Oktoechos - das Buch der Fest- und Feiertage	64
3.1.3 Das liturgische System des Oktoechos und seine Beziehung zum Kirchenjahr – Grundstruktur und Verwendungsweise.....	66
3.1.4 Der musikalische Oktoechos – zu den syrischen Kirchentönen.....	74
3.2 Das Kirchenrepertoire – Beth Gazo.....	78
3.2.1 Verwendung des Beth Gazo	79
3.2.2 Geschichte und Entwicklung des Beth Gazo	80
3.2.3 Inhalt und Einteilung des Beth Gazo.....	84
3.2.4 Notierungen des Beth Gazo	91
3.3 Zusammenfassung.....	95
4. Analytischer Teil.....	99
4.1 Stand der Forschung – Positionierung der Arbeit	99
4.1.1 Zum Ansatz von Heinrich HUSMANN.....	100
4.1.2 Zum Ansatz von Josef KUCKERTZ	105
4.1.3 Zum Ansatz von Regina RANDHOFER.....	107
4.1.4 Diskussion und Positionierung.....	111
4.2 Vorstellung des Melodiekorpus – Beschränkung auf die vier <i>Seblotho d'Madroshe</i>	113
4.2.1 Definition	113
4.2.2 Die <i>Madroshe</i> als Melodietitel	115
4.2.3 Zu den Texten der vier <i>Seblotho d'Madroshe</i>	117
4.2.4 Zur Transkription der Melodievorlage	122
4.3 Darstellung der Analyse­methode.....	125

4.4 Die Analyse der <i>Madroshe</i> -Melodien	139
4.4.1 Die Formanalyse	139
Zwischenfazit.....	144
4.4.2 Zur Musik-Text-Beziehung	144
Zwischenfazit.....	157
4.4.3 Die tonale Analyse.....	158
4.4.3.1 Die Untersuchung der Melodien nach ihren Parametern.....	158
Zwischenfazit.....	169
4.4.3.2 Die Analyse der Melodie- und Formteile.....	171
Zwischenfazit.....	179
4.4.3.3 Die Reduktionsanalyse	181
Zwischenfazit.....	192
4.5 Vergleich unterschiedlicher Musiktraditionen.....	194
5. Zusammenfassung, Ergebnisse und Ausblick	199
6. Anhang.....	208
6.1 Übersicht über den formalen Aufbau der vier <i>Madroshe</i>	208
6.2 Die strukturellen Notationen.....	213
6.3 Die synoptischen Notationen	228
6.4 Iskandars Melodieausgabe.....	232
6.5 Randhofers Transkriptionen	265
6.6 Jeannins Melodieausgabe	279
7. Literatur.....	309
8. Abbildungsverzeichnis	316
9. Tabellenverzeichnis	317

1

EINLEITUNG

1.1 Vorwort

Die liturgischen Traditionen der syrischen Kirchen überliefern ein reiches musikalisches Erbe an Melodien und Tonsystemen, die die lange Kirchengeschichte in ihrem riesigen Verbreitungsgebiet begleiten. Die Westsyrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochien (heute Antakya in der Südtürkei) gehört zu den ältesten und bedeutendsten orientalischen Kirchen; ihre Gründung in Jerusalem geht auf die frühchristliche Zeit zurück. Diese Kirche nennt eine Liturgie ihr Eigen, die von fundamentaler Bedeutung für die anderen orientalischen Liturgien wie auch für den byzantinischen, ambrosianischen und römischen Ritus ist. Die syrische Kirchenmusik, deren Melodien überwiegend aus dem 4. Jh. stammen sollen, wird in ungebrochener Überlieferung bis auf den heutigen Tag mündlich weitergegeben.

Was bisher in der Erforschung der syrischen Kirchenmusik auf dem Gebiet der Musikwissenschaft geleistet wurde, kann weder systematisch noch umfangreich genannt werden. Die Musikwissenschaft kennt sehr wenige Forschungsarbeiten, die die syrische Kirchentonlehre in den Fokus nehmen – im Gegensatz zu anderen orientalischen Musikkulturen wie der arabisch-orientalischen *Maqam*-Musik, der Lehre von den byzantinischen Tonarten oder der gregorianischen Choralforschung. Hinsichtlich des Ursprungs, der

Überlieferung und der Entwicklung der syrischen Kirchentonsysteme finden sich Lücken und Ungewissheiten, die viel mehr Fragen aufwerfen, als man im Rahmen einer Dissertation lösen könnte.

Die Vorgehensweise bei dieser Arbeit besteht darin, dass mithilfe eines überschaubaren Melodiematerials versucht wird, einen Beitrag zur Erforschung einer Musiktradition der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien zu leisten.

Dies ist ohne die Bearbeitung der vorhandenen Quellentexte und Materialien sowie die Ausarbeitung eines eigenen analytischen Verfahrens nicht denkbar. Die vorläufige Materialsichtung und die Ausweitung der Literaturrecherche ist zum Teil in Syrien, zum Teil in Deutschland erfolgt und durch wissenschaftliche Austauschmöglichkeiten ermöglicht worden. Wichtige Vorarbeiten waren Interviews mit Bischof Selwanos Petrus al-Ni^cmeh, Metropolit von Homs, mit dem 2013 entführten und seitdem verschwundenen Erzbischof Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm, Metropolit von Aleppo, und dem syrischen Kirchenmusiker Nuri Iskandar; alle Interviews fanden im Juli 2010 statt. Die Interviews wurden aufgenommen, sind aber im Rahmen dieser Arbeit nicht transkribiert worden, da sie vor allem Kontextwissen liefern und nicht spezifisch den Gegenstand dieser Dissertation betreffen. Später in Deutschland wurden im Rahmen dieses Promotionsprojekts die Fragestellungen und der rote Faden dieser Arbeit dank der wissenschaftlichen Begleitung der Gutachter und des Austauschs im Doktorandenkolloquium der HMT Rostock sowie der fachlich aufschlussreichen Gespräche mit Regina Randhofer konkretisiert.

Eine Erforschung der syrisch-christlichen Musik hat nicht nur (musik-)wissenschaftliche, sondern auch eine humanitäre Bedeutung. Das Verbreitungsgebiet der syrischen Kirche ist der Vordere Orient, und damit seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend die Diaspora. Viele syrische

Christen haben aufgrund schlechter Lebensbedingungen und der sich verschärfenden politischen Situation ihre alten Siedlungsgebiete in drei großen Migrationswellen verlassen. In der Diaspora aber laufen sie Gefahr, ihr kulturelles Erbe zu verlieren. Diese Arbeit wird unter anderem einen gesellschaftlichen Ertrag erbringen, indem ein existenziell bedrohtes kulturelles Erbe einer vertriebenen Menschengruppe beleuchtet wird.

Als ich die Arbeit an diesem Promotionsprojekt begann, hatte ich nicht damit gerechnet, dass sich bereits in dieser Prozessphase die Situation der syrischen Kirche und der syrischen Christen enorm und so rasch verändern wird. Aufgrund der aktuellen politischen Ereignisse in Syrien, im Irak und in der Südtürkei und aufgrund des noch herrschenden Krieges, der das ursprüngliche Verbreitungsgebiet dieser Musik erschüttert, emigrierten viele syrische Christen in einer nun vierten Migrationswelle, welche die Lage der Kirchenmusik und ihre Tradierung in der nahen Zukunft sicherlich beeinflussen wird. Einer meiner Interviewpartner, der syrisch-orthodoxe Erzbischof von Aleppo Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm, wurde im April 2013 von Radikalen entführt. Nuri Iskandar – dessen Notationen das Hauptmaterial dieser Arbeit stellen – lebt seit 2013 mit seiner Familie in Schweden, wo er Schutz suchte.

1.2 Ausgangsüberlegungen, Zielsetzungen und methodischer Ansatz

In den 1990er Jahren schlug der Musikwissenschaftler Peter Jeffery vor, reale mündliche Überlieferungen, insbesondere die der orientalischen Kirchen, als Vergleichsmaterial bei der Erforschung des gregorianischen Chors heranzuzuziehen, um den Fehler zu vermeiden, sich auf Theorien und Methoden stützen zu müssen, die an oralen Literaturen, also nicht musikbezogen, entwickelt wurden.¹ Das geplante Projekt versteht sich als

¹ Jeffery, Peter: *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. The University of Chicago Press, Chicago 1992. S. 56-57.

der Versuch, das von Peter Jeffery ausgewiesene Forschungsdefizit aufzugreifen und die lebendige Überlieferung einer orientalischen Kirche in den Blick zu nehmen.

Die syrischen Kirchen besitzen jeweils eigene Tonarten, in denen ihre Melodien komponiert sind. Über diese Tonarten ist kein (antikes oder später entstandenes) Musiktraktat überliefert, und bislang ist – im Gegensatz zu anderen orientalischen Musikkulturen – noch keine etablierte Tonartenlehre für die syrischen Melodien ausgearbeitet worden. Die arabisch-orientalische Musiktheorie z. B. hat für ihre *Maqamat* bestimmte Skalensysteme festgelegt, die in der Musikwissenschaft mehrfach untersucht worden. Die Lehre von den byzantinischen Kirchentönen und die Forschungen zum gregorianischen Choral genießen ebenfalls eine relativ große Aufmerksamkeit im musikwissenschaftlichen Diskurs. Die syrischen Kirchenmusiker*innen waren und sind sich uneinig über die Definition der Tonarten, die regional unterschiedlich geprägt wurden, was selbstverständlich zu regionalen Unterschieden der Tonarten-Bezeichnungen führt. So stellt sich die Frage, wie authentisch welche Bezeichnung ist und inwieweit die syrisch-christlichen Tonarten mit den *Maqamat* verglichen werden können. Welche Bezeichnungen ansonsten passend wären und was das musikalische Prinzip dahinter sein könnte, sind Fragen, denen nachgegangen werden sollte.

Ausgehend von solchen prinzipiellen Überlegungen (und Desiderata) befasst sich die vorliegende Arbeit mit der musikalischen Analyse einer Gattung des kirchlichen Repertoires: mit den *Madroshe*, Gesängen von Ephraim dem Syrer (4. Jh.), deren Melodien aufgrund der mündlichen Tradierung jedoch keine Rückschlüsse über Verfasserschaft und Alter zulassen.

Ein Ziel der Arbeit ist es, am Beispiel der westsyrischen *Madroshe* und mithilfe fokussierter Fragestellungen und einer schlüssigen Methode Einblicke in die Funktionsweisen mündlich tradierten Musik – zumindest im

Kontext der Liturgie – zu gewinnen, die ein neues Licht auf die Verschriftung oraler Traditionen werfen, vielleicht Eigenarten anderer orientalischer Überlieferungen zu erklären vermögen und allgemein für die Erforschung der frühen christlichen Musik von Interesse sind. Ein erster Schritt hinsichtlich Peter Jefferys Forderung wäre damit gemacht.

Um der Frage der Tonalität nachgehen zu können, ist festzustellen, welche allgemeinen musikalischen Gesetzmäßigkeiten die Melodien besitzen, die dem System der acht Kirchentöne zugeordnet sind. Dies führt zur Frage nach der Beschaffenheit der Melodien und danach, wie die formale und melodische Gestaltung beschrieben werden kann (formale und tonale Analyse). Eine weitere Frage ist die nach der Überlieferung dieser Melodien: Angestrebt wird, eine Hypothese darüber aufstellen zu können, inwieweit die mündliche Überlieferung die Melodien im Laufe der Jahrhunderte bewahren konnte, inwieweit die Musik konstant geblieben ist bzw. variiert wurde und welche Rolle der Beth Gazo – das Kirchengesangsbuch, das aber nur Texte und keine musikalischen Notationen verzeichnet – als ein Bewahrungsmedium gespielt hat.

Als Untersuchungsgegenstand sind die *Madroshe*-Melodien in besonderem Maße geeignet: Zum einen sind sie die älteste und vornehmste Gattung syrischer Poesie; sie gehören zum frühesten Literaturbestand der syrischen Kirche. Zum anderen sind die Melodien der *Madroshe* gemäß dem Oktoechos – dem auch in den orientalischen Kirchen bekannten System von acht Kirchentönen – in Gruppen von acht Melodien klassifiziert, anhand derer eine Untersuchung des Systems der acht Kirchentöne möglich ist.

Insgesamt zielt die Arbeit darauf, die musikalischen Gesichtspunkte der westsyrischen Kirchentonarten anhand einer ihrer Musiktraditionen in musikwissenschaftlicher Hinsicht exemplarisch zu untersuchen.

1.3 Gliederung der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in fünf Hauptkapitel: Nach der Einleitung werden im Kapitel 2 (Historischer Kontext) die geschichtlichen Faktoren beleuchtet. Die Entstehung und Entwicklung der erforschten Musik hängt eng mit der Verbreitung des Christentums im orientalischen Gebiet und der Gründung der syrischen Kirche als einer Nationalkirche in diesem unter wechselnden politischen Mächten stehenden Land zusammen. In der Geschichte der syrischen Kirche gab es eine Reihe von Ereignissen, die zu einer Spaltung und Schrumpfung, zu Vertreibungen und zur Entstehung unterschiedlicher Glaubensrichtungen und damit auch zu unterschiedlichen Liturgien führten. Der Einfluss dieser dogmatischen Unterschiede erstreckte sich auf verschiedene Bereiche des kulturellen Lebens, inklusive der Sprache, der Literatur sowie der Musik. Die soziokulturellen Spuren, die die Geschichte hinterließ, sind mit diesen politischen, religiösen und demografischen Bewegungen eng verbunden und können nur anhand dieser verstanden werden. Um eine mögliche Verwirrung über den Begriff ‘syrisch’ zu vermeiden, wird in diesem Kapitel eine Eingrenzung des Gebiets vorgenommen, in dem sich die syrische Kirche verbreitete und somit die syrische Kirchenmusik erlebbar war.

Kapitel 3 beschäftigt sich explizit mit der syrischen Kirchenmusik. Hier wird auf die Technik der mündlichen Überlieferung durch die Jahrhunderte eingegangen, die diese Tradition charakterisiert. Die Besonderheit dieses Gesangsrepertoires und seine Entwicklung werden in diesem Kapitel dargestellt. Trotz der Abwesenheit einer Notenschrift hat die Memorierbarkeit der syrischen Kirchenmusik über einen Zeitraum von ca. 1500 Jahren hinweg funktioniert; der *Beth Gazo* hat nicht nur das Repertoire bestimmt und klassifiziert, sondern auch die Melodien in ihrer langen Zeitreise als eine einzigartige Technik des Memorierens begleitet. Von insgesamt 37 im *Beth Gazo* enthaltenen Gedichtgattungen sind die Melodien einiger dieser Gattungen nach dem Oktoechos klassifiziert, sodass jeder Hymnus in acht

verschiedenen Melodien gesungen werden kann (die anderen Gattungen sind nicht an den Oktoechos gebunden). Für das System des Oktoechos gibt es in den syrischen Kirchen ein besonderes Anwendungsprinzip, das sich von den anderen orientalischen Kirchen – die auch dem System des Oktoechos folgen – unterscheidet. Den unter den Begriff des Oktoechos fallenden Bedeutungen sowie der liturgischen und melodischen Relevanz des syrisch-orthodoxen Kirchenkalenders widmen sich die weiteren Ausführungen dieses Kapitels.

Kapitel 4 umfasst den analytischen Teil. Zunächst wird der – wie erwähnt recht überschaubare – Forschungsstand erläutert, diskutiert und kritisiert. Zudem wird der spezifische Aspekt herausgearbeitet, von dem die Forschung dieser Arbeit ausgeht. Nicht zuletzt wird auf dieser Basis die Frage nach den angestrebten Erkenntnissen präzisiert.

Es folgen Ausführungen zur Eingrenzung des Untersuchungsmaterials und zu dessen Auswahlkriterien. Die *Madroshe* sind eine bedeutende Gedichtgattung der syrischen Poesie, die in den unterschiedlichen Entwicklungsphasen der syrischen Liturgie und der Ausbreitung des Kirchenrepertoires immer von herausgehobener Bedeutung war. Über 37 *Madroshe*-Gedichte wirkten bei der Entstehung des Beth Gazo auch als wichtige Melodietitel und sind über die langen Zeiträume hinweg bis zum heutigen Tag Träger mündlich überlieferter Melodien geblieben. Die ersten vier *Madroshe* der Sammlung des Beth Gazo sind an den Oktoechos gebunden; sie haben jeweils acht Strophen, deren Melodien nach dem Achttons-system geordnet sind. Die Anzahl der zu untersuchenden Melodien ist überschaubar und für die *Madroshe* liegen Transkriptionen vor. Diese 32 Melodien der ersten vier *Madroshe* im Beth Gazo bilden das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit.

Für die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse liegt keine fertig ausgearbeitete Methode vor. Das methodische Vorgehen ist inspiriert von einem methodischen Ansatz zur mündlich überlieferten einstimmigen Musik vor 1600,

der von Nicolas Ruwet ausgearbeitet wurde, für dieses Forschungsvorhaben aber nur als Ausgangspunkt dienen konnte. Der Großteil des methodischen Vorgehens ist für den Zweck der Untersuchung der *Madroshe*-Melodien im Rahmen dieser Arbeit selbst ausgearbeitet worden. Das mehrteilige Analyseverfahren besetzt aus einer formalen Analyse, Analyse der Musik-Text-Beziehung und einer tonalen Analyse.

Die *Madroshe*-Melodien sind in allen Musiktraditionen der syrischen Kirche bekannt und werden bis heute in liturgischen Kontexten gesungen. Eine exemplarische Vorstellung dieser Melodien in drei unterschiedlichen Musiktraditionen wird in einem skizzenhaften Vergleich erfolgen. Dafür werden drei Beispielmelodien, die ein breites geografisches Gebiet und einen großen Zeitraum abdecken, ausgewählt und hinsichtlich ihrer Konstanz und ihres Wandels betrachtet.

Im abschließenden Fazit (Kapitel 5) werden die Ergebnisse der gesamten Arbeit zusammengefasst und Forschungsperspektiven entwickelt.

Abschließend ist anzumerken, dass für die im Laufe der Arbeit auftauchenden arabischen und syrischen Wörter und Begriffe eine Transliteration in lateinische Schrift durchgeführt wurde. Die arabischen Ausdrücke sind nach den Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) zur wissenschaftlichen Umschrift des Arabischen transliteriert <https://www.islam.uni-kiel.de/de/studium/materialien/materialien-1/umschrift-arabisch>; die Umschrift der Begriffe syrischer Sprache (z. B. die Liedtexte) sind nach der Ordnung der Library of Congress für semitische Sprachen erfolgt. Die Übersetzung dieser Begriffe erfolgt im Text in Klammern direkt nach dem Wort, auf ein Glossar wurde daher verzichtet.

Die Dokumentationen der Notationen befinden sich vollständig im Anhang. Dieser umfasst im Einzelnen die für diese Arbeit handschriftlich gemachten strukturellen Notationen sowie die Notationen der Ausgabe von

Nuri Iskandar², die unveröffentlichten Notationen von Regina Randhofer³ und die Notationen von Jeannin, Puyade, Chibas-Lassale⁴. Exemplarische strukturelle Notationen sind zum besseren Verständnis zusätzlich im Text an passenden Stellen eingefügt.

-
- 2 Iskandar, Nuri: Beth Gazo. Music of the Syrian Orthodox Church of Antioch. Sidawi Printing House, Damaskus 1996.
 - 3 Frau Dr. Regina Randhofer hat mir freundlicherweise bislang unpublizierte Transkriptionen, Analysen und Auswertungen des Materials zur Verfügung gestellt. Für diese kaum zu überschätzende Hilfe möchte ich ihr ganz herzlich danken.
 - 4 Jeannin, Jules; Puyade, Julien; Chibas-Lassalle, Anselme: *Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes*. 1. Introduction Musicale. Leroux, Paris [1924?]1925; Jeannin, Jules: *Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes*. 2. Introduction Liturgique et Recueil de Mélodies. Leroux, Paris 1928.

2

HISTORISCHER KONTEXT

Das musikalische Erbe der Syrisch-Orthodoxen Kirche lässt sich in seiner Struktur nicht verstehen, ohne die kulturhistorische Entwicklung seines Siedlungsgebiets in den Blick zu nehmen. Die ersten zwei Unterkapitel stellen das besagte Gebiet sowie seine bewegte politische und demographische Geschichte vor. Eine chronologische Einführung in die Frühgeschichte Syriens und in die Machtwechsel von unterschiedlichen Dynastien und Reichen, die das Gebiet durch die Geschichte beherrschten, ist notwendig, um einen Überblick über den Austausch der syrisch-christlichen Kultur mit anderen Kulturen ihres Gebiets – z. B. mit der arabischen – zu schaffen und die kulturelle Rolle der religiösen Hauptstädte zu beleuchten. Im Unterkapitel 2.3 geht es um die frühe Christianisierung, die von Antiochien ausging, und die Unterteilung der syrischen Christenheit in einzelne Zweige (je nach der politischen Zugehörigkeit) sowie die Entstehung der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien aus dem westsyrischen Zweig. Die Gründung der Syrisch-Orthodoxen Kirche, ihre wechselhafte Geschichte, ihr Verbreitungsgebiet und die Schismen sind Gegenstand des Unterkapitels 2.4, da sich die vorliegende Arbeit explizit auf eine ihrer Musiktraditionen bezieht. Im Unterkapitel 2.5 werden die Abstammung der syrischen Christen und ihr Zu-

sammenleben mit anderen religiösen Ethnien sowie verschiedene historische Fluchtbewegungen und Verlagerungen ihres Siedlungsgebiets erläutert. Damit wird auch ein Einblick in die Lebenssituation der Christen im orientalischen Raum bis in die Gegenwart hinein vermittelt. Die syrische Sprache, über die die mündliche Tradition weitergegeben wurde, wird im Unterkapitel 2.6 vorgestellt. Dargelegt wird ihre Position als Liturgiesprache, ihr Verbreitungsgebiet und der Einfluss der Kirchenspaltung auf die literarischen Werke und gesprochenen Dialekte. Im letzten Unterkapitel 2.7 werden außerdem die wichtigsten Autoren und die unterschiedlichen Gattungen der Kirchendichtung, die das Repertoire ausmachen, vorgestellt.

2.1 Syrien: Begriffserklärung und geografische Eingrenzung

Als ‚Syrien‘ wird das Gebiet im Vorderen Orient zwischen Ägypten und Kleinasien bezeichnet, einschließlich dem Bereich, die seit der Zeit des Alexanderzugs Mesopotamien genannt wird. Dieses Gebiet ist geografisch überaus vielgestaltig; von der langen Mittelmeerküste im Westen über Gebirge bis hin zur syrischen Wüste im Osten. Doch durch die syrische Wüste fließen zwei Flüsse, die in der eher unwirtlichen Landschaft der Hauptfaktor bei der Entstehung heterogener Zivilisationen waren: Euphrat (*Nahr al-Furāt*) und Tigris (*Nahr Dağla*). In diesem Gebiet entstand aus einem historischen, ethnischen und religiösen Mosaik eine kulturelle Einheit, die durch die Zeiten eine wechselhafte Entwicklung durchlief. Aufgrund des fruchtbaren Bodens wurden die Flussläufe des Euphrat und Tigris, das sogenannte Zweistromland, für eine bunte Bevölkerung zum Gründungsgebiet ihrer Zivilisationen. Die wohlbekannte Karawanenroute Seidenstraße lief seit der Antike

durch Städte dieses Gebiets. Der Euphrat teilt die stellenweise von Bergketten durchzogenen Wüstensteppen der *Ġazīra* im Norden und der *Šāmīya* im Süden.⁵

Besonders fruchtbar sind außerdem die Küstenebene am Mittelmeer im westlichen Teil Syriens, die Hochebene rings um die im Norden gelegene Stadt Aleppo, die Oase von Damaskus (*al-Ġūta*) im Südwesten, das Gebiet Basan (*an-Nuqra*) sowie der südliche Teil der *Biqāʿ*.

Das Gebiet gliedert sich von Westen nach Osten in folgende geografische Einheiten:

- ❖ die relativ schmale Küstenebene des Mittelmeers von Antiochien (heute Antakya in der Türkei) bis Tyrus (heute die Stadt Šūr im Libanon),
- ❖ eine von Norden nach Süden verlaufende Gebirgskette (Amanus, Nosairiergebirge [*Ġabal al-Anṣārīya*], Libanon und Antilibanon mit dem Berg Hermon), die dreimal von größeren Flüssen durchbrochen wird, nämlich Orontes [*Nahr al-ʿĀṣī*], Eleutheros [*Nahr al-kabīr*] und Leontes [*Nahr al-Lṭānī*],
- ❖ den großen tertiären syrischen Graben (im Norden *al-ʿAmq* und Oronteslauf, im Süden *Biqāʿ* zwischen Libanon und Antilibanon) und
- ❖ die mesozoische Kalksteinhochebene, die nach Osten hin in den westlichen Teil der syrischen Wüste übergeht und vor allem im Süden zum Teil durch Basaltstöcke überlagert ist (*Ġulān*, *al-Liġa*, *Ġabal ad-Drūz*).

5 Wichtige Literatur dazu s. ٢٠٠٤ دمشق (الجزء الثاني)، أحمد داوود: Ahmad Dawood: *Tariḥ Sūrīa al-Ḥaḍārī al-qadīm 2* [Die alte kulturelle Geschichte Syriens-2]. Aš-Šarq, Damaskus 2004; Anschütz, Helga: *Die syrischen Christen vom Tur ʿAbdin*. Augustinus, Würzburg 1985; Brockelmann, Carl: *Geschichte der islamischen Völker und Staaten*. R. Oldenbourg, Mnchn-Bln 1939; Chaillot, Christine: *The Syrian Orthodox Church of Anioch and All the East*. Inter-Orthodox Dialogue, Harvard 1998; Hage, Wolfgang: *Syriac Christianity in the East*. SEERI, Kerala 1988; Heinz, Andreas: *Feste und Feiern im Kirchenjahr nach dem Ritus der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien*. Paulinus, Trier 1998; Heinz, Andreas: *Syrer. Die unbekannten orientalischen Christen*. Bar-Hebraeus-Verlag, Losser 1997; Wright, William: *A Short History of Syriac Literature*. London 1894.

„Syrien“ und „syrisch“ beziehen sich also in dieser Arbeit nicht (nur) auf den heute existierenden Staat, sondern auf das gesamte Gebiet, in dem sich die syrisch-christliche Kultur verbreitete. Das umfasst über das heutige Staatsgebiet der Syrischen Arabischen Republik hinaus den Libanon, das heutige Palästina sowie Israel, Teile der modernen Südosttürkei und den Großteil des Irak. Somit reicht *bilād aš-Šām*, also die Levante, im Süden bis nach Ägypten und schließt im Norden Teile der Türkei ein. In den frühen Zeiten des Christentums haben die Römer das gesamte Gebiet in vier Provinzen geteilt: die Provinz Syrien-Palästina (70 n. Chr.), Syrien-Arabien (105/106 n. Chr.), Syrien-Phoinike und die eigentliche Provinz Syrien (Zöle-syrien, 194 n. Chr.).⁶

6 Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 9. Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner. Herder, Freiburg 1964. S. 1252. Dazu s. auch Kahrstedt, Ulrich: Syrische Territorien in hellenistischer Zeit. Weidmann, Berlin 1926.

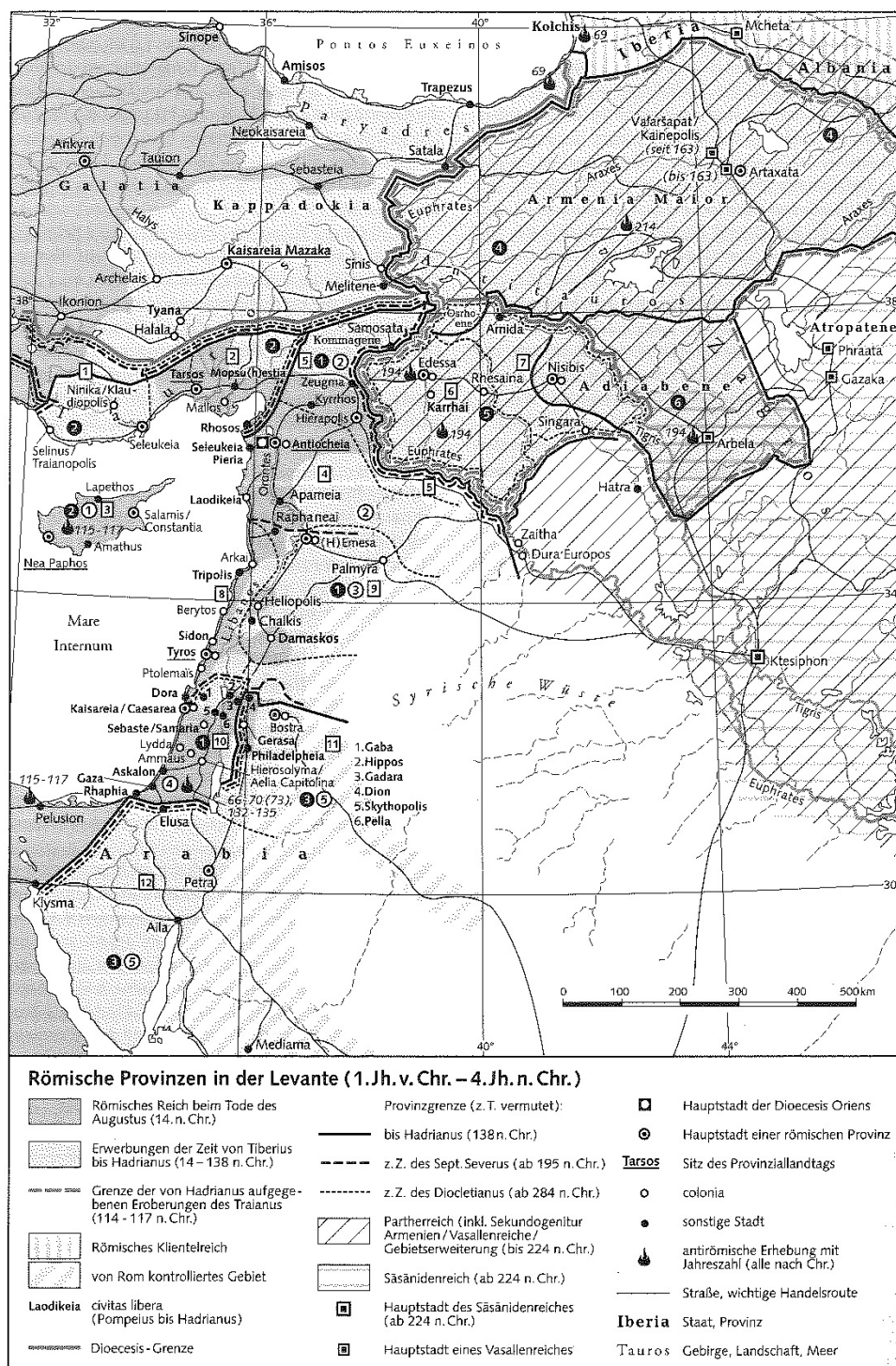


Abbildung 1: Römische Provinzen in der Levante (1. Jh. v. Chr.–4. Jh. n. Chr.). Quelle: Der neue Pauly Enzyklopädie der Antike. Bd. 11. Hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Metzler, Stuttgart, Weimar 2001. S. 1176.

Die Grenzen der heutigen Republik Syrien schließen also nicht das ganze Gebiet ein, in dem sich die syrische Kultur, insbesondere die christliche, verbreitete. Diese Grenzen wurden erst 1920 während der französischen Mandatszeit etabliert.

Nicht nur allgemein historisch, sondern auch in kirchengeschichtlicher Hinsicht ist beim Begriff ‚syrisch‘ zu differenzieren. Während es im Deutschen sprachlich keinen Unterschied zwischen dem Bezug auf das Land Syrien und dem auf die Kultur gibt, heißt es im Englischen *syriac* und im Arabischen *suriānī*, wenn es um die syrischen Christen, die syrische Kirchen-tradition oder syrische Kultur geht. Der englische Begriff *syrian* und der arabische *sūrī* sind hingegen bei einem Bezug auf das Land Syrien gebräuchlich.

2.2 Die Frühgeschichte Syriens

Die wechselhafte politische Struktur Syriens ab dem 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. führte dazu, dass sich eine Vielzahl relativ kleiner selbstständiger Stadtstaaten etablierte. Diese wurden um 2500 v. Chr. durch die aus dem Osten kommenden sumerischen Fürsten angegriffen. Um diese Zeit unternahmen die Herrscher der babylonischen Dynastie von Akkade mehrere Feldzüge nach Syrien und konnten ihre Herrschaft zeitweilig über die Grenzen des damaligen Syrien hinaus ausdehnen. Im Norden stellten die langsam erstarkten Hurriter, die aus dem Kaukasus stammten, in mehreren Orten die lokale Führungsschicht, während im Westen die Amoriter (*Amurru*) herrschten, die zunehmend auch in Babylonien an Bedeutung gewannen.⁷

Syrien – vor allem die küstennahen und im Landesinneren gelegenen Orte und Regionen – stand mit Ägypten bis zur ersten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. in Handelsbeziehungen, als die mittelsyrischen und palästinensischen Fürsten im 18./17. Jh. v. Chr. als potenzielle Feinde Ägyptens

7 سمير عبده: السوريون والحضارة السريانية ط ٢، دمشق ١٩٩٨ (Samīr ʿAbdo: *As-Sūriyūn wa-l-ḥaḍāra as-Suriānīya* [Die Syrer und die syrische Zivilisation]). 2. Aufl. Al-ḥaṣād, Damaskus 1998. S. 17–18. Alle Übersetzungen von Zitaten aus fremdsprachigen Publikationen soweit nicht anders angegeben von Maher Farkouh.

erschienen.⁸ Diese griffen schließlich ägyptisches Territorium an und errichteten die Herrschaft der Hyksos (ca. 1730–1580 v. Chr.), diese wiederum wurden durch die Pharaonen der 18. Dynastie vertrieben. Während die ägyptischen Pharaonen große Teile des Landes bis zum Euphrat unter ihre Herrschaft brachten, war der Norden an Hethiter gefallen, deren Könige in Aleppo und Karkemisch [*Karkamış*] (heute im türkischen Gaziantep) residierten. Die zwischen den ägyptischen und hethitischen Einflussbereichen gelegenen syrischen Fürstentümer, Amurru und Qadeš, wandten sich je nach politischer Situation einer der beiden Großmächte zu. Das Gebiet östlich des Euphrat wurde im 13. Jh. v. Chr. von dem rasch aufsteigenden neuassyrischen Großreich (Assyrien) beherrscht.⁹

Um 1200 v. Chr. erfolgte der Einbruch der sogenannten Seevölker (Philister), der zum Untergang des Hethiterreiches führte und die ägyptischen Herrscher aus Syrien verdrängte. Etwa gleichzeitig konnten sich zahlreiche kleine Herrscherhäuser in Syrien etablieren: die phönizischen Stadtstaaten an der Mittelmeerküste, im Binnenland luwische (späthethitische) und aramäische Dynastien. Es gelang den Aramäern alsbald, selbstständige Staaten mit städtischen Zentren zu bilden: Damaskus, Soba, Hamath, Qatana, Hatarikka und weitere; im Norden traten die Aramäer in die hethitischen Territorien ein: al-ʿAmq, Arpad mit Aleppo, Karkemisch, Jaʿudi, Bit-Adini, Kullani, Gurgum, Kummuh, Milid und andere.¹⁰

Diese lokalen Dynastien wurden ab dem 8. Jh. v. Chr. durch das neuassyrische Königreich erobert, das das Gebiet in assyrische Provinzen (Assy-

8 Theologische Realenzyklopädie. Bd. 32. Hrsg. von Gerhard Müller. Walter de Gruyter, Berlin, New York 2001. S. 586.

9 أوكين بولس منوفر برصوم: السريان في القامشلي ١٩٨٢ (Oken Bülos Mnöfer Barsöm: As-Suryān fi l-Qamišlī [Die Syrer in Qamišlī]). o. V., o. O. 1982. S. 11–13.

10 Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Bd. 7. Hrsg. von Hans Dieter Betz et al. 4. Aufl. Mohr Siebeck, Tübingen 2004. Sp. 1987.

rien) umwandelte. Nach dem Zusammenbruch des neuassyrischen Großreichs dehnte Ägypten sein Herrschaftsgebiet bis zum Euphrat aus und konnte sich dort noch, auch nachdem die Neubabylonischen Könige sowohl die Ägypter als auch die Assyrer in der Schlacht bei Karkemisch 605 v. Chr. besiegten und ihr babylonisches Königreich durch Nabopolassar und Nebukadnezar II. etablierten, bis 539 v. Chr. behaupten.¹¹ Nach der Eroberung Babylons wurde Syrien Teil des persischen Großreichs (Iran); die von Darius I. eingerichtete Satrapie Ebar-Nahara (jenseits des Stromes) schloss Gebiete östlich des Euphrat ein. Das Gebiet führte ein relativ ungestörtes, wenn auch politisch kontrolliertes Eigenleben, bis zur Schlacht bei Issos 333 v. Chr., nach der Alexander der Große das persische Reich eroberte.¹² Nach Alexanders Tod 323 v. Chr. fiel Syrien nach wechselnder Herrschaft an das Seleukiden-Reich, Antiochien und Apameia (beide am Orontes) wurden Hauptstädte des Seleukiden-Reiches. Die zunehmende Schwächung der Zentralgewalt führte zur Absplitterung einer Reihe von Stadtrepubliken und anderer Territorien einheimischer Herrscher. Auch machten sich jetzt die Araber als Volksgruppe stärker bemerkbar.¹³ Das Gebiet östlich des Euphrat wurde im 2. Jh. v. Chr. Teil des Partherreiches, während die römische Provinz Syrien auf das westeuphratische Syrien beschränkt blieb. Hauptstadt der seit 27 v. Chr. kaiserlichen Provinz wurde Antiochien. Diese Teilung sollte einen verstärkten Schutz der römischen Reichsgrenzen (Limes) gegen das Vordringen der Araber und besonders der neupersischen Sassaniden schaffen. Die Zugehörigkeit Syriens zum byzantinischen Reich trug dazu bei, dass sich das Christentum schon in apostolischer Zeit in Antiochien und von dort ausgehend auch in Edessa verbreitete – zwei Zentren, die von besonderer Bedeutung für die syrisch-christliche Kultur in späteren

11 Samir ʿAbdo: *As-Sūrīyūn wa-l-ḥaḍāra*. 1998. S. 18.

12 Aḥmad Dawood: *Tariḥ Sūrīa al-Ḥaḍārī al-qadīm* 2. 2004. S. 628.

13 LThK. Bd. 9. S. 1253. Dazu s. auch Downy, Glanville: *Ancient Antioch*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1963. S. 28.

Zeiten sein werden.¹⁴ Die Apostelgeschichte berichtet, dass Paulus und Barnabas von Antiochien ihre ersten Missionstätigkeiten unter den Heiden ausführten.¹⁵

Den seit dem 3. Jh. andrängenden persischen Sassaniden gelang es endlich im 6. und zu Anfang des 7. Jh.s, Teile des römischen Reichs zu besetzen: Chosroes I. eroberte 540 Antiochien, Chosroes II. 613 Damaskus.¹⁶ Ferner fiel 634/635 die Provinz unter die Herrschaft der islamischen Araber durch den Kalifen ʿUmar Ibn al-Ḥaṭṭāb. 661–750 wurde Damaskus zum Sitz der nachfolgenden islamischen Kalifen und Syrien damit zum Kernland des islamischen Reichs, was zu einer fortschreitenden Arabisierung und Islamisierung Syriens führte. Der Übergang des Kalifats nach Bagdad (in der Abbasiden-Zeit) und Kairo (in den darauffolgenden Fatimiden- und Mamluken-Zeiten) versetzte Syrien in eine unsichere Situation und trug dazu bei, eine byzantinische Eroberung von Teilen Syriens und von 969 bis 1084 die Besetzung von Antiochien zu ermöglichen. Syrien blieb unter byzantinischer Herrschaft, bis schließlich die türkischen Seldschuken ihre Herrschaft in Aleppo und Damaskus etablierten.¹⁷

Trotz der byzantinischen Eroberung Antiochiens hatten die Versuche der Franken nach 1097, entlang der syrischen Küste Kreuzfahrerstaaten zu gründen, nicht länger als zwei Jahrhunderte Bestand. Die islamischen Mamluken konnten 1291 die Kreuzfahrer endgültig aus Syrien vertreiben.¹⁸ Die wegen des Vordringens der mongolischen Ilchane-Dynastie instabile mamlukische Herrschaft nutzten die Osmanen unter Sultan Selim I. 1516 zur Eroberung Syriens. Bis zum ersten Weltkrieg blieb Syrien Teil des

14 Samīr ʿAbdo: *As-Sūrīyūn wa-l-ḥaḍāra*. 1998. S. 72.

15 Apg 11, 25–26.

16 RGG. Bd. 6. 2003. Sp. 574.

17 جورج شحاتة قنواوي: *المسيحية والحضارة العربية، بيروت ١٩٨٤* (George Šḥāta Qanawāti: *Al-Masīḥiyya wa-l-Ḥaḍāra al-ʿarabīya* [Christentum und die arabische Zivilisation]). Arab Institute for Research and Publishing, Beirut 1984. S. 71.

18 Oken Būlos Mnōfer Barsōm: *As-Suryān fi l-Qamišlī*. 1982. S. 16.

osmanischen Reiches, das von Aleppo, Damaskus und Tripoli aus verwaltet wurde. 1832–1840 versuchten Mohammed Ali und sein Sohn Ibrahim Pascha, Syrien noch einmal unter ägyptische Herrschaft zu bringen. Nach dem Untergang des Osmanischen Reiches erklärte König Feisal 1920 die Unabhängigkeit des Königreiches Syrien, der jedoch durch den Einmarsch französischer Truppen ein rasches Ende bereitet wurde. 1946 schließlich erlangte die Republik Syrien ihre Unabhängigkeit. Seitdem existiert die Syrische Arabische Republik [al-Ġumhūrīya al-ʿArabīya as-Sūrīya].

All diese wechselnden Herrschaften in dem Gebiet, in dem sich die syrische Kultur verbreitete, sowie die aufeinanderfolgenden Völkergruppen, die dieses Gebiet immer wieder mit ihren Sprachen und kulturellen Einflüssen beeinflussten, prägten das Mosaik der syrischen Kultur insgesamt. Die Kulturträger waren meist die vielfältigen religiösen Ethnien, die nebeneinander bestanden – und manchmal auch sehr offen zueinander waren. In den Kulturzentren des alten Syrien wie Antiochien, Edessa oder Damaskus finden sich Spuren dieses Erbes, das von der einen oder der anderen Bevölkerungsgruppe bewahrt wurde und das sich in unterschiedlicher Weise vermischte.

Die Kulturgeschichte Syriens ist durch seine geografische Lage zwischen Ägypten und Kleinasien sowie durch die stark gemischte Bevölkerung bestimmt. Politisch spielte Syrien keine große Rolle, sondern blieb meist von einem der umgebenden Großreiche abhängig. Hingegen ist die Bedeutung seiner Kulturstätten aufgrund ihrer heterogenen ethnischen und religiösen Gestaltung für die Überlieferung der orientalischen Kultur immens. Syrien ist Teil jenes alten Kulturraums, in dem die ersten menschlichen Hochkulturen entstanden und wieder untergingen. Vor allem der Hellenismus hat in der römischen Provinz westlich des Euphrat seit den Eroberungen Alexanders und in der Seleukidenzeit, aber auch noch in der Zeit des Partherreiches tiefe Spuren hinterlassen; in Ostsyrien kommen starke Einflüsse der persischen Kultur hinzu. Und noch während der Herrschaft des arabisch-islamischen Reiches in der Blütezeit des abbasidischen Kalifats in Bagdad

trugen ostsyrische Christen entscheidend zur Vermittlung des Erbes der klassischen Antike an die muslimischen Araber bei.¹⁹

Neben den hellenistischen, persischen und arabischen Einflüssen, die über lange Zeit auch politisch gefördert oder durchgesetzt wurden, prägte die syrisch-aramäische Tradition, Denkweise und Sprache die Grundströmung dieses Raumes.²⁰ Die Aramäer siedelten schon im 2. Jahrtausend v. Chr. in Syrien und sind eine der ersten Völkergruppen, die – durch Petrus – zum Christentum bekehrt wurden. Sie sprachen einen archaischen Dialekt des Westaramäischen,²¹ das sich von Syrien aus über den Vorderen Orient ausgebreitet hatte und auch nach der Einführung des Christentums gesprochen wurde. Der westaramäische Dialekt – und die später daraus entwickelten weiteren Dialekte – blieb lebendig und einflussreich in den Küstenstädten und in Mesopotamien, insbesondere am Mittel- und Oberlauf von Euphrat und Tigris. Trotz der Dominanz der griechischen Sprache in großen Städten wie Damaskus und Antiochien und trotz des zunehmenden Einflusses der arabischen Sprache wurden die aramäischen Dialekte in diesen Regionen noch Jahrhunderte als Kultur- und später als Liturgiesprache genutzt.²² Neben den sprachlichen Spuren, die sie hinterließen, hatten die syrischen Aramäer auch in der Musik großen Einfluss im orientalischen Raum, insbesondere durch die Einführung des Christentums.

2.3 Das syrische Christentum

Wie bereits erwähnt, wurde Syrien schon sehr früh christianisiert. Zwischen 35 und 40 wurde die erste christliche Gemeinde in Antiochien durch

19 Siehe unten Kapitel 2.7 Die syrische Literatur.

20 Ohlig, Karl-Heinz: Das syrische und arabische Christentum und der Koran. In: Die dunklen Anfänge. Neue Forschungen zur Entstehung und frühen Geschichte des Islam. Hrsg. von Karl-Heinz Ohlig/Gerd R. Puin. 3. Aufl. Berlin 2007. S.366–404, hier S. 369.

21 Siehe unten Kapitel 2.6 Die syrische Sprache.

22 Samīr ʿAbdo: *As-Sūrīyūn wa-l-ḥadāra*. 1998. S. 60.

Hellenisten gegründet, die aus Jerusalem vertrieben worden waren.²³ Wahrscheinlich ist das Christentum von dort aus nach Edessa und in die anderen Städte Syriens vorgedrungen. Das Einflussgebiet Antiochiens scheint sich im 3. Jh. stark ausgeweitet und auch Zypern und Kleinasien (Südgalatien) erfasst zu haben.²⁴

Antiochien, das zu einem Zentrum des frühen Christentums wurde, war der Ausgangspunkt der Missionen von Paulus in Syrien und in den anderen Provinzen des römischen Reichs. Dort schloss er sich nach seiner Berufung zum Apostel der antiochenischen Gemeinde an, die zunächst aus Heiden und Diasporajuden bestand. Im Jahr 48 fand das sogenannte Apostelkonzil statt, auf dem die Vertreter der antiochenischen Gemeinde und der Urgemeinde Jerusalems zusammentrafen. Das hatte zur Folge, dass die Gemeinde von Antiochien ihre Mission unter dem Bekenntnis zu Christus weiter betreiben konnte. Gleichzeitig begann das frühe Christentum, aus dem Rechts- und Religionsverband des Judentums herauszutreten. Im sogenannten Antiochenischen Konflikt vertrat Paulus kompromisslos einen gesetzeskritischen Standpunkt und musste weichen. Seitdem war Paulus nicht mehr Gemeindemissionar der Gemeinde von Antiochien, sondern unabhängiger Apostel, und Petrus hielt die Verbindung zwischen Jerusalem und Antiochien aufrecht.²⁵

Die politische Expansion des sassanidischen Reichs Mitte des 3. Jh.s in den Westen trug insofern zur Verbreitung des Christentums im syrischen Raum bei, als deportierte Christen aus Kleinasien und Antiochien im Süd- und Nordirak angesiedelt wurden. Ab diesem Zeitpunkt existierten abseits

23 Müller, Caspar Detlef Gustav: Geschichte der orientalischen Nationalkirchen (Die Kirche in ihrer Geschichte. Hrsg. von Kurt Dietrich Schmidt und Ernst Wolf. Bd. 1. Lieferung. D 2). Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1981. S. 275.

24 LThK. Bd. 9. S. 1254. Dazu s. auch Patriarch Mar Ignatius Yaʿqūb III: Geschichte der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien. Übersetzt von Paul Mennebrocker. o. V. Ahlen 1974. S. 3.

25 Tur Abdin/Suryoye Lexikon. <http://www.sare-online.com/tur-abdin-lexikon-von-a-z.html>. Stand März 2013. Dazu s. auch Downy: Ancient Antiochia. 1963. S. 5.

von den hellenistischen Zentren in Syrien voneinander unabhängige Gemeinden mit griechisch und syrisch sprechenden Christen und eigenen Liturgien in der jeweiligen Sprache.²⁶ Unter Syrien ist in kirchengeschichtlicher Hinsicht hier einerseits das römische und dann das byzantinische Westsyrien mit Antiochien und Edessa als Zentren zu verstehen, andererseits das parthische und dann persische (sassanidische) Ostsyrien, Mesopotamien und Persien umfassend, das im 7. Jh. an die muslimischen Araber fiel. Die einzelnen Zweige der syrischen Christenheit waren weitgehend vom Wohlwollen der politischen Herrscher abhängig: der byzantinischen im Westen, der persischen im Osten. Deshalb ist es wichtig zu unterscheiden zwischen der griechischsprachigen Kirche Syriens im geografischen Sinne, die unter der römischen Herrschaft entstanden ist, und den Kirchen aramäischer bzw. syrischer Sprache, die sich hauptsächlich im mesopotamischen Gebiet verbreiteten.²⁷ Im Jahr 410 wurde vom sassanidischen Großkönig Yazdgird I. eine Synode einberufen, die die Abschaffung der Doppelhierarchie aramäischer und griechischsprachiger Gemeinden beschloss; fortan gab es nurmehr eine syrisch-christliche Hierarchie.²⁸

451 fand das Konzil von Chalcedon statt, auf dem die Streitfrage, ob Göttliches und Menschliches in Christus vereint oder getrennt seien, verhandelt wurde. Die christologischen Diskussionen um das Dogma und die Natur Christi waren der Anlass dafür, die Spannungen zwischen griechisch- und syrischsprachigen Gemeinden zu dogmatischen Lehrstreitigkeiten zu machen, was zu einer dauerhaften Spaltung der syrischen Kirche führte, was später wiederum Folgen auf liturgischer, sprachlicher und musikalischer Ebene hatte. Infolge des Konzils von Chalcedon spalteten sich die syrischen

26 Lexikon der christlichen Antike. Hrsg. von Johannes B. Bauer und Manfred Hutter u. Mitarbeit von Anneliese Felber. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1999. S. 352. Dazu s. auch Hainthaler, Theresia: Christliche Araber vor dem Islam. Verbreitung und konfessionelle Zugehörigkeit. In: *Eastern Christian Studies*. Bd. 7. Peeters, Leuven 2007. S.81 ff.

27 Müller: *Geschichte der orientalischen Nationalkirchen*. 1981. S. 276.

28 Ohlig: *Das syrische und arabische Christentum und der Koran*. 2007. S. 372.

Christen in zwei Glaubensrichtungen: Die einen hingen dem Monophysitismus²⁹ an, waren also davon überzeugt, dass die göttliche Natur Christi seine menschliche Natur vollkommen aufhob; die anderen, die Dyophysiten, waren dem Konzil entsprechend von der doppelten – menschlichen und göttlichen – Natur Christi überzeugt. Die Monophysiten lehnten das Ergebnis des Konzils von Chalcedon ab, vertraten also um eine als nichtchalcedonisch bezeichnete Position. Die Dyophysiten, die dem Dogma der Gegenwart der menschlichen und göttlichen Natur in Christus folgten, vertraten dagegen die chalcedonische Überzeugung. Einer der frühen Vertreter der Monophysiten war Philoxenus von Mabbug (485–519), der mit der Mehrheit der Christen syrischer Sprache gegen die Chalcedonenser (Dyophysiten), die Gemeinde der griechischsprachigen Bevölkerung Syriens, kämpfte.

In Antiochien, dem Zentrum des Christentums in Syrien, wechselte die Herrschaft von Monophysiten und Dyophysiten: Als die Monophysiten zeitweise durch die byzantinischen Kaiser begünstigt wurden, erhielt Antiochien 512 mit Severus (456–538) einen monophysitischen Patriarchen, der aber 518 einem Vertreter der Dyophysiten Platz machen und nach Ägypten fliehen musste.³⁰ Nachdem anfänglich die Vertreter des Dyophysitismus ihr Zentrum im Umfeld Antiochiens hatten (vor allem die Nestorianer, Anhänger von Nestorius, einem der größten Gegner der nichtchalcedonischen Gemeinde), setzte ein rascher Verdrängungsprozess ein, in dem die Monophysiten in der Nachfolge des Cyrillus von Alexandrien (378–444) und danach Rabbulas von Edessa die Oberhand gewannen.³¹ Auch in den Landstrichen außerhalb der großen Städte, in denen die syrische Sprache vorherrschte,

29 Monophysitismus (griech. *monos* = allein, einzig, *physis* = Natur), ist die christologische Lehre von der einen und einzigen Natur Christi, entstanden aus dem Versuch, die Einheit von Gottheit und Menschheit in Christus sprachlich auszudrücken. Er wird auch als alexandrinische Theologie bezeichnet, im Gegensatz zur antiochenischen Theologie des Dyophysitismus.

30 Tamcke, Martin: Die Christen vom Tur Abdin. Hinführung zur Syrisch-Orthodoxen Kirche. Otto Lembeck, Frankfurt am Main 2009. S. 46.

31 RGG. Bd. 7. S. 1990.

verbreitete sich die nichtchalcedonische Überzeugung. In der Folge wurden die Anhänger des Dyophysitismus wieder aus Antiochien vertrieben und in den Osten des Byzantinischen Reichs und schließlich in das sassanidische Reich abgedrängt. Grenzverschiebungen und Fluchtbewegungen führten dazu, dass die sich auf die dyophysitische Lehre berufende Nestorianische Gemeinde (Assyrische Kirche) des Perserreiches einen Zweig der westsyrischen Kirche auf persischem Boden etablierte, der fortan seine eigene Geschichte hatte.³² Ein zweiter Zweig der westsyrischen Kirche etablierte sich infolge der Vertreibungen unter der mongolischen Herrschaft durch Timur-Lenk Ende des 14. Jh.s in Südindien. Dort entstand unter den Thomaschristen eine seit 1655 ungebrochene Kirchentradition, die bis heute eine große Gemeinde der syrischen Christen vertritt.

Die syrische Christenheit spaltete sich nicht nur geografisch in west- und ostsyrischen Kirchen, und auch nicht nur dogmatisch in Kirchen monophysitischen und dyophysitischen Glaubens, sondern auch in orthodoxe und katholische Kirchen, je nach ihrer Zugehörigkeit zu Rom. Im 17. Jh. ist die syrische Kirche stark von einer Bewegung zur Vereinigung mit Rom beeinflusst, die in erster Linie von den Kapuzinern angeführt wird. Infolge dessen schlossen sich einige Kirchenorganisationen Rom an, wodurch der Gedanke einer syrisch-katholischen Kirche entstand.

Aufgrund der unterschiedlichen Faktoren, die zur Spaltung beitrugen – christologische Streitigkeiten und die politische Zugehörigkeit bzw. die Machtwechsel im jeweiligen Gebiet –, entstanden nach und nach mehrere syrische Kirchenorganisationen mit unterschiedlichen Patriarchaten, Gemeinden, Liturgien und Kirchentraditionen, die sich in ost- und westsyrische Kirchen aufteilen lassen. Der westsyrische Zweig umfasst u. a. die Syrische Kirche von Antiochien (orthodoxe und katholische), die Maronitische Kirche im Libanon und die Syrisch-Malankarische Kirche Indiens

32 Müller: Geschichte der orientalischen Nationalkirchen. 1981. S. 279.

(Thomaschristen). Zum ostsyrischen Zweig zählen Kirchen wie die Apostolische und die Assyrische Kirche des Ostens, die Chaldäisch-Katholische Kirche des Ostens und die Syrisch-Malabarische Kirche Indiens.

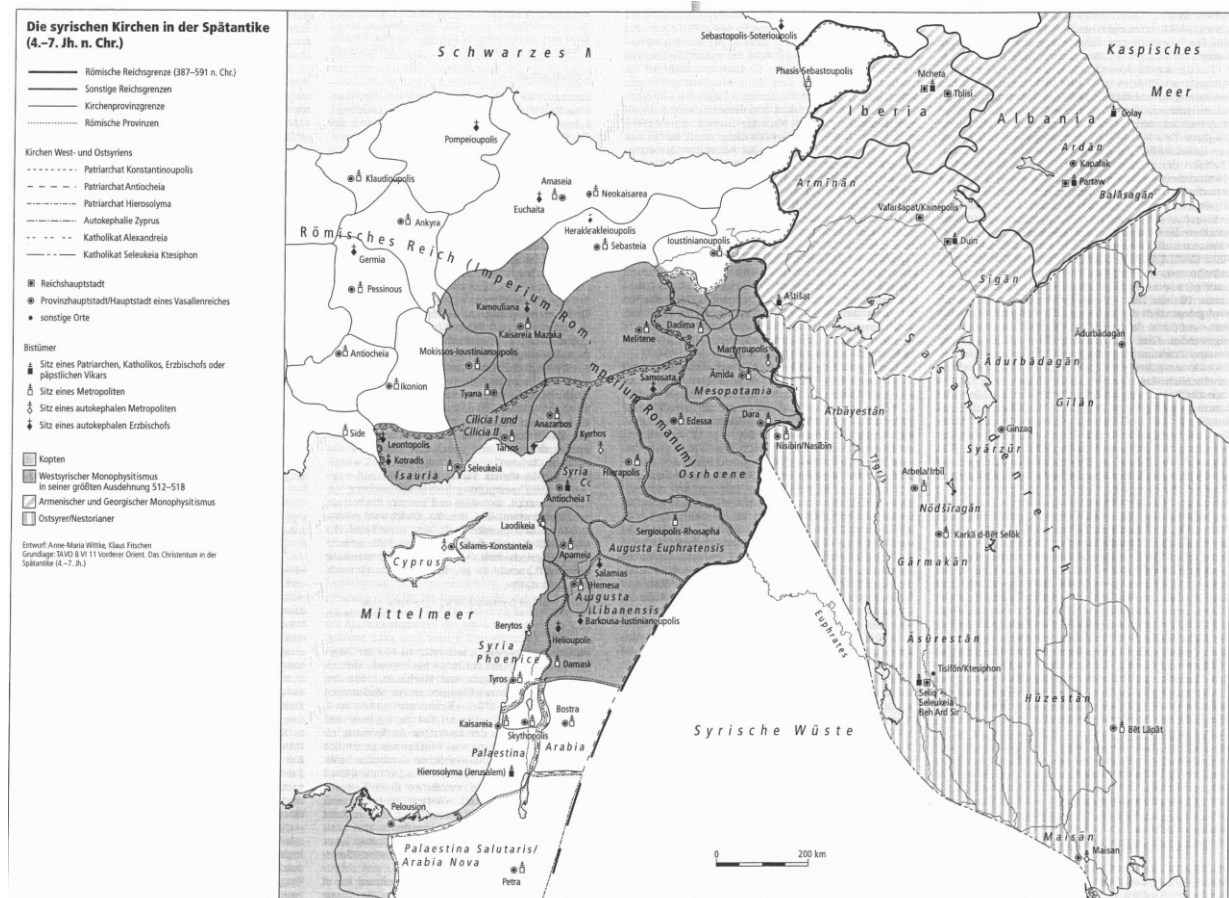


Abbildung 2: Die syrischen Kirchen in der Spätantike (4.–7. Jh.). Quelle: Religion in Geschichte und Gegenwart. 4. Auflage. Bd. 7, Tübingen 2004, Sp. 1991–1994.

Die Syrische Kirche von Antiochien gilt als Mutterkirche, aus der die syrischen Kirchen antiochenischer Tradition (westsyrischer Ritus) stammen. Die Syrisch-Katholische Kirche sowie die Syrisch-Orthodoxe Kirche sind Untergliederungen dieser Mutterkirche, aus der im 7. Jh. auch die Maronitische Kirche hervorging. Die Väter dieser Mutterkirche sind der Heilige Ignatius, Bischof von Antiochien (35–108), und der Heilige Ephraim (306–373), den man gemeinhin als den Syrer bezeichnet. Der Ursprung der Syrischen Kirche von Antiochien geht auf das Konzil von Chalcedon zurück; sie

zählt zu den nichtchalcedonischen (monophysitischen) orientalischen Kirchen, da sie die Übereinkunft des Konzils ablehnt und ausschließlich die göttliche Natur Christi anerkennt.

Eine weitere Untergliederung dieser Mutterkirche, die sich mit Rom verbunden hat, ist die erwähnte Maronitische Kirche. Sie wurde von den Anhängern des Heiligen Maron von Bait Ende des 4. Jh.s aufgrund der Verfolgungen durch zunächst die Monophysiten, dann durch die Muslime gegründet. Seit ihrem Bestehen hat die Maronitische Kirche stets ihre Verbindung zur universalen katholischen Kirche aufrecht erhalten, auch wenn sie dabei ihre syrisch-orientalische Identität Antiochiens beibehielt. Die Maronitische Kirche gehört der westsyrischen Kirchentradition an und vertritt die dyophysitische Lehre. Sie feiert ihre Liturgie in arabischer Sprache mit Ausnahme der überlieferten Gesänge und Gebete der Eucharistie, die in armenischer Sprache zelebriert werden. Seit Ende des 8. Jh.s hat die maronitische Kirche ein eigenes Patriarchat im Libanon (in Bkerkeh, 25 km nördlich von Beirut), dessen Anhänger im Libanon und in Syrien, später auch in Jerusalem, Zypern und anderen Regionen der Welt wie Argentinien und Australien lebten und leben.

Die Syrisch-Katholische Kirche von Antiochien geht ursprünglich ebenfalls auf die Syrische Kirche von Antiochien zurück, die anfänglich hauptsächlich durch ihren orthodoxen Zweig, die Syrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochien, repräsentiert ist. Die Kontakte mit den Missionaren der Jesuiten und Kapuziner im 17. Jh. führten schließlich zu einer Spaltung der Syrisch-Orthodoxen Kirche und hatten die Entstehung der Syrisch-Katholischen Kirche zur Folge. So führte im Jahre 1662 der Einfluss der katholischen Missionare zur Wahl eines Bischofs, der die Wiedervereinigung mit Rom anstrebte. Ihm gelang es 1782, eine parallele Patriarchen-Hierarchie in Aleppo ins Leben zu rufen, wo bis zum Jahr 1850 der Patriarchatssitz der syrischen Katholiken lag. Die Einschränkungen der religiösen Freiheiten

durch die osmanische Regierung veranlassten den syrisch-katholischen Patriarchen aber, nach Mardin (im Süden der heutigen Türkei) überzusiedeln. Später, nach einem Massaker durch die Osmanen während des Ersten Weltkriegs, fand die Syrisch-Katholische Kirche im Libanon Zuflucht. Seit 1920 hat der katholische Patriarch seinen Sitz in Beirut.

Die Syrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochien ist die älteste Gemeinde der syrischen Kirchen. Sie ist charakterisiert durch ihre monophysitische Überzeugung, die Unabhängigkeit gegenüber Rom und eigenständige Liturgien in syrischer Sprache, und sie repräsentiert den größten Teil der syrischen Christen. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich bei den Untersuchungen des musikalischen Erbes und der Traditionen auf die Syrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochien. Diese wird auf den folgenden Seiten näher vorgestellt und untersucht.

2.4 Die Syrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochien

Gründung und Geschichte der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien ist eng mit der Besiedlung des Gebiets und mit der späteren Unterstützung durch die muslimischen Araber im 7. Jh. verbunden. Als eine nichtchalcedonische Gemeinde hatte sie ihr Verbreitungsgebiet im westlichen Teil Syriens. Sie wurde zu einer der Nationalkirchen, die heute als orientalisch-orthodoxe Kirchen bezeichnet werden und durch die Syrisch-Orthodoxe, die Koptisch-Orthodoxe (in Ägypten), die Äthiopisch-Orthodoxe sowie die Armenisch-Apostolische Kirche repräsentiert werden. Sie folgt der alexandrini-schen christologischen Tradition von Cyrillus von Alexandrien (378–444) und seinem Dogma des Monophysitismus.³³

33 Chaillot: *The Syrian Orthodox Church of Antioch and all the East*. 1998. S. 8.

Die arabischen Ghassaniden, die möglicherweise Christen waren oder geworden sind, wurden vom römischen Reich durch ihr monophysitisches Bekenntnis nicht nur geschützt, vielmehr waren sie auch unentbehrliche Verbündete des Reichs im östlichen Grenzland der arabischen Wüste. Im Jahr 544, als es durch die byzantinische Verfolgung kaum mehr monophysitische Bischöfe in der antiochenischen Diözese gab, richtete der 25. Stammesfürst der Ghassaniden Ḥāreṭ ben Ḡabala (Herrschaft von 529 bis 569) seine Bitte an Theodora – die monophysitenfreundliche Gemahlin des römischen Kaisers Justinian (Herrschaft von 527 bis 565) –, zwei Bischöfe seines Bekenntnisses weihen zu lassen. Dank des im Exil lebenden alexandrinischen Patriarchen Theodosios wurden in Konstantinopel zwei Bischöfe geweiht: Theodoros von Bostra als Bischof für die Provinzen Syrien-Palästina und Syrien-Arabien und Yaʿqūb Al-Barādʿī (490–578) als Bischof für Edessa. Es gelang Yaʿqūb Al-Barādʿī, von Edessa aus in seinem Wirkungsbereich (Syrien, Armenien und Kleinasien) die Syrisch-Orthodoxe Gemeinde neu zu organisieren und zu stärken, sowohl gegenüber dem Römischen Reich als auch gegenüber den Dyophysiten (der Nestorianischen Kirche). Yaʿqūb Al-Barādʿī weihte wiederum 27 Bischöfe und Hunderte von Pfarrern und Priestern und gilt somit als Gründer der Syrisch-Orthodoxen Kirche in Antiochien.³⁴ Es handelte sich insgesamt um zwölf Bischöfe für Ägypten, sieben für das westliche Kleinasien und acht für Syrien selbst.³⁵ Trotzdem war die Diözese, die damit entstand, im Vergleich zu den weit über hundert Bistümern der antiochenischen Diözese eine nur kleine Gegenkirche.

Bald erhielt die neugegründete Kirche den Rang eines Patriarchats, damit wurde eine unabhängige Nationalkirche errichtet. Yaʿqūb Al-Barādʿī

34 Patriarch Iwas, Mar Zakka I.: Einleitung zum Buch: نينابيغو ليفسكايا: ثقافة السريان في العصور الوسطى، موسكو ١٩٧٩ (Ninabigo Lawes Kaya: taqāfat as-Suriān fil-ʿuṣūr al-Wuṣṭā [Die Kultur der Syrer im Mittelalter]). Al-ʿelm, Moskau 1979. S. 6–8; mehr zum Thema s. Patriarch Mar Ignatius Yaʿqūb III: Geschichte der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien. 1974.

35 Tamecke: Die Christen vom Tur Abdin. 2009. S. 56.

weihte Sergios von Tella als offiziellen Nachfolger des Severus von Antiochien, der 538 im ägyptischen Exil verstarb, zum Patriarchen. Seither existieren das chalcedonenische Patriarchat von Antiochien (heute auch als Römisch-Orthodoxe Kirche bezeichnet) und das Syrisch-Orthodoxe Patriarchat nebeneinander.³⁶

Die Syrisch-Orthodoxe Kirche wurde seit dem 8. Jh. von den Byzantinern als Jakobitische Kirche – in Bezug auf Ya^cqūb Al-Barād^cī (Jakob Baradaeus) – bezeichnet, ihre Anhänger dementsprechend als Jakobiten. Die Kirche lehnt diese Bezeichnung ab und nennt sich (im Sinne eigener Rechtgläubigkeit) syrisch-orthodox. Sie empfindet die Bezeichnung als eine Herabwürdigung seitens der Byzantiner und hinsichtlich ihrer Geschichte und Bedeutung als Reduzierung der Kirche auf Ya^cqūb Al-Barād^cī, der in diesem Zusammenhang als Gründer der Kirche genannt wird. Zur falschen Bezeichnung seiner Kirche als jakobitisch führt der Amtsvorgänger des derzeitigen Patriarchen, Mar Zakka I. Iwas (1933–2014), aus:

„Im 8. Jh. bezeichneten die Byzantiner in ihrem 7. Konzil die Syrisch-Orthodoxe Kirche als die ‚Jakobitische Kirche‘ in Anlehnung an den Heiligen Ya^cqūb Al-Barād^cī. Ihre Absicht war, durch diese fremde Bezeichnung die ehrwürdige und ursprüngliche Kirche, die syrisch, also christlich-orthodox ist, herabzuwürdigen. Die Syrische Kirche ist die älteste nach der Urgemeinde in Jerusalem. Mar (= Heiliger) Ya^cqūb Al-Barād^cī ist tatsächlich einer ihrer berühmtesten und großen Väter, er ist aber nicht ihr Gründer. Weil die Syrisch-Orthodoxe Kirche nicht durch ihn gegründet wurde, und weil er nicht eine neue Lehre in ihrem apostolischen Glauben einführt, erkennen wir die fremde Bezeichnung ‚Jakobitisch‘ nicht an.“³⁷

36 Ignatius Afrām I. Baršōm: Al-lu'lu' Al-Manṭūr [Die verstreute Perle zur Geschichte der syrischen Literatur und Wissenschaften]. 2. Aufl. Mardin Publishing House, Damaskus 1956. S. 260–261.

37 Patriarch Mar Zakka I. Iwas: Die Syrisch-Antiochenische Kirche. o. V., Aleppo 1981. S. 46–49, für die deutsche Übersetzung s. Tamcke: Die Christen vom Tur Abdin. 2009. S. 48–49.

Ebenso lehnt der Patriarch die Bezeichnung seiner Kirche als monophysitisch ab:

„Die Syrisch-Orthodoxe Kirche verwirft Eutyches' Häresie und folgt der Lehre der heiligen Kirchenväter u. a. vom Heiligen Cyrillus von Alexandrien, der Lehre, dass die menschliche Natur in Jesus Christus in die göttliche Natur verwandelt wurde und sich mit ihr vermischt und ihre Eigenschaften auflöst [...], dass Jesus Christus vollkommen ist in seiner Gottheit und vollkommen ist in seinem Menschsein, und er hat eine untrennbare Natur – vereint aus zwei Naturen – ohne jegliche Vermischung, Vermengung und Verwechslung.“³⁸

Syrien und Ägypten standen in kirchlicher Hinsicht aufgrund der christologischen Glaubensverschiedenheit in einem Spannungsverhältnis. Die koptischen Chalcedonenser (Dyophysiten) in Ägypten und die syrischen Nichtchalcedonenser (Monophysiten) standen einander unversöhnlich gegenüber. Einen der ersten Einigungsversuche unternahm Patriarch Paulus von Beth Ukkame (Amtszeit von 564 bis 577), der in Konstantinopel mit den Chalcedonensern kommunizierte; er neigte auch zeitweilig dem Dyophysitismus zu. Seine Verständigungsversuche mit den Kopten führten aber, anders als intendiert, zu einem Schisma zwischen Kopten und Syrern, das erst zum Beginn des 7. Jh.s endete.³⁹

Das 7. Jh. war von epochaler Bedeutung für die Geschichte der Syrisch-Orthodoxen Kirche, besonders in den Ostprovinzen des Byzantinischen Reiches. 629 gelang Patriarch Athanasius I. Ġammāl (594–631) die Vereinigung mit den versprengten monophysitischen Syrern im Persischen Reich, die der Theologie seiner Kirche anhängen und sich im späten 5. Jh. der Einführung des antiochenischen Dyophysitismus widersetzt hatten.⁴⁰ Außer-

38 Ebd.

39 Hage, Wolfgang: Das Orientalische Christentum (Die Religionen der Menschheit. Begründet von C. M. Schröder. Bd. 29,2). W. Kohlhammer, Stuttgart 2007. S. 134–135.

40 Tamecke: Die Christen vom Tur Abdin. 2009. S. 64.

dem konnte Patriarch Athanasius I. Ġammāl zwischen den zwei monophysitischen Metropolitent – dem Metropolitent in Tagrit (oder Tikrit, eine Stadt im heutigen Irak) und dem Metropolitent des Klosters Mar Mattai (30 km nordöstlich der irakischen Stadt Mosul) –, die durch das angespannte persisch-byzantinische Verhältnis und durch die Grenze von ihren westlichen Glaubensgenossen abgeschnittenen waren, vermitteln.⁴¹ Die Versprechung seitens des byzantinischen Kaisers, eine Union mit der östlichen Provinz zu schaffen, wurde nie erfüllt, und das Ende der byzantinischen Herrschaft im Orient fiel mit einer energischen Verfolgung der Monophysiten zusammen. Dieses Gebiet und das weiter westlich gelegene um Nisibis (Nuṣaybīn), Edessa und Tur Abdin blieben seither der Kernbereich der Syrisch-Orthodoxen Kirche.

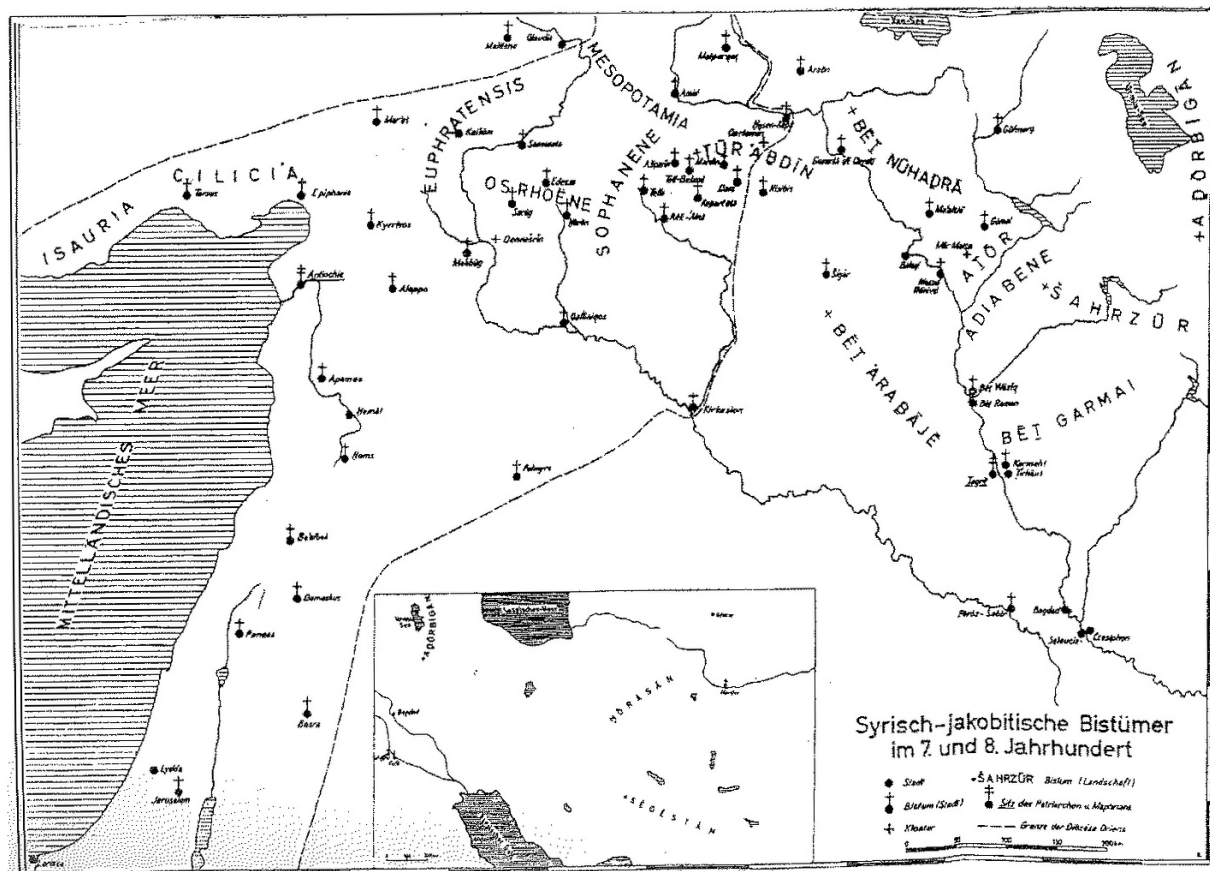


Abbildung 3: Syrisch-Orthodoxe Bistümer im 7. und 8. Jh. Quelle: Die Syrisch-Orthodoxe Kirche in der Zeit (Schriftenreihe des syrisch-orthodoxen Klosters St. Jakob von Sarug, Bd. 3). ESC-Eigenverlag, Warburg 2009. S. 516.

41 Hage: Das Orientalische Christentum. 2007. S.135.

Der islamische Staat, der sich seit dem 7. Jh. etablierte, brachte eine Stärkung der Stellung der Westsyrischen Kirche mit sich, obwohl er nur teilweise die den Christen versprochene Freiheit respektierte: Die Muslime duldeten alle Christen als *ahl al-kitāb* (Leute des Buches) und regelten ihre Rechte und Pflichten in einem Sozialsystem, das prinzipiell bis zum Ende des Osmanischen Reiches gültig blieb.⁴² Zu dieser Zeit, bedingt durch die zunehmenden Streitigkeiten innerhalb der Kirche, hofften die Kirchenanhänger und -väter auf einen Erlöser aus den Reihen der arabischen Muslime, weshalb sie ihr Wissens- und Kulturerbe den Kalifen zur Verfügung stellten.⁴³ Fortwährend kam es zu Kontakten zwischen dem Kirchenoberhaupt der Westsyrier und den Kalifen der umayyadischen Dynastie, vor allem zwischen dem Bischof Jakob von Edessa (Yaʿqūb Al-Rihāwī) (640–708) und Georg dem Araber (Ġōrġ Al-ʿarabī) (640–724). Es ging vor allem um einen Schutzvertrag und den Wiederaufbau von Kirchen.

Da es innerhalb der Kirche immer wieder erhebliche Meinungsunterschiede gab, kam es bei jeder Patriarchenwahl zu schweren Auseinandersetzungen. Dadurch erlebte die Kirche mehrere Schismen, die sie sehr schwächten. Ein erstes Schisma zerrüttete die Kirche von der Mitte des 8. Jh.s bis 775, ein weiteres in der ersten Hälfte des 9. Jh.s. Die byzantinische Rückeroberung Antiochiens im 10. Jh. führte zu erneuten Verfolgungen.⁴⁴ Mit den Abbasiden (750–1258), die – ebenso wie ihre osmanischen Nachfolger – die Christen unterdrückten, begann der Niedergang der Kirche.⁴⁵

42 TRE. Bd. 16. 1987. S. 477. Dazu s. auch سهيل قاشا: المسيحيون في الدولة الإسلامية، بيروت ٢٠٠٧ (Qaša, Suhail: Al-masīhīyūn fid-daula al-islāmīya [Die Christen im islamischen Staat]). Al-Malak, Beirut 2007. S.23–25.

43 Samīr ʿAbdo: As-Sūrīyūn wa-l-ḥadāra. 1998. S. 27.

44 RGG. Bd. 7. S. 1998. Dazu s. auch Hassan bin Talal: Christianity in the Arab World. Arabisque Int., London 1995. Übersetzt vom Royal Institute for religious Studies, Amman 2005. S. 88.

45 Gründler, Johannes: Lexikon der christlichen Kirchen und Sekten. Unter Berücksichtigung der Missionsgesellschaften und zwischenkirchlichen Organisationen. Bd. 2. Herder, Wien 1961. S. 1359.

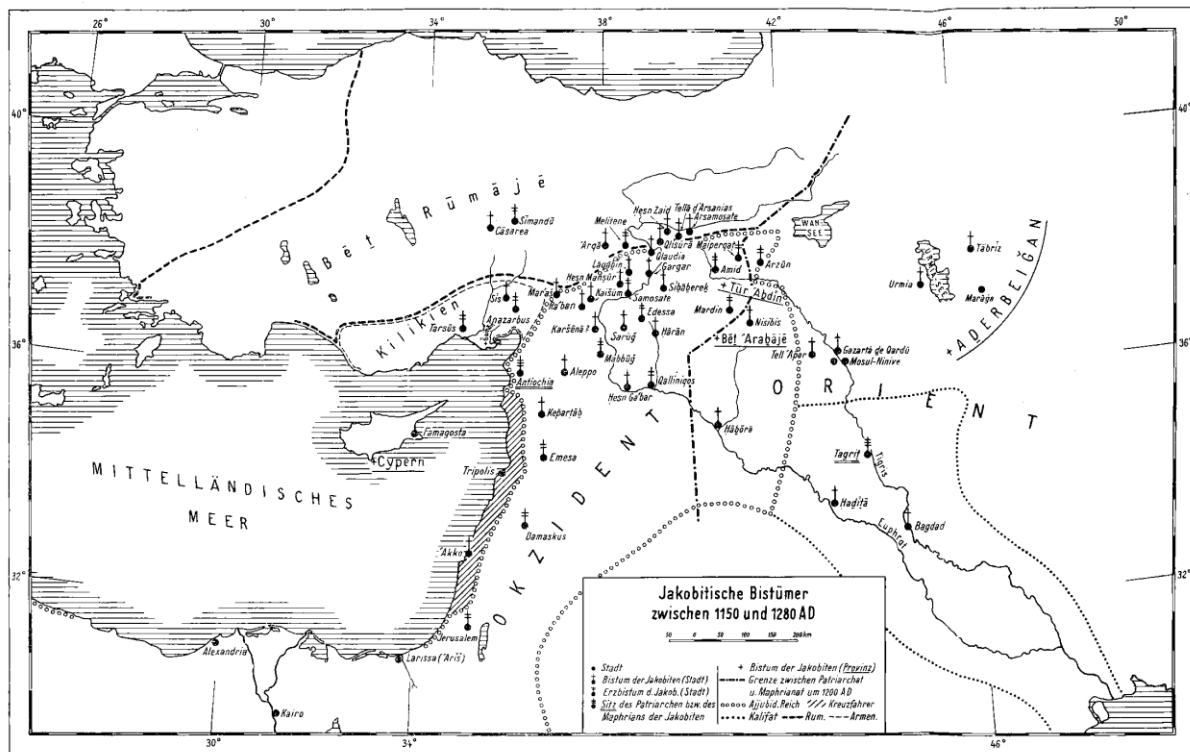


Abbildung 4: Syrisch-orthodoxe Bistümer zw. 1150 u. 1280. Quelle: Die Jakobitische Kirche im Zeitalter der syrischen Renaissance. In: Berliner Byzantinische Arbeiten. Bd. 3. Akademie-Verlag, Berlin 1955.

Die Nachfolger des abbasidischen Kalifats, die Mongolen, brachten keine bessere Situation für die fortwährend schrumpfende syrische Kirche. Nach der Ankunft von Timur-Lenk (1386–1405), Mongolenherrscher von Samarkand und ein fanatischer Christenfeind, erlebte die Syrisch-Orthodoxe Kirche einen rasanten Niedergang; nach seinen Feldzügen schrumpfte sie auf eine bescheidene Größe, in der sie die folgenden Jahrhunderte Bestand hatte.⁴⁶

Nach der Eroberung durch die Osmanen in der ersten Hälfte des 16. Jh.s herrschte wieder eine einheitliche politische Ordnung, das Verbreitungsgebiet der Kirche schmolz aber weiter zusammen und lag nun wieder vor allem in Nordmesopotamien, insbesondere im Gebiet um den Tur Abdin, viele der dortigen Klöstern waren aber für immer zerstört.⁴⁷

⁴⁶ Hage: Das Orientalische Christentum. 2007. S. 143.

⁴⁷ TRE. Bd. 16. S. 480.

In den folgenden Zeiten hatte die Kirche immer wieder mit schwierigen Umständen und Katastrophen zu kämpfen, ihre Anhänger wurden in mehreren Wellen immer wieder vertrieben (s. Kapitel 2.5 Die christlichen Syrer). Außerdem wurde die Stellung ihres Patriarchats durch mehrere Ortsverlegungen geschwächt. Seit dem 13. Jh. befand es sich in Dair az-Zaʿfarān (beim heutigen türkischen Mardin). 1933 wurde die Patriarchatsresidenz durch Patriarch Afrām I. Baršōm (1887–1957) nach Homs verlegt. Sein Nachfolger Ignatius Yaʿqūb III. setzte den Weg seiner Kirche in die Gegenwart energisch fort. Er verlegte 1959 den Patriarchatssitz nach Damaskus, wo er sich bis heute befindet.⁴⁸

2.5 Die christlichen Syrer

Wie bereits erwähnt, war die Levante das Siedlungsgebiet für mehrere Völkergruppen semitischer Abstammung wie Kanaanäer, Aramäer oder Araber. In diesem Gebiet waren sie für lange oder kurze Zeit präsent und vermischten sich miteinander. Die syrischen Christen waren Aramäer, die ab dem Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. als Nomaden aus dem nördlichen Teil der arabischen Halbinsel in die fruchtbare Landschaft des Zweistromlandes kamen. In ihren neuen Siedlungsgebieten etablierten sie sich und hatten auf die ansässige Bevölkerungen insbesondere auf der kulturellen Ebene Einfluss, da die aramäische Sprache bis zum 8. Jh. v. Chr. die offizielle Amtssprache im Zweistromland bis nach Persien war.⁴⁹ Allerdings konnten sich die Aramäer politisch nicht organisieren und einen eigenen Staat etablieren, ihre Macht blieb beschränkt auf kleine Stadtstaaten, die dem assyrischen und babylonischen Reich unterstanden.

48 RGG. Bd. 7. S. 2000. Dazu s. auch سمر عبده: المسيحيون السوريون خلال ألفي عام، دمشق ٢٠٠٠ (Samīr ʿAbdo: Al-Masiḥīyūn As-Sūrīyūn ḥilāl alfai ʿām [Die Syrischen Christen durch 2000 Jahren]). Aladdin, Damaskus 2000. S. 50.

49 Samīr ʿAbdo: As-Sūrīyūn wa-l-ḥadāra. 1998. S. 23 ff.

Eine der ersten Erwähnung der Aramäer in der Geschichte findet man im Alten Testament, im 5. Buch Mose (Deuteronomium) in der Geschichte von Abraham, dessen Vater von Ur kam: „Mein Vater war ein wandernder Aramäer“.⁵⁰ Die Aramäer nannten sich, nachdem sie den christlichen Glauben angenommen hatten, *suryoye* (Syrer); der Name leitet sich von der Provinz Syrien ab. Mit der Bezeichnung *suryoye* (Syrer) grenzten sich die Christen gegen die ältere Bezeichnung *ormoye* (Aramäer) ab. In Syrien wurde dieser Name gebraucht, um zwischen den christlichen Aramäern und den noch nicht bekehrten Aramäern zu unterscheiden. So wurde das Wort ‚Aramäer‘ zu einem Synonym für Heiden, das Wort ‚Syrer‘ dagegen zu einem Synonym für Christen.⁵¹

Die syrischen Christen erlebten vor, während und nach der islamischen Herrschaft unterschiedliche Phasen, in denen ihre Lage mal besser, mal schlechter war; es gab auch mehrere Flüchtlingsbewegungen. Seit dieser Zeit sind die Syrer Unterdrückung und Vertreibung ausgesetzt, weshalb der größte Teil heute auf der ganzen Welt verstreut in der Diaspora lebt.

Unter der osmanischen Herrschaft waren die Christen in zivilrechtlichen Angelegenheiten im Rahmen des Systems nichtmuslimischer Religionsgemeinschaften (des Millet-Systems) weitgehend autonom; sie wurden gegenüber der muslimischen Gesellschaft direkt vom Patriarchat in Konstantinopel vertreten.⁵² Bis zum Ersten Weltkrieg verlief die Herrschaft der Osmanen weitgehend ruhig, dann verschlechterte sich die Lage für die Syrisch-Orthodoxe Kirche in der Türkei, insbesondere in Tur Abdin in der Südtürkei. Das Jahr 1915 wird von den syrischen Christen als Seyfo (Schwert) bezeichnet. Es war eins der schwierigsten Jahre überhaupt, das die Syrer in der

⁵⁰ Dtn 26, 5.

⁵¹ Patriarch Mar Ignatius Yaʿqūb III: Geschichte der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien. 1974. S. 2.

⁵² TRE. Bd. 32. S. 593. Dazu s. auch ٢٠٠٤ حلب، حاضرًا، السريان ماضيًا وحاضرًا (Christin Shaio: As-Suriān Māḍiyan wa ḥāḍiran [Die Syrer in Geschichte und Gegenwart]). Mardin Publishing House, Aleppo 2004. S. 27.

heutigen Südtürkei erlebten: zum einen durch die Massaker an der syrischen Bevölkerung – mindestens ein Drittel der christlich-syrischen Gemeinschaft Anatoliens wurde ermordet⁵³ –, zum anderen durch die Zwangsislamisierung und die Ausrufung des Jihad gegen alle nichtmuslimischen Bevölkerungsgruppen des damaligen osmanischen Reiches. In der Folge dieser Ereignisse flüchteten die überlebenden Christen in den Irak, nach Syrien oder in den Libanon.

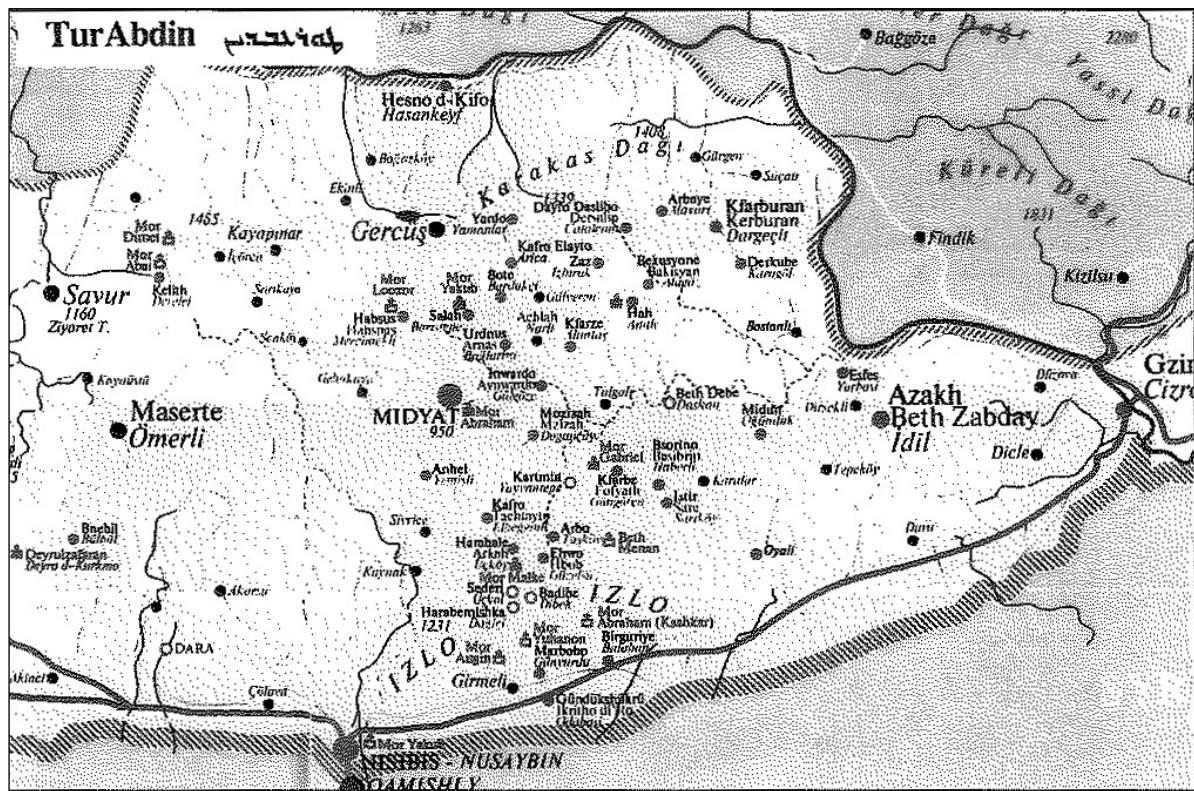


Abbildung 5: Karte des Tur Abdin um 1915 aus Slemann Henno. Die Verfolgung und Vernichtung der Syro-Aramäer. Quelle: Die Syrisch-Orthodoxe Kirche in der Zeit (Schriftenreihe des syrisch-orthodoxen Klosters St. Jakob von Sarug, Bd. 3). ESC-Eigenverlag, Warburg 2009 S. 530.

Im Irak sind orthodoxe Syrer in der Stadt Mosul und den nahegelegenen Dörfern beheimatet. Viele früher im Nordirak ansässige Christen sind nach Bagdad gezogen. Die politischen Verhältnisse im Irak und die kriegesischen Ereignisse der jüngsten Zeit führten bei ihnen erneut zu einer Auswanderungswelle. In Syrien gibt es trotz der aktuellen Auseinandersetzungen

53 LThK. Bd. 9. 2000. S. 1209. Dazu s. auch Christin Shaio: As-Suriān Māḏīyan wa ḥāḏīran. S. 28 ff.

noch größere Gemeinden in Damaskus, Homs (mit mehreren christlichen Dörfern in der Umgebung). In Aleppo und im Nordosten (Qāmišlī, Ḥasaka) sind – neben den Kurden – insbesondere Christen von Vertreibungen betroffen. Von den syrisch-orthodoxen Christen in Indien untersteht nur der kleinere Teil dem Patriarchen in Damaskus.

Ab 1963 kamen infolge der deutsch-türkischen Anwerbevereinbarung zahlreiche syrisch-orthodoxe Christen aus der Türkei als Gastarbeiter und ab 1973 als Asylsuchende in die westliche Diaspora, insbesondere nach Deutschland, Holland und Schweden. Mehr als drei Viertel der Syrer sind zwischen 1975 und 1995 aus dem Gebiet um den Tur Abdin und aus weiteren Regionen im Südosten der Türkei ausgewandert, insbesondere nach Europa; aber auch in den Vereinigten Staaten, in Kanada und in Australien gibt es eine beträchtliche Diaspora syrischer Christen.⁵⁴ Nach Jahrhunderten der Unterdrückung können sich die syrischen Christen in der Diaspora heute wieder frei entfalten. Sie fanden dort eine neue, wenn auch fremde Heimat, in der sie selbstbewusst ihre religiöse und ethnische Identität leben können.⁵⁵

2.6 Die syrische Sprache

Syrisch ist der spätaramäische Dialekt von Edessa. Die Sprache ist in einem semitischen Alphabet verschriftet; die Schrift ist, ähnlich wie auch das Hebräische und Arabische, eine defektive linksläufige Schrift, d. h. es werden gemäß der auf konsonantischen Wurzeln basierenden Struktur des Semitischen primär Konsonanten geschrieben. Syrisch war die Umgangs- und Schriftsprache in den römischen Provinzen des nordwestlichen Mesopotamien, in Syrien und seinen Nachbarländern bis nach Palästina und Persien.

54 Jastrow, Otto: Lehrbuch der Turoyo Sprache. Harrassowitz, Wiesbaden 2002. S. 2.

55 Rabo, Gabriel: Die Gründung der Syrisch-Orthodoxen Kirche in der Diaspora. In: *Ego sum qui sum*. Festschrift für Jouko Martikainen zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Tuomas Martikainen, Åbo Akademi (Finnland). Nr. 29, 2006. S. 3.

Herkunftsort des Syrischen ist Edessa und das Gebiet der Osrhoene im nördlichen Zweistromland, wo auch die ältesten Inschriften (von 73) gefunden wurden.⁵⁶ Die Verbreitung des Christentums trug dazu bei, dass die syrische Sprache als Schriftsprache der Christen im aramäischen Sprachgebiet an Bedeutung gewann. Sie wurde früh zur Hauptschriftsprache des aramäischsprachigen Christentums und damit zum Träger einer der reichsten christlich-orientalischen Literaturen. Im 2. Jh. wurden Edessa und die Osrhoene mit der Übertragung des Alten und Neuen Testaments ins Syrische und aufgrund der starken Position des dortigen Christentums zu Zentren der christlich-syrischen Literatur und damit zur wichtigsten Prägestätte der syrischen Sprache, die als Liturgie- und Kirchensprache maßgebliche Geltung gewann.⁵⁷

⁵⁶ Chaillot: *The Syrian Orthodox Church of Antioch*. 1998. S. 78.

⁵⁷ Samīr ʿAbdo: *As-Sūrīyūn wa-l-ḥadāra*. 1998. S. 58.

Sertô				Estrangelâ	Nestorianisch	Name	Hebr. Äquivalent	Umschrift	Zahlwert
unverbunden	nach rechts verbunden	nach links verbunden	beiderseitig verbunden						
Ⲁ	Ⲁ	Ⲁ	Ⲁ	Ⲁ	Ⲁ	ʾĀlaph	א	ʾ	1
Ⲃ	Ⲃ	Ⲃ	Ⲃ	Ⲃ	Ⲃ	Bêth	ב, ב	b, β	2
Ⲅ	Ⲅ	Ⲅ	Ⲅ	Ⲅ	Ⲅ	Gâmal	ג, ג	g, γ	3
Ⲇ	Ⲇ	Ⲇ	Ⲇ	Ⲇ	Ⲇ	Dâlath	ד, ד	d, δ	4
Ⲉ	Ⲉ	Ⲉ	Ⲉ	Ⲉ	Ⲉ	Hê	ה	h	5
Ⲋ	Ⲋ	Ⲋ	Ⲋ	Ⲋ	Ⲋ	Wau	ו	w (u)	6
Ⲍ	Ⲍ	Ⲍ	Ⲍ	Ⲍ	Ⲍ	Zain	ז	z	7
Ⲏ	Ⲏ	Ⲏ	Ⲏ	Ⲏ	Ⲏ	Hêth	ח	h	8
Ⲑ	Ⲑ	Ⲑ	Ⲑ	Ⲑ	Ⲑ	Têth	ט	t	9
Ⲓ	Ⲓ	Ⲓ	Ⲓ	Ⲓ	Ⲓ	Jôdh	י	j (i)	10
Ⲕ	Ⲕ	Ⲕ	Ⲕ	Ⲕ	Ⲕ	Kâph	כ, כ	k, χ	20
Ⲗ	Ⲗ	Ⲗ	Ⲗ	Ⲗ	Ⲗ	Lâmadh	ל	l	30
Ⲙ	Ⲙ	Ⲙ	Ⲙ	Ⲙ	Ⲙ	Mîm	מ	m	40
Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ	Nûn	נ	n	50
Ⲝ	Ⲝ	Ⲝ	Ⲝ	Ⲝ	Ⲝ	Semkath	ס	s	60
Ⲟ	Ⲟ	Ⲟ	Ⲟ	Ⲟ	Ⲟ	ʿÊ	ע	ʿ	70
Ⲡ	Ⲡ	Ⲡ	Ⲡ	Ⲡ	Ⲡ	Pê	פ, פ	p, φ	80
Ⲣ	Ⲣ	Ⲣ	Ⲣ	Ⲣ	Ⲣ	Ŝadhê	צ	š	90
Ⲥ	Ⲥ	Ⲥ	Ⲥ	Ⲥ	Ⲥ	Kôph	ק	k	100
ⲧ	ⲧ	ⲧ	ⲧ	ⲧ	ⲧ	Rêš	ר	r	200
ⲩ	ⲩ	ⲩ	ⲩ	ⲩ	ⲩ	Šîn	ש	š	300
ⲫ	ⲫ	ⲫ	ⲫ	ⲫ	ⲫ	Tau	ת, ת	t, θ	400

Abbildung 6: Die Schriftformen der syrischen Sprache. Quelle: Ungnad, Arthur: Syrische Grammatik. Mit Übungsbuch. Beck, München 1913. S. 5.

Das Aramäische, von dem die syrische Sprache abstammt, gehört zum nordsemitischen Zweig der semitischen Sprachfamilie und wird seit mindestens vier Jahrtausenden ununterbrochen und bis heute im Südosten der

heutigen Türkei und in Teilen Syriens gesprochen. Aramäisch war in alttestamentlicher Zeit zugleich eine *Lingua franca*, d. h. die allgemeine Verkehrs- und Diplomatensprache des Orients und sogar offizielle Staatssprache im persischen Reich. Es ist das Erbe des aramäischen Volkes und bis heute seine Muttersprache; Aramäisch war ebenfalls die Muttersprache von Jesus Christus.⁵⁸

Die neuaramäischen Sprachen sind die modernen Fortsetzungen des Altaramäischen, unterschieden wird zwischen Neuwest- und Neuostaramäisch. Das Neuwestaramäische hat nur in drei Dörfern des Qalamūn-Gebirges in Syrien (ca. 60 km nördlich von Damaskus) überlebt: Ma^clūla, Bah^ca und Ġubb^caddīn. Demgegenüber umfasst das Neuostaramäische eine große Zahl unterschiedlicher Sprachen und Dialekte, die von Juden und Christen in Kurdistan nördlich und östlich der Stadt Mosul, im Nordwestiran und im Tur Abdin in der südöstlichen Türkei gesprochen wurden.⁵⁹ Die Liturgiesprache Syrisch bildet einen Zweig des neuostaramäischen Dialekts und lebt noch heute als gesprochener Dialekt (Turoyo) in einigen der ältesten syrisch-christlichen Siedlungsgebiete fort. Die syrische Sprache hat die Formen des Altaramäischen weit treuer bewahrt als andere östliche Zweige.

⁵⁸ Ebd. S. 60–61.

⁵⁹ Jastrow: Lehrbuch der Turoyo-Sprache. 2002. S. 4.

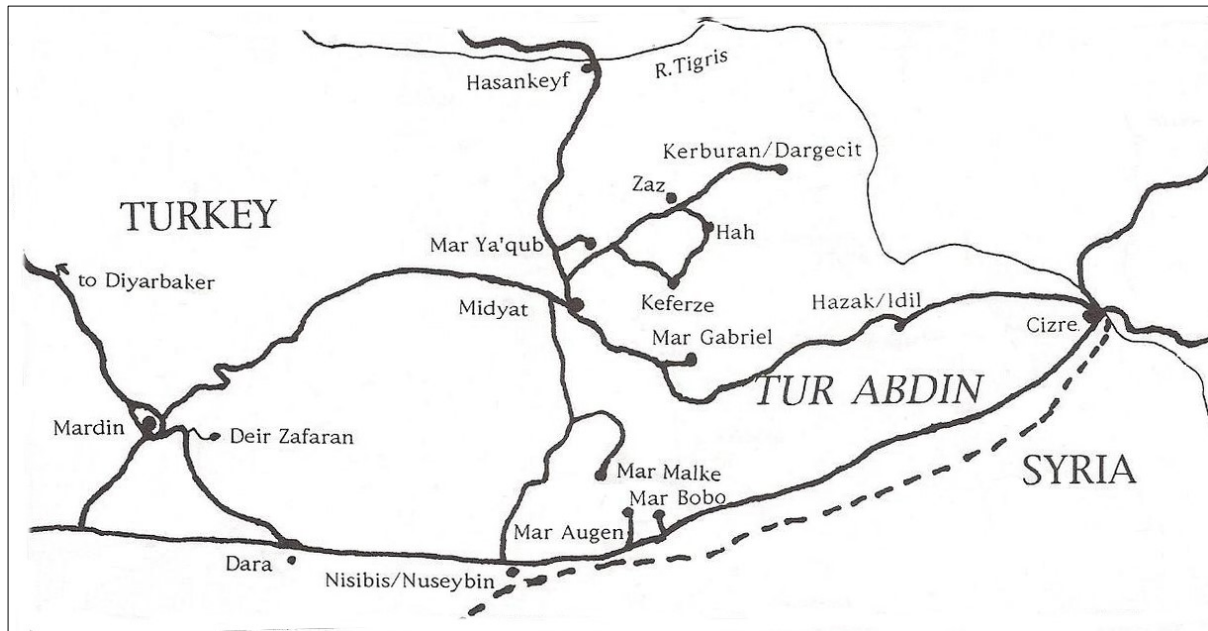


Abbildung 7: Die moderne Region des Tur Abdin. Quelle: Christiane Chaillot: *The Syrian Orthodox Church of Antioch and all the East: A Brief Introduction to its Life and Spirituality*. Inter-Orthodox Dialogue, Geneve 1998. S. 169.

Im 5. Jh. spaltete sich die syrische Kirchensprache infolge der dogmatischen Streitigkeiten (Konzil von Chalcedon) innerhalb des syrischsprachigen Christentums in eine ostsyrische (nestorianische) und eine westsyrische Sprachform, die sich vornehmlich in Vokalisation, Akzentverlagerungen und Wortschatz unterscheiden. Im Westsyrischen, also innerhalb des griechischen Einflussbereichs, wurden drei Majuskeln des griechischen Alphabets für die grafische Darstellung der Vokale über und unter den Konsonanten gesetzt, während im Ostsyrischen, also im Bereich des iranischen Einflusses, hierfür ein Punktationssystem zur Bezeichnung der Vokale entwickelt wurde.⁶⁰

Unter der arabischen Herrschaft und infolge der großen Ausdehnung des Gebrauchs des Arabischen wurde seit dem 8. Jh. das Syrische als Umgangssprache allmählich verdrängt, es erhielt sich nur als Liturgiesprache. Es wurde in den Städten immer weniger genutzt und blieb nur in den Dörfern

60 Tamcke, Martin: *Christen in der islamischen Welt. Von Mohammed bis zur Gegenwart*. C. H. Beck, München 2008. S. 80–81.

und Gebirgsregionen verbreitet. Mit der Nutzung als Liturgiesprache aber blieb das Syrische die Basis und das Identitätsmerkmal der syrisch-orthodoxen Gemeinde.⁶¹ Die syrische Schrift wurde auch zur Niederschrift anderer Sprachen benutzt, besonders des Arabischen; in dieser Anwendung wird sie *Qaršūnī* (Karschuni) genannt. Als Sprache der Liturgie wird Syrisch in den syrischen Kirchen – außer in der Maronitischen Kirche – bis in die Gegenwart verwendet.

Das Mutterland des oben erwähnten Turoyo umschloss Edessa, Ḥarrān, Ḥoms, Apamea und den Rest von *bilād aš-Šām*. Turoyo wurde vor allem in Ḥarrān bis Ende des 9. Jh.s als Literatursprache verwendet. Die Sprache blieb auf diesem hohen Niveau ebenfalls in vielen Teilen der Ġazīra (im Nordosten Syriens), bis Ende des 13. Jh.s in Armenien und an einigen anderen Orten bis ins 15. Jh. erhalten.⁶² Bis heute wird es gelegentlich von Autoren und Gelehrten als literarische Sprache verwendet.

2.7 Die syrische Literatur

Die besondere Bedeutung der syrischen Literatur liegt in ihrer Mittlerrolle, die sie nicht nur zwischen den einzelnen orientalischen Kirchen spielte, sondern auch zwischen dem griechischen Erbe des klassischen Altertums und der arabischen Welt sowie zwischen Christentum und Islam. Sie umfasst das Schrifttum, das im nördlichen Zweistromland und seiner Umgebung im ostaramäischen Dialekt von Edessa abgefasst wurde und von der östlichen Küste des Mittelmeers bis in das westliche China – durch die Missionstätigkeiten – Verbreitung fand. Es handelt sich fast ausschließlich um christliches Schrifttum; aus der vorchristlichen Periode der Literatur haben sich nur wenige Inschriften erhalten. Am Anfang der syrischen Literatur stehen die christlichen Bibelübersetzungen (Peschitta, das Alte Testament,

61 Mor Ignatius Afrām I. Baršōm: *Al-lu'lu' Al-Mantūr*. 1956. S. 4.

62 Ebd. S. 5.

und Vetus Syra, das Neue Testament) und die Übersetzung einzelner Apokryphen.⁶³ Die syrische Literatur lässt sich in zwei große Kategorien gliedern, die auf Syrisch verfasste Literatur und die Übersetzungen ins Syrische.

Auf Syrisch verfasste Literatur

Eines der ältesten überlieferten Beispiele der syrischen Literatur ist das Liber Legum Regionum (Buch der Gesetze der Länder) des gnostisch beeinflussten syrischen Theologen Bardaišān von Edessa (154–222),⁶⁴ der seine Lehren in philosophischen Dialogen darlegte. Er ist außerdem der Begründer der syrischen Kirchenpoesie und -gesänge; die Melodien seines 150 Gesänge umfassenden Liederbuchs lebten in der syrischen Kirche fort (s. Kapitel 3.2 Das Gesangsrepertoire „Beth Gazo“). Daneben stehen die zwei bedeutendsten Autoren des 4. Jh.s: Aphrahat (gest. nach 345) mit seinen 23 alphabetisch angeordneten exegetischen Briefen (Homilien, Demonstrationen), die zwischen 337 und 345 verfasst worden sind und vom christlichen Glauben handeln, sowie der berühmte Kirchenlehrer und -dichter Ephraim von Nisibis (Nuṣaybīn) bzw. Ephraim der Syrer (306–373), auch „der Große“ oder „der Prophet der Syrer“ genannt, dem drei der wichtigsten Gattungen der Kirchengesänge zugeschrieben werden: *Madroshe*, *Sugiotho* und *Mimre* (s. Kapitel 3.2). In seinen dogmatisch-polemischen Prosaschriften bekämpfte Ephraim der Syrer Bardaišāns häretische Lehren, er schrieb dessen Liederbuch fast zwei Jahrhunderte nach seiner Entstehung entsprechend um, indem er eine ganze Reihe von Dichtungen ersetzte.⁶⁵ Im

63 M. مراد كامل، محمد حمدي البكري، زاكية محمد رشدي: تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلى العصر الحاضر، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٢ (M. Kamel: M. H. Bakri: Z. M. Ruṣḍi: Tārīḥ al-adab as-surīānī [Geschichte der syrischen Literatur vom Anfang bis zur Gegenwart]). Al-ṭaqāfa, Kairo 1972. S. 61–62.

64 Lawes Kaya: ṭaqāfat as-Surīān. 1979. S. 174. Mehr dazu s. auch z. B. Müller: Geschichte der orientalischen Nationalkirchen. 1981. S. 275; Kamel et al.: Tārīḥ al-adab as-surīānī. 1972. S. 80–81.

65 Ebd. S. 93 ff.

Jahre 363 gründete Ephraim die Schule von Edessa und ebenfalls in Edessa einen Mädchenchor.

Wichtige Erkenntnisse über die Frühzeit vermitteln folgende Werke: die Chronik von Edessa, die in ihrer Echtheit umstrittene Chronik von Arabela, die Geschichte der morgenländischen Heiligen, die Kirchengeschichte von Johannes von Ephesus (505–ca. 586), die Geschichtswerke von Yašūc Al-ʿāmūdī (Josua der Stylit, gest. ca. 510), die Schriften von Jakob von Edessa (Yaʿqūb Al-Rihāuī) (640–708) sowie von Dionysius von Tellmahrē (gest. 845), insbesondere dessen Geschichtswerk. Hinzu kommen die beiden großen Chroniken der Kirchen- und Profangeschichte von Patriarch Mikhāiel dem Syrer (1126–1199) und Gregorius Yohannan Bar Hebraeus, bekannt auch als Ibn al-ʿIbrī (1226–1286).⁶⁶

Ab dem 5. Jh. bildeten sich zwei neue Gattungen der religiösen Poesie heraus: die *Mimre* (Sing. *Mimro*, Predigt, poetische Rede) und die *Madroshe* (Sing. *Madrosho*, Auslegung, Erörterung). Diese zwei Gattungen wurden aufgrund ihres didaktischen und dogmatischen Inhalts später ein sehr wichtiger Teil der Kirchendichtung. Die Dichtungen wurden als Kirchengesänge in die Liturgie der syrischen Kirche eingeführt und in die griechische, arabische, lateinische und armenische Sprache übersetzt. Unter den Verfassern dieser Dichtungen ragen Ephraim der Syrer, Mar Balai (ca. 350–460) und Jakob von Sarugh (450–521) heraus. Letzterer wird auch die „Flöte des Heiligen Geistes“ und die „Harfe der orthodoxen Kirche“ genannt; seine Dichtungen umfassen die ganze Bandbreite des Glaubens, der Bibel sowie der Apostel- und Heiligenlegenden, daneben beschrieb er auch den Sturz heidnischer Götzenbilder.⁶⁷

Trotz der Eroberung der arabischen Muslime dauerte die Blütezeit monastischer Literatur in syrischer Sprache vom 7. bis ins 9. Jh., insbesondere

66 Kamel et al.: *Tāriḥ al-adab as-surīanī*. 1972. S. 82.

67 Ebd. S. 100.

in der ostsyrischen Kirche. Die westsyrische Kirche konzentrierte sich dagegen auf die Übersetzung und Kommentierung griechisch-theologischer und philosophischer Literatur. Zu den bekanntesten Autoren gehörten ab Ende des 7. Jh.s Issak von Ninive („der Syrer“), Dadīšō von Bēt Qaṭrāiē, Symeon „vom Buch der Gnade“, seit dem 8. Jh. Yōḥannān Dālīātā („der Alte“) und Joseph Ḥazzōio („der Seher“). Unter den Autoren des 9. Jh.s sind insbesondere Iwannis von Dara, Antonius von Tagrīt und Moses Bar Kepha (gest. 903) zu erwähnen.⁶⁸ Letzterer schrieb ein Werk über die Willensfreiheit, die Prädestination, das Paradies und die Seele, in dem er ein Kapitel den Muslimen widmete.

Nach der Ausdehnung des Arabischen als Gelehrtensprache der syrisch-orthodoxen Theologen, die zum Niedergang des Syrischen im 10. und 11. Jh. führte, feierte das Syrische im 12. und 13. Jh. mit der sogenannten syrischen Renaissance noch einmal literarische Triumphe. Yaʿqūb Bar Ṣalībī (gest. 1171), Metropolit von Manbiḡ (Mabbug), schrieb gewichtige exegetische Werke, Kommentare zur gesamten Bibel und zu einzelnen Kirchenvätern, Bußkanones sowie polemische, liturgische und philosophische Schriften.⁶⁹ Der wohl bedeutendste Vertreter dieser syrischen Renaissance aber war Gregorius Yohannan Bar Hebraeus (oder Ibn al-ʿIbrī), einer der letzten großen syrischen Enzyklopädisten, der „wie kein anderer das Erbe der islamischen mit demjenigen der national-kirchlichen Kultur verschmolzen hat“⁷⁰. Die theologischen Schriften und kanonischen Gesetzeskompendien von Ibn al-ʿIbrī und des ostsyrischen Abdischo (gest. 1318) sind bis heute von maßgeblicher Bedeutung in der Syrisch-Orthodoxen und in der Ostsyrischen Kirche.

68 Mor Ignatius Afrām I. Barṣōm: *Al-lu'lu' Al-Manṭūr*. 1956.

69 Kamel et al.: *Tāriḡ al-adab as-surīanī*. 1972. S. 344-346.

70 Baumstark, Anton: *Geschichte der syrischen Literatur mit Ausschluß der christlich-palästinensischen Texte*. Marcus & Weber, Bonn 1922. S. 312.

Nach Katastrophen wie Kriegsverwüstungen und der Pest setzte bei den Westsyrrern Anfang und bei den Ostsyrrern in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s der endgültige Verfall des Schrifttums ein. An einer gewissen literarischen Produktion in der alten Kirchen- und Gelehrtensprache hat es zunächst auch weiterhin nicht gefehlt. So haben das ausgehende 14. Jh. den Dichter Iṣaʿiā aus Bait Sēbirinā und das 15. Jh. den Patriarchen Ignatios V. sowie ʿAzīz Ibn Sabhētā (bekannt als Abū l-Maʿānī) hervorgebracht. Eine letzte Pflege der Geschichtsschreibung – jedoch von unbekannter Hand – ist selbst bis ans Ende des 16. Jh.s zu beobachten. Im 16. Jh. wurden ausschließlich liturgisch bestimmte Dichtungen von den Priestern Ṣelibā und Abraham von Bait Sēlokh verfasst.⁷¹

Einige Dichter aus Alqoṣ, die sich zu einer Art Schule zusammenschlossen, markieren den Übergang vom Altsyrischen zum neuen Volksdialekt des sogenannten *Fellḥi*. Die Anfänge geschriebener Literatur in diesem modernen Dialekt gehen auf das späte 16. Jh. zurück. Doch erst ab Mitte des 19. Jh.s wird diese Sprache dank der Bemühungen der amerikanischen Mission in der Stadt Urmia (heute im Iran) in breitem Umfang als Schriftsprache verwendet.⁷² Als wichtigstes Ergebnis dieser Mission erscheint die Verbreitung der neusyrischen Version des Neuen Testamentes.

Übersetzungen ins Syrische

Die ersten Übersetzungstätigkeiten ins Syrische begannen im 5. Jh. Abgesehen von den Bibelübersetzungen wurden philosophische und naturwissenschaftliche Texte aus dem Mittelpersischen, Lateinischen und Griechischen, später auch aus dem Arabischen übertragen. Eine ganze Reihe dieser Texte ist nur in syrischer Übersetzung erhalten geblieben, so etwa die vier

⁷¹ Ebd. S. 326 ff.

⁷² Brock, Sebastian Peter; Macuch, Rudolf: Geschichte der spät- und neusyrischen Literatur. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies. Bd. 40, Nr. 3. University of London 1977. S. 605–606, hier S. 606.

philosophischen Bücher gegen die Manichäer des Titus von Bostra (gest. 378) und die Lukashomilien des Cyrillus von Alexandrien (378–444).⁷³

Im 6. und 7. Jh. entstanden auch einige Übersetzungen philosophischer und medizinischer Schriften aus dem Griechischen. Dazu gehören die Dialoge „Über die Tugend“ von Themistios (gest. ca. 388) und „Über den Ursprung des Universums“ von Alexander von Aphrodisias. Deutlich kleiner ist im 6. und 7. Jh. die Zahl syrischer Übersetzungen aus dem Mittelpersischen.⁷⁴ Zu ihnen zählen der populäre Erzählkreis indischen Ursprungs, „Kalila und Dimnah“, sowie Pseudo-Kalisthenes’ Alexandergeschichte.

Vom 7. Jh. an vermittelten die syrischen Übersetzer die antike Philosophie und die Profanwissenschaften der griechisch-hellenistischen Geisteskultur an die Araber weiter, was zum Aufblühen der arabischen Kultur beitrug. Stark vertreten sind der bekannte nestorianische Arzt und Gelehrte Hunain Ibn Ishāq (gest. 876) und der Übersetzer von Aristoteles’ „Organon“, Bischof Georg der Araber (Ġōrġ Al-ʿarabī, 640–724).⁷⁵

Auch aus dem dogmatischen Bereich wurden viele griechische Werke ins Syrische übersetzt. Am Anfang stehen die Bibelerklärungen von Theodor von Mopsuestia (350–428), Gregor von Nazianz (gest. 390/91), Gregor Bischof von Nyssa (gest. ca. 395) und anderen. Auf der ostsyrischen Seite übersetzte Paulus, Bischof von Raqa (gest. nach 538), die Schriften von Severus von Antiochien (456–538) und Mūsa al-Iḡlī übersetzte Briefe und Lukashomilien von Cyrillus von Alexandrien.

Im 17. und 18. Jh. wurde eine Reihe lateinischer Andachts- und sonstiger Schriften (zum Teil aus arabischen Übersetzungen) ins Syrische übersetzt,

73 RGG. Bd. 7. S. 2005. Dazu s. auch Patriarch Mar Ignatius Yaʿqūb III: Geschichte der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien. 1974. S. 5 ff.; Suhail Qaša: Die Christen im Islamischen Staat. Kapitel 6.

74 Kamel et al.: Tārīḥ al-ʿadab as-surīānī. 1972. S. 259.

75 Baumstark: Geschichte der syrischen Literatur. 1922. S. 230.

im 20. Jh. dann auch westliche profane Literatur, etwa von Gabriel al-Qirdāḥi und Yoḥannān Šqair Šal-Šadadī.⁷⁶

Ebenso wurden viele syrische Texte in andere Sprachen übersetzt, z. B. ins Armenische, Griechische, Lateinische und Arabische. Dadurch erlangten diese Texte im Mittelalter große Popularität und wurden vor der endgültigen Vernichtung gerettet.

Die größten Sammlungen syrischer Handschriften in Europa befinden sich in der Biblioteca Vaticana in Rom, im British Museum in London, in der Berliner Staatsbibliothek sowie in der Pariser Bibliothèque nationale. Ferner besaßen mehrere syrische und ägyptische Klöster, darunter das Katharinen-Kloster am Fuße des Berges Sinai, größere Bestände, von denen Teile nach Europa kamen. Einige Handschriften, die sich im Vorderen Orient befanden, fielen dem Ersten Weltkrieg zum Opfer.

Eine Zusammenstellung von poetischen Werken syrischer Sprache (zum Teil ins Syrische übersetzt) stellt das bis zum heutigen Tag verwendete Kirchengesangsbuch der syrischen Kirchen (Beth Gazo) dar. Es beinhaltet Gedichtsgattungen von syrischen Dichtern wie Ephraim dem Syrer, Mar Balai, Jakob von Edessa (Yaʿqūb Al-Rihāuī) oder Jakob von Sarugh sowie aus dem Griechischen übersetzte Werke von Severus von Antiochien und Johannes von Damaskus. Der Beth Gazo wird im folgenden Kapitel ausführlich vorgestellt.

2.8 Zusammenfassung

Aufgrund seiner geografischen Lage eignete sich Mesopotamien durch die Geschichte hinweg in besonderer Weise als Siedlungsgebiet für unterschiedliche kulturelle Gruppen. Es umfasst neben dem heutigen Syrien Teile der Südtürkei, des Irak (Zweistromland), den Libanon, Israel und Palästina.

⁷⁶ Kamel et al.: *Tāriḥ al-adab as-surīanī*. 1972. S. 375.

Der deutsche Begriff „syrisch“ bezieht sich nicht nur auf den heutigen Staat Syrien (eng. syrian, arab. sūrī), sondern auch auf die syrische Christenheit (eng. syriac, arab. surīānī).

Die syrische Kultur war seit dem frühen Altertum von politischen Machtwechseln, mehreren Dynastien, Reichen und den damit verbundenen Handelsbeziehungen sowie durch die Christianisierung des Landes und seine Landeskirche, die in den Anfängen des Christentums gegründet wurde, beeinflusst. Die politische Chronologie seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. berichtet von verschiedenen Völkern, die nacheinander (und zugleich) in diesem Gebiet siedelten: Sumerer, Babylonier, Hurriter, Amoriter, Hethiter, Assyrer, Phönizier, Aramäer und Seleukiden, sowie Einwohner von Reichen, zu denen Syrien gehörte: etwa zum persischen, zum Parther- und zum römischen Reich. In letzterem war Antiochien die Hauptstadt; von dieser Stadt aus wurde das syrische Christentum schon seit der Zeit der Apostel in das gesamte syrische Gebiet eingeführt. Die syrischen Christen (Suryoye; = die Syrer) stammen von den Aramäern (Ormoye) ab, sie unterscheiden sich von diesen aber insofern, als sie im Gegensatz zu den Aramäern die christliche Religion annahmen.

Erst ab dem 7. Jh. siedelten in Syrien Araber, und mit ihnen wurde neben dem Christentum der Islam eingeführt. Das Land blieb zwischen dem arabischen Staat und dem byzantinischen Reich geteilt, bis die türkischen Seldschuken im 10. Jh. ihre Provinz in Aleppo und Damaskus etablierten. Ab dem 16. Jh. bis zum Ersten Weltkrieg herrschten die Osmanen. Die Syrische Arabische Republik in ihren heutigen Grenzen existiert erst seit der Unabhängigkeit 1946.

Die Ausstrahlung der Metropolen wie Antiochien, Edessa, Damaskus oder Mosul als Kulturzentren war immer von dem sie jeweils umgebenden Reich abhängig: Im Westen wurde die hellenistische Kultur von der römischen

Herrschaft geprägt, im Osten verbreiteten sich die arabischen und persischen Kulturen.

Die politische Instabilität in Antiochien trug dazu bei, dass sich das Christentum in den Osten verbreitete; die Missionen erreichten den östlichen Teil von Mesopotamien (Nord- und Südirak). Dadurch entstanden im syrischen Raum Gemeinden mit Liturgien in regionalen Sprachen, wodurch sich zwei Zweige des syrischen Christentums entwickelten: der griechischsprachige westsyrische Zweig (in Antiochien und Edessa) im byzantinischen Reich und der syrischsprachige ostsyrische Zweig (in Mesopotamien und Persien) im parthischen und dann persischen Reich. Der östliche Zweig fiel später unter arabische Herrschaft.

Ab dem 5. Jh. trennten sich die beiden Zweige der syrischen Christenheit aber nicht aus sprachlichen, sondern aus dogmatischen Gründen. Die christologischen Streitigkeiten infolge des Konzils von Chalzedon (451) teilten die syrischen Christen in Monophysiten (Nichtchalcedonenser) und Dyophysiten (Chalcedonenser). Später und durch die Zugehörigkeit zum Heiligen Stuhl in Rom entstanden neben syrisch-orthodoxen auch syrisch-katholische Kirchen.

Eine der ältesten orthodoxen Kirchen des westsyrischen Zweigs aus der Gemeinde von Antiochien ist die Syrisch-Orthodoxe Kirche. Sie wird als die Mutterkirche der syrischen Kirchen angesehen, hat aber ihre endgültige Organisationsform erst im 6. Jh. durch Yaʿqūb Al-Barāḏī (490–578) gefunden. Die Entstehung der Syrisch-Orthodoxen Kirche ist dem römischen Kaiser und später den arabischen Gassaniden zu verdanken. In Bezug auf Yaʿqūb Al-Barāḏī wurde die Kirche von den Byzantinern seit dem 8. Jh. jakobitische genannt. Die Kirche lehnt aber diese Benennung sowie die Bezeichnung als monophysitisch ab und heißt offiziell die Syrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochien. Dank der Unterstützung der Araber verbreitete sich die Kirche im 7. Jh. bis in das persische Reich und umfasste die Metropolen von

Mosul und Tikrit (im heutigen Irak), damit wurde eine unabhängige Nationalkirche mit einem Patriarchatssitz errichtet.

Die Kirche feiert ihre Liturgie bis zum heutigen Tag in syrischer Sprache, einer Variante der spätaramäischen Sprachformen aus Edessa und Träger einer der reichsten christlich-orientalischen Literaturen. Aufgrund der Einführung der arabischen Sprache wurde die syrische Sprache zunehmend auf eine Rolle als Liturgiesprache beschränkt. Trotzdem wird sie noch heute in einigen der ältesten syrisch-christlichen Siedlungsgebiete gesprochen.

In ihrer Geschichte erlebte die Syrisch-Orthodoxe Kirche wechselhafte Zeiten. Im Zeitraum vom 8. bis zum 16. Jh. hatte die Kirche allgemein Schwierigkeiten, in deren Folge sie stark schrumpfte. Unter den abbasidischen Muslimen, den Mongolen und schließlich den türkischen Osmanen beschränkte sich das Verbreitungsgebiet auf Nordmesopotamien, also auf das Gebiet um das klosterreiche Tur Abdin und Mardin (beide in der heutigen Türkei), Nordsyrien, den Westirak, dazu auch Damaskus und Homs in Syrien. Insbesondere im 20. Jh. (1915) erlebten die syrischen Christen in der Südtürkei (Tur Abdin und Mardin) unter der osmanisch-islamischen Herrschaft eine der blutigsten Auseinandersetzungen überhaupt, sodass viele von ihnen in die Nachbarländer (Syrien, Irak, Libanon) sowie nach Europa und Nordamerika flüchteten. Aufgrund von mehreren Flüchtlingsbewegungen in der Geschichte lebt heute der größte Teil der syrischen Christen in der Diaspora und geht dort den religiösen und kulturellen Gewohnheiten nach.

In syrischer Sprache wurden reichhaltige Wissens- und Kulturgüter produziert, wovon viele im 7. Jh. an die arabischen Muslime weitergegeben wurden, die wiederum zum Schutz und Wiederaufbau der Kirchenorganisation beitrugen. Das Christentum hat der syrischen Literatur (in der ostaramäischen Sprachform) ihre Bedeutung verliehen; nicht nur, weil es sich fast nur um christliche Literatur handelte, sondern auch weil die syrische

Literatur eine Mittlerrolle zwischen dem Christentum und dem Islam sowie zwischen der arabischen und der byzantinischen Literatur innehatte. Durch die theologischen Schriften konnte der syrisch-christliche Glaube vermittelt und verbreitet werden. Die syrische Literatur kennt große Übersetzungen aus dem Arabischen, Griechischen, Lateinischen und Armenischen und vice versa. Ab dem 10. Jh. wurde die Rolle der syrischen Sprache durch das Arabische ersetzt. Die meisten Handschriften dieser Literatur, die vor Vernichtung und Kriegen gerettet werden konnten, befinden sich in Museen und Bibliotheken Europas.

Die Syrisch-Orthodoxe Kirche besitzt ihr eigenes Repertoire. Die Texte der liturgischen Gesänge sind eine Sammlung von literarischen Werken und Dichtungen mit didaktischen und dogmatischen Inhalten, die den wichtigsten Autoren wie z. B. Ephraim dem Syrer zugeschrieben werden. Diese Sammlung ist in Gattungen eingeteilt, etwa in *Madroshe* und *Mimre*.

3

DIE ÜBERLIEFERUNG DER SYRISCHEN KIRCHENMUSIK

In diesem Kapitel werden mit dem Oktoechos und dem Beth Gazo zwei zentrale Bestandteile der Überlieferung der syrischen Kirchenmusik vorgestellt. Im ersten Unterkapitel zum Oktoechos wird das in den orientalischen Kirchen bekannte Symbol der Zahl Acht behandelt sowie das Prinzip, nach dem die Melodien überliefert wurden und geordnet sind. Zudem wird der Zusammenhang mit dem System der acht Kirchentöne dargelegt. Nach welchen Grundlagen das System geordnet ist, wie es von den syrischen Kirchenvätern verstanden und musikalisch in die Liturgie übertragen wird und wie die syrischen Kirchenväter die Stimmungen der kirchlichen Feste in ihren jährlichen Riten musikalisch verstanden und ausgedrückt haben – das sind Fragen, die das erste Unterkapitel durchziehen.

Da es keine älteren Manuskripte gibt, die den Ursprung und mithin das Alter des Oktoechos klären könnten, ist die Frage, wann das System des Oktoechos entstanden ist, in der musikwissenschaftlichen Forschung umstritten. Der Semitist Aelred Cody weist in seinem Artikel „The Early History of the Octoechos in Syria“ darauf hin, dass es quellenmäßig keine

Spuren des syrischen Oktoechos vor dem 7. oder 8. Jh. gibt und dass die Anfänge dieses Systems wohl im 7. Jh. anzusetzen seien.⁷⁷

Die drei mit dem Begriff verbundenen Bedeutungen im Kontext der syrischen Kirchenmusik als Buch, als liturgisches sowie als musikalisches System werden im Einzelnen ausgeführt.

Im zweiten Unterkapitel wird das Kirchenrepertoire, der Beth Gazo, vorgestellt und ein Einblick in die Handschriften und deren Entwicklungsphasen gegeben. Darauf folgend wird beleuchtet, welche Stellung der Beth Gazo in der Liturgie hat und wie bzw. wann auf ihn in der Praxis zugegriffen wird. Anschließend werden die Gattungen, nach denen der Beth Gazo eingeteilt ist, erörtert, bevor die Notationsgeschichte ihrer Melodien nachgezeichnet wird.

3.1 Oktoechos der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien

In der Überlieferung der syrischen Kirchenmusik in ihrem liturgischen Gebrauch ist der Begriff Oktoechos ein besonderer Bestandteil, der in allen Quellen und aller Literatur, die die syrische Kirchenmusik behandeln, immer wieder auftaucht. Allerdings wird der Begriff in den Quellen aus den unterschiedlichen Zeiten nicht einheitlich verwendet. Die Handschriften aus der Antike sowie die wissenschaftlichen Werke der zeitgenössischen Forscher unterscheiden sich in der Definition von Oktoechos im syrisch-kirchlichen Kontext.

Der Terminus ‚Oktoechos‘⁷⁸ (von griechisch Oktō = acht und ēchos = Klang, Ton, Modus) hat – je nach Gebrauch – drei unterschiedliche Bedeutungen:

77 Cody, Aelred: The Early History of the Octoechos in Syria. In: East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period. Hrsg. von Nina Garsoïan, Thomas Mathews und Robert Thomson. Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies. Washington D.C. 1982. S. 89–113, hier S. 102.

78 Dazu siehe Werner, Eric: The Origin of the Eight Modes of Music (Octoechos). In: The Sacred Bridge, Hebrew Union College Annual 21. Hrsg. von Herbert G. May. University of Chicago Press 1948. S. 211–255; ١٢٧٩ فلسفة الآداب الخلقية (Gregorius Yohannan مار غريغوريوس ابن العبري: الإيتيقون،

- ❖ In femininer Form; die Oktoechos als das Kirchengesangsbuch, welches die Hymnentexte für die Feste des syrischen Kirchenjahres enthält.
- ❖ In maskuliner Form; der Oktoechos als das liturgische Anordnungssystem, nach dem die Hymnen über das Kirchenjahr geordnet sind.
- ❖ In maskuliner Form; der Oktoechos als das musikalische Modalsystem von acht Kirchentonarten, nach denen die syrischen Kirchenmusiker ihre Tonarten in der Praxis definieren.

3.1.1 Kosmische Relevanz und philosophische Bedeutung

Das Prinzip des Oktoechos, also die Anordnung von Modi in acht Zyklen, ist ursprünglich kein eigentlich musikalisches Prinzip, sondern liturgisches, welches auf kosmischen und kalendarischen Spekulationen beruht. Die Zahl Acht hat in den orientalischen Theorien der Antike eine besondere Bedeutung und spielt die Rolle einer universalen Chiffre oder Schlüsselzahl. Sie symbolisiert die kosmische Harmonie und Vollkommenheit.⁷⁹

In den orientalischen Musiktraditionen des Altertums wurde die kosmische Zahl Acht in der Form von zwei Vierheiten verstanden: Sie reflektiert die Harmonievorstellung des Makrokosmos im Mikrokosmos in der menschlichen Musik, durch sie soll die Harmonie der Gesellschaft begründet und das Chaos der Menschheit überwunden werden. Es ist möglich, dass auch die Aufteilung des akustischen Intervalls der Oktave zwischen dem Fundamentalton und seinem ersten Oberton – nämlich das Verhältnis 1:2 – in acht

Bar Hebraeus [Ibn Al-ʿIbrī]). *Ethicon* 1279. Übersetzt von Mar Gregorius Paulos Behnam. Erzbischof von Baghdad und Basra. o. V. Irak 1967; Cody: *The Early History*. 1982; Jeffery, Peter: *The Earliest Oktoechoi. The Roll of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering*. In: *The Study of Medieval Chant: Paths and Bridges, East and West*. In Honor of Kenneth Levy. Hrsg. von Peter Jeffery. Woodbridge, Suffolk 2001. S. 147–209; Jeannin, Jules: *L'Oktoechos syrien*. In: *Dictionnaire de l'archéologie chrétienne et de liturgie* XII/2. Letouzey & Ané, Paris 1935.

⁷⁹ Onasch, Konrad: *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche*. Buchverlag Union, Berlin/München 1993. S. 291.

ungleiche Stufen dieselbe Herkunft aus der Idee der Konzeption der Achttonarten hat.⁸⁰

Diese Spekulationen und Musiktheorien die Achtheit betreffend haben die orientalischen Kirchen übernommen, und sie bildeten auch den Hintergrund für das System der acht Kirchentöne, das im Mittelmeerraum und Orient praktiziert wurde und bis nach Indien verbreitet ist. Es gehört zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der Ostkirchen, nicht zuletzt auch deshalb, weil an ihm die Zusammenhänge zwischen der Musikästhetik und der sie schaffenden kirchlichen Gemeinschaften studiert werden können.⁸¹

Die ersten Schöpfer der modalen Kunst bauten, so ist es in mittelalterlichen Quellen überliefert, die Modi nach vier Grundlagen auf, entsprechend der Zahl der vier Naturzustände bzw. -stimmungen: kalt, heiß, feucht und trocken. Die Kombination von zwei dieser Stimmungen ergibt acht Varianten, die als Modi verstanden werden.

„Jede dieser vier Stimmungen kann nicht in einer reinen und unvermischten Form vorkommen, d. h., was heiß ist, kann auch feucht sein, beispielsweise Wasser und Phlegma, aber auch trocken wie Erde und schwarze Galle, aber niemals kalt, somit lassen sich die Modi genau in acht Variationen darstellen“.⁸²

Die Kirchenväter der syrischen Kirche haben diese Theorie auf kirchliche Anlässe übertragen und ihre liturgischen Melodien dementsprechend in die folgenden Kategorien unterteilt: kalt/warm (heiß), nass/trocken, fröhlich/traurig, aktiv/passiv.

„In den acht Tönen der Syrer und der Griechen gibt es die warmen, kalten, nassen und trockenen Töne und [sie] enthalten fröhliche,

80 Werner: *The Origin of the Eight Modes*. 1948. S. 405.

81 Onasch: *LLiKO*. 1993. S. 292.

82 رسائل إخوان الصفا (Die Abhandlungen der Ichwân Es-Safâ in Auswahl). Hrsg. von Friedrich Dieterici. Hinrichs, Leipzig 1886. S. 319.

traurige, demütigende, stimulierende und aktive Melodien, von denen zwei entsprechende Töne in jeder Woche zu singen sind ...“⁸³

Das Prinzip des Oktoechos als ein Anordnungssystem in acht Kirchentönen beruht auf dieser Unterteilung und setzt für die Verwendung in der liturgischen Praxis Paare von analogen Modi zusammen, die die gleichen Naturstimmungen ausdrücken. Die Beschreibung des zugrundeliegenden Konzepts ist im 13. Jh. durch den syrischen Kirchenvater Ibn Al-ʿIbrī überliefert:

„- Der erste und der fünfte Modus stellen grundsätzlich Hitze und Feuchtigkeit dar. Da im ersten Modus die Feuchtigkeit relativ schwach und zart ist, wurden die Hymnen zum Fest der Geburt des Herrn bzw. der Auferstehung in diesem Modus komponiert. Diese beiden Feste sind nämlich nach dieser Auffassung besonders fröhlich. Die heißen Elemente sind im fünften Modus aber spürbarer, weshalb die Hymnen des Himmelfahrtfestes in diesem Modus komponiert wurden. Da an diesem Tag, als der Herr seine Apostel verließ und in den Himmel aufstieg, sie mit dem Feuer der Liebe entflammt wurden, so dass sie ohne das Gewicht ihrer Körper durch die Luft mit ihm geflogen seien.

- Der zweite und der sechste Modus drücken Kälte und Feuchtigkeit aus. Da die Kälte im zweiten Modus stärker ist, wurde der zweite Modus zum Fest der Taufe gebraucht. Im sechsten Modus ist die Kälte aber mit Trauer vermischt, die zum Gründonnerstag und Karsamstag passt.

- Der dritte und der siebte Modus stellen die Hitze und Trockenheit dar. Da die Trockenheit im dritten Modus heftiger auftaucht, wurde der dritte Modus zum Fest des Einzugs Christi in den Tempel gebraucht. Die Hitze ist noch spürbarer im siebten Modus, der dem Pfingstfest entspricht.

- Der vierte und der achte Modus repräsentieren schließlich Kälte und Trockenheit. Der vierte Modus wurde zum Fest der Verkündigung der Jungfrau Maria benutzt. Der achte Modus, der trockener ist, wurde aber den Märtyrern und Toten gewidmet“.⁸⁴

83 Ignatius Afrām I. Baršōm: *Al-lu'lu' Al-Manṭūr*. 1956. S. 55–56.

84 Gregorius Yohannan Bar Hebraeus: *Ethicon* 1279. 1967. S.141–142.

Diese spekulativen Theorien aus der Antike sagen vielleicht nicht so viel über das heutige Verständnis des Oktoechos aus, dennoch decken sie eine alchemistische und mystische Basis für die orientalische Kirchenmusik auf und verdeutlichen, dass das Christentum, zumindest das orientalische, ursprünglich alchemistische und magische Elemente in seine Liturgie und Musik mit aufnahm. Sie zeigen, dass die jährlichen Riten der kirchlichen Feste ursprünglich als symbolischer Ausdruck der kosmischen Kräfte gedeutet wurden.

Im Folgenden werden die drei unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs Oktoechos im Kontext der syrischen Kirchenmusik erörtert.

3.1.2 Oktoechos - das Buch der Fest- und Feiertage

Der Begriff in dieser Bedeutung bezeichnet eine Sammlung liturgischer Gesänge der syrischen Kirche, die sowohl für die Stundengebete eines Wochenbreviers als auch für die nach dem Kirchenjahr geordneten Feste gebräuchlich sind. Das Buch enthält Hymnentexte, deren Melodien nach den acht Tönen angeordnet sind. Es orientiert sich am Wochenzyklus des liturgischen Jahres und gilt als Modell für die Zuordnung der Hymnen zu einem der verschiedenen Kirchentöne an jedem Sonntag im Achtwochenzyklus des Jahres. Die Melodien dieses Buches sind überwiegend in acht Töne eingeteilt, die ihrerseits nach dem Prinzip der Vierheit in vier authentische (herrschende) und vier plagale (d. h. von den authentischen abgeleitete) Töne unterteilt sind.

Die Geschichte und die Zugehörigkeit dieses Buches ist hinsichtlich der Autorschaft, der Benennung und der Anordnung der Melodien auf die acht Töne heute immer noch umstritten, da die Manuskripte, die diese Sammlung überliefern, voneinander abweichen. In Manuskripten aus dem

11. Jh.⁸⁵ wurde die Hymnensammlung Oktoechos dem Patriarchen Severus von Antiochien (465–538) zugeschrieben, der sie zwischen 512 und 518 verfasst haben soll. 624 übersetzte Bischof Būlos Al-Rihāuī (Paulus von Edessa) die Hymnentexte aus dem Griechischen ins Syrische und später (685) wurden sie von Bischof Yaʿqūb Al-Rihāuī (Jakob von Edessa) für die kirchenmusikalische Praxis angepasst, indem die Hymnen nach dem System der acht Kirchentöne geordnet wurden.⁸⁶ Seitdem wurde das Buch Oktoechos genannt.

Der älteste Kodex, in dem die Melodien durch numerische Bezeichnung nach den Kirchentönen gruppiert sind, ist der vom ersten Herausgeber Josephus Simonius Assemani (1687–1768) als Oktoechos bezeichnete Kodex Vat. Syr. 94, entstanden um 1010. In diesem Kodex sind die Melodien nicht nach Themen oder Festen, sondern nach Modi angeordnet, was Assemani veranlasst hat, den Kodex Oktoechos zu nennen. Da Severus von Antiochien zusammen mit anderen Namen im Titel der Sammlung und auch am Schluss erwähnt ist, war der Schritt zu einem hymnographischen Oktoechos von Severus nicht weit.⁸⁷ Dieser Begriff wurde dann in der Forschung von Anton Baumstark aufgegriffen, wobei er zwischen den Bedeutungen als liturgisches Buch (die Oktoechos) und als System der hymnographischen Anordnung (der Oktoechos) unterschied.⁸⁸

Jeannin verfasste 1935 den Artikel „L’Octoechos syrien“ über die Oktoechos von Severus. In dem Text ist der Sinn des Wortes Oktoechos nicht immer klar, aber der Autor verteidigt Severus’ Rolle bei der Erfindung eines musikalischen Achttonsystems; außerdem bringt er zum Ausdruck, dass es

85 Assemani, Josephus Simonius: *Bibliotheca Orientalis Clementino-Vaticana. Sacrae Congregationis de Propaganda Fide*, Rom 1719–1728; und Wright, William: *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum. Acquired since the year 1838*. Gilbert and Rivington, London 1870–72.

86 *The New Encyclopedia Britannica*. Vol. 11. *Micropedia* 15th edition tome 11 in voce Syrian chant. S. 470–471, Sp. a.

87 Cody: *The Early History*. 1982. S. 90.

88 Ebd. S. 91.

seiner Meinung nach nur unzureichend wäre, die Originalsammlung von Severus als hymnographischen Oktoechos zu charakterisieren.⁸⁹

Einige der syrischen Quellen – vor allem die griechischen Handschriften – präsentieren die acht Töne im Buch ‚Oktoechos‘ in einer Reihenfolge von 1 bis 8 (d. h. zuerst die vier authentischen Töne, dann die vier plagalen), was dem byzantinischen Vorbild entspricht. In anderen Quellen erscheinen sie hingegen in der Gliederung 1-5 – 2-6 – 3-7 – 4-8 (d. h., dass jeder authentische Ton ist von seinem entsprechenden plagalen nachgefolgt), diese Ordnung ist analog dem gregorianischen Tonartensystem.⁹⁰

3.1.3 Das liturgische System des Oktoechos und seine Beziehung zum Kirchenjahr – Grundstruktur und Verwendungsweise

Der Oktoechos als ein liturgisches System bezeichnet die Anordnung der acht Kirchentöne in der liturgischen Praxis auf das in mehrere Wochenzyklen eingeteilte Kirchenjahr nach einer bestimmten Systematik. Dabei spielen liturgische und kalendarische Gegebenheiten die Hauptrolle und es wird zwischen normalen Tagen, Fest- und Feiertagen sowie kirchlichen Anlässen unterschieden.

Die syrischen Kirchenväter teilten das Kirchenjahr in mehrere Zyklen, auf die das System des Oktoechos anzuwenden ist. Da es für die Teilung des Kirchenjahres in Zyklen von sieben oder acht Wochen keine astronomische Begründung gibt, könnte sich die Wahl der Zahl Acht auf zahlensymbolische Bedeutungen – in Zusammenhang mit den vielschichtigen Bibelthemen, die mit der Woche verbundenen sind – beziehen. Der Sonntag wurde seit frühen christlichen Zeiten sowohl als der erste als auch der achte Tag der Woche, der den Wochenzyklus vervollständigt, angesehen, was möglicherweise

⁸⁹ Jeannin: *L'Oktoechos syrien*. 1935.

⁹⁰ Husmann, Heinrich: *Hymnus und Troparion*. Studien zur Geschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz*. Mainz [u.a.] 1971. S. 7–86, hier S. 49.

erklärt, weshalb die Sieben-Wochen-Zyklen des syrischen Kirchenjahres in die Acht-Wochen-Zyklen des Oktoechos umgewandelt worden sind.⁹¹

Der liturgische oder hymnographische Oktoechos ist ein System, das die Hymnentexte in gleich strukturierte Achtergruppen arrangiert, wobei alle Hymnen einer Gruppe nach einer melodischen Vorlage gesungen werden und alle acht Gruppen zyklisch und wiederkehrend in einem Achtwochen-zyklus – über das Kirchenjahr verteilt – verwendet werden.

Im Laufe des Kirchenjahres werden sieben Wochenzyklen durchschritten. Der erste Zyklus beginnt acht Wochen vor Weihnachten am Tag der Konsekration der syrischen Kirche bzw. der Kirchweihe (Qūdāš ʿIdto), den man gelegentlich sogar ausdrücklich als „Anfang des Festjahres der Syrer“ bezeichnet.⁹²

In der Syrisch-Orthodoxen Kirche wird das System des Oktoechos sowohl für den Vortrag der Hymnen der siebenmal täglich stattfindenden Stundengebete an normalen Tagen⁹³ als auch an Fest- und Feiertagen sowie zu speziellen Anlässen wie Hochzeiten oder Begräbnissen verwendet. Allerdings sind hier zwei Verwendungsweisen zu unterscheiden, je nachdem, ob der Oktoechos in einer einfachen Woche (ohne Festtage) oder an einem Festtag eingesetzt wird.

In den täglichen Stundengebeten einer normalen Woche (Šhīmo) bleiben die Texte für den jeweiligen Tag von Woche zu Woche unverändert, die Melodien wechseln dagegen wochenweise in einem Zyklus innerhalb des Kirchenjahres, sodass derselbe Text jede Woche in dem entsprechenden Kirchenton dieser Woche wiederkehrt. Somit wird derselbe Text innerhalb

91 Ebd. S. 180.

92 مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم: الموسيقى السريانية، حلب ١٩٩٦ (Mar Gregorios Yohanna Ibrahim: Al-mūsīqa as-suriāniya [Die syrische Kirchenmusik]). Mardin Publishing House, Aleppo 1996. S. 34.

93 Die Stundengebete der syrisch-orthodoxen Liturgie tragen folgende Bezeichnungen: Ramšo, Sūtoro, Lalio, šafro, d-ṭloṭ šoʿīn, Phelge d-Yawmo, d-tšaʿšocīn, sie entsprechen Vesper, Komplet, Nokturn, Matutin, Terz, Sext und Non.

eines Acht-Wochen-Zyklus des liturgischen Kirchenjahres in den acht Kirchentönen des Oktoechos gesungen. Wenn der erste Zyklus zu Ende ist, beginnt der zweite Acht-Wochen-Zyklus des Kirchenjahres und das System des Oktoechos wiederholt sich.⁹⁴

Die acht Kirchentöne werden für die liturgische Praxis in zwei Sätzen – bestehend aus jeweils vier Paaren – in folgender Weise kombiniert: 1/5, 2/6, 3/7, 4/8 und 5/1, 6/2, 7/3, 8/4. Jeder Woche eines achtwöchigen Zyklus ist ein Paar der Kirchentöne vorbehalten; jedem Tag ist abwechselnd ein Kirchenton zugeordnet. In der ersten Woche des Zyklus wird mit dem Singen des ersten Paares (1/5) begonnen, wobei die beiden Teile des Paares täglich wechseln: Wenn etwa dem Sonntag der erste Ton zugeordnet wird, dann haben Montag, Mittwoch und Freitag den fünften Ton, Dienstag, Donnerstag und Samstag den ersten Ton usw. Dieses Paar wird in der folgenden Woche durch das zweite Paar (2/6) abgelöst. Nachdem auf diese Weise bis Ende des Zyklus alle acht Kirchentöne durchlaufen wurden, werden Wochen- und Kirchentonzyklus von Neuem begonnen.

Die Texte und ihre Reihenfolge sind in der Syrisch-Orthodoxen Kirche im Stundengebetsbuch der normalen Tage (dem Šhīmo-Buch) festgelegt. Ein liturgischer Tag beginnt mit dem Stundengebet Ramšo (Vesper) und endet mit Šetšo (Sext) am folgenden Tag. So beginnt die Woche am Samstagabend (mit der Vesper vom Sonntag); der entsprechende Ton wird in allen Brevieren bis zum Sonntagnachmittag (Sext) fortgeführt. Der komplementäre Ton des Paares beginnt am Sonntagabend (mit der Vesper vom Montag). So geht es weiter bis zum Ende der Woche.⁹⁵

Die zweite Verwendungsweise findet sich an den Heiligenfesten und Feiertagen, die nicht zu Šhīmo gehören. An diesen Festtagen werden die

⁹⁴ Ebd. S. 36.

⁹⁵ Interview mit Erzbischof Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm, Metropolit von Aleppo, durchgeführt im Juli 2010 in der syrisch-orthodoxen Erzdiözese in Aleppo.

Hymnen in vorgeschriebenen Kirchentönen – unabhängig vom Lauf der Woche – verwendet. Die Zuordnung eines Kirchentones zu einem bestimmten kirchlichen Anlass beruhen auf den aus der Antike stammenden kosmischen und kalendarischen Spekulationen, dass jeder Kirchenton eine bestimmte Stimmung ausdrückt, die den Festtag charakterisiert (s. Unterkapitel 3.1.1).

Die Zuordnung der acht Töne zu den Fest- und Feiertagen ist im Buch Daʿwat al- Qusūs (Der Ruf der Priester) von Jakob von Mardin aus dem 12. Jh. kommentiert. Dieses Buch ist bis auf das 4. Kapitel komplett verloren.⁹⁶

In der folgenden Tabelle werden die Sonntage nach dem Kirchenzyklus und deren entsprechende Kirchentöne sowie die Festtage dargestellt.⁹⁷

1- Sonntage Zyklen

Sonntag (Transliteration)	Sonntag (auf Deutsch)	Kirchenton an So., Di., Do., Sa.	Kirchenton an Mo., Mi., Fr.
<i>Der erste Zyklus</i>			
Qūdāš ʿIdto	Konsekration der Kirche (Kirchweihe)	1	5
Ḥūdoṭ ʿIdto	Erneuerung der Kirche	2	6
Sūboreh dʿAzkhario	Verkündigung Zacharias	3	7
Sūboreh dʿAbtūlo	Verkündigung der Jungfrau	4	8
Māzalto	Besuch Mariä (Mariä Heimsuchung)	5	1

⁹⁶ Ignatius Afrām I. Baršōm: Al-luʿluʿ Al-Manṭūr. 1956. S. 56.

⁹⁷ Entnommen aus: Syriac Orthodox Resources, Guide to the eight modes, <http://sor.cua.edu/BethGazo/BGModesGuide.html>, Stand: 10.02.2013; Übersetzung M. F.

Maūlodeh d'Yūḥanon	Geburt des Johannes	6	2
Ġelōno d'Yaw- seph	Offenbarung Josefs	7	3
Qdom Yaldo	Vorweihnachtssonntag	8	4
<i>Die Weihnachtsperiode</i>			
1. Boṭar Yaldo	Sonntag nach Weih- nachten	1	5
2. Boṭar Yaldo	Sonntag nach Weih- nachten	2	6
<i>Der zweite Zyklus</i>			
1. Boṭar Denḥo	Sonntag nach Epiphanie	1	5
2. Boṭar Denḥo	Sonntag nach Epiphanie	2	6
3. Boṭar Denḥo	Sonntag nach Epiphanie	3	7
4. Boṭar Denḥo	Sonntag nach Epiphanie	4	8
5. Boṭar Denḥo	Sonntag nach Epiphanie	5	1
6. Boṭar Denḥo	Sonntag nach Epiphanie	6	2
Kohne	Sonntag der Priester	7	3
ʿnīde	Sonntag der Entschlafe- nen (Verstorbenen)	8	4
<i>Der dritte Zyklus</i>			
Qoṭne	Kana in Galiläa	1	5
2. d'sawmo	2. Sonntag der Fastenzeit	2	6
3. d'sawmo	3. Sonntag der Fastenzeit	3	7
4. d'sawmo	4. Sonntag der Fastenzeit	4	8
5. d'sawmo	5. Sonntag der Fastenzeit	5	1
6. d'sawmo	6. Sonntag der Fastenzeit	6	2

Uša ^c ne	Hosanna-Sonntag (Palm-sonntag)	7	–
Qyomto	Sonntag der Auferstehung – bis 2. Nokturn (<i>Qaumo</i>) der Matutin (<i>Lalio</i>)	8	–
<i>Der vierte Zyklus</i>			
Qyomto	Auferstehung – ab 2. Nokturn der Matutin	1	–
Tren-bšabo d'ḥewōre	Montag der Osterwoche	–	2
Tlot-bšabo d'ḥewōre	Dienstag der Osterwoche	3	–
Arb ^c o-bšabo d'ḥewōre	Mittwoch der Osterwoche	–	4
Ḥamšo-bšabo d'ḥewōre	Donnerstag der Osterwoche	5	–
ᵀRūbto d'mawdiōne	Freitag der Osterwoche	–	6
Šabto d'ḥewōre	Samstag der Osterwoche	7	–
Ḥadto	Neuer Sonntag/Sonntag der Weißen	–	8
<i>Der fünfte Zyklus</i>			
Ḥad b-šābo ḥadto	Neuer Sonntag	1	5
2. Boṭar Qyomto	2. Sonntag nach Ostern	2	6
3. Boṭar Qyomto	3. Sonntag nach Ostern	3	7
4. Boṭar Qyomto	4. Sonntag nach Ostern	4	8
5. Boṭar Qyomto (Suloqo)	Christi Himmelfahrt	5	1
6. Boṭar Qyomto	6. Sonntag nach Ostern	6	2

7. Boṭar Qyomṭo (Pentiqostī)	Pentakoste-Fest (Pfingstfest)	7	3
8. Boṭar Qyomṭo	8. Sonntag nach Ostern	8	4
<i>Der sechste Zyklus</i>			
9. Boṭar Qyomṭo	9. Sonntag nach Ostern	1	5
<i>Der siebte Zyklus</i>			
10. Boṭar Qyomṭo	10. Sonntag nach Ostern	1	5

2- Herrenfeste Zyklus

Datum	Fest (Transliteration)	Fest (auf Deutsch)	Kirchenton
25. Dez.	Yaldo	Weihnachten	1
6. Jan.	Denḥo	Epiphanie	2
2. Feb.	Maʿalṭo	Einzug Jesu in den Tempel	3
25. März	Sūboro	Verkündigung Mariä	4
–	Sūloqo	Christi Himmelfahrt	5
6. Aug.	Mṭale	Laubhüttenfest	6
15. Aug.	Šūnoyo	Mariä Himmelfahrt	7
14. Sep.	Šlībo	Fest des Kreuzes	8

3- Sonstige Feste

Datum	Fest (Transliteration)	Fest (auf Deutsch)	Kirchenton
26. Dez.	Nūšroṭo	Fest der Glorifizierung Mariä	1
27. Dez.	Qeṭlo d'yalūde	Gedenken der Ermordung der Kinder	8

1. Jan.	Gzūrto	Fest der Beschneidung des Herrn Christi	8
7. Jan.	Phsoq Rīšeh d'Yūḥanon	Fest des Martyriums des heiligen Johannes des Täufers	8
8. Jan.	Eṣṭephanōs	Gedenken des heiligen Stefanos	8
29. Jan.	Petrōs w-Pawlōs	Fest der Apostel-Häup- ter des heiligen Petrus und des heiligen Paulus	5

4- Generell

Anlass (Transliteration)	Anlass (auf Deutsch)	Kirchenton
Dabṭūlto	Feste der Jungfrau Mariä	1
Dqadiše	Heiligenfeste	8
Dkōhne Daškheb	Entschlafene Priester	7
Mhaymne Daškheb	Allgemeine Entschlafene	8
°Modo	Taufe	2
Buroḥ °Ezqoto	Segen der Ringe	3
Buroḥ Klīle	Segen der Kronen	7
°Uphoyo d'Kohne	Beerdigung der Priester	1–8
°Uphoyo d'Gabre w-Neše	Beerdigung	5, 6, 7, 8
°Uphoyo da-ṭlōye	Beerdigung der Kinder	1, 2, 3, 8
Mešho	Salbung	6
Buroḥ Bayto	Segen des Hauses	1
Qandīlo	Kerzenweihe	1–5

3.1.4 Der musikalische Oktoechos – zu den syrischen Kirchentönen

Als musikalischer Oktoechos wird die Übertragung des Oktoechos-Konzepts auf die musikalische Ebene und die Betrachtung der Kirchentöne als auf Skalen fixierte Modi bezeichnet. Unter dem Begriff ‚Ton‘ versteht man in kirchenmusikalischer Hinsicht charakteristische Motive, die die Stimmung des Tons demonstrieren und seine besonderen melodischen Merkmale erkennen lassen. Durch die Variation dieser Erkennungsmotive, die in den Melodien immer wiederkehren, werden die Charakteristika des einen oder des anderen Tons geprägt und bestimmt.

Die syrischen Kirchentöne wurden von Musikwissenschaftlern – aus dem Osten und dem Westen – als Tonreihe einer Skala (Tonleiter) bestimmt. Damit gibt es bestimmte Skaleneinteilungen beziehungsweise Tonabstände, durch die die Töne musiktheoretisch definiert werden. Die Tonarten sind nicht absolut, sondern relativ, sie können also von jeder beliebigen Tonhöhe aus gebildet werden. Die Tonreihe eines Kirchentons erstreckt sich jedoch nicht über eine vollständige Oktave, sondern ist nur auf ein sogenanntes Tongeschlecht – „Ĝins“ (Genera, lat. Genus = Art, Geschlecht) – beschränkt, das aus drei (Trichord), vier (Tetrachord) oder fünf (Pentachord) Tonabfolgen besteht. Die überlieferten Melodien haben dementsprechend einen Tonumfang von drei bis sechs Tonhöhen und sind damit auf einem Ĝins gebildet. In der modernen Praxis – um mehr Variationen zu erhalten und einen größeren Spielraum für Improvisationen zu schaffen – werden gleiche oder unterschiedliche Tongeschlechter aneinander gefügt, so ergibt sich eine vollständige Skala (in der orientalischen Musiktheorie auch als *Maqam* bekannt). Der *Maqam* (arab. *Maqām* = Versammlungsort) ist ein im ganzen Orient gebräuchliches Regelsystem für die Komposition und die Improvisation von Melodien auf der Grundlage überlieferter Modelle. Ähnlich wie beim europäischen Modusystem gibt es verschiedene *Maqamāt* (Mehrzahl von *Maqām*). Während jedoch der Modus als ein nach Tonstufen geordnetes System verstanden wird, geht das Bedeutungsspektrum von *Maqam* weit

darüber hinaus und umfasst etwa auch die Hierarchie der Töne in einem Stück, die Intonation, melodische und rhythmische Muster, Stimmungen u. a. m.⁹⁸

Ein Kirchenton (auch lat. *Modus* = Art und Weise genannt) ist in der syrischen genauso wie in der westlichen einstimmigen Kirchenmusik viel mehr als nur eine bestimmte Anordnung von Halbtonschritten innerhalb einer Tonleiter und darf nicht als fixe Skala verstanden werden, sondern ist eher ein Melodiemodell, bei dem die Verwandtschaft der Melodien, die gemeinsame melodische Wendungen haben, von besonderer Bedeutung ist. Die Melodien, deren Texte in den überlieferten liturgischen Büchern demselben Ton zugeordnet sind, sollen nach diesem Prinzip gemeinsame Melodiefiguren haben und demzufolge eng miteinander verwandt sein. Innerhalb eines jeden der vier Paare sollen ebenfalls die plagalen Tonarten mit den authentischen in Zusammenhang stehen, sodass eine plagale Tonart auch einige von der entsprechenden authentischen Tonart abgeleitete Melodiefiguren beinhaltet.

Um die Gültigkeit der allgemeinen Kirchenton-Definition für die syrischen Kirchentöne zu prüfen und deren Erkennungsmotive, melodische Wendungen, Intonationen und Skalen zu analysieren, werden die acht Tonarten der westsyrischen Kirche in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit am Beispiel der *Madroshe*-Melodien untersucht.

In der Syrisch-Orthodoxen Kirche gibt es keine speziellen Bezeichnungen für die Kirchentöne. Sie werden mit den Ordinalzahlen *Ikos Qadmoio* (erster Ton), *Ikos Traiono* (zweiter Ton) bis *Ikos Tminoio* (achter Ton) bezeichnet. Manche davon ähneln hinsichtlich des tonalen Aufbaus arabischen Melodiestrukturen, also den *Maqamat*, sind aber nicht mit diesen identisch.⁹⁹

98 Elsner, Jürgen: *Maqām und Modus*. In: Report of the 12th Congress (IGMW) Berkeley 1977, New York 1981. S. 517–525.

99 Iskandar, Nuri: *Beth Gazo according to the School of Edessa (Urfa)*. Music of the Syrian Orthodox Church of Antioch. Mardin Publishing House, Aleppo 2003.

Nach Idelsohn weise der westsyrische Kirchengesang zumeist die phrygische und die dorische, ferner die lydische und die hypodorische Skala auf, die Tetrachorde seien aber keineswegs originär griechisch. Aufgrund der Analyse verschiedener Beispiele gibt Idelsohn an, dass die syrischen Tonarten in einigen Melodien Merkmale der dorischen oder der lydischen Leiter aufweisen, noch mehr aber den Charakter von arabischen *Maqamat* (wie Rehaui, Ajam oder Mahur) sowie der persischen (wie Segah und Newruuz) und der hebräisch-orientalischen Psalmodie der jemenitischen Juden haben, wenigstens hinsichtlich ihrer Skala und Struktur. Er führt auch melodische Beispiele an, deren Tonarten keine Tonleiter, wie sie im orientalischen Gesang anzutreffen sind, oder keine modalen Eigenschaften aufweisen.¹⁰⁰

Die syrische Kirchenmusik besitzt keine schriftlich überlieferte Musiktheorie und es sind uns aus der Vergangenheit keine musikalischen Traktate erhalten. Heutzutage beschreiben die Kirchensänger*innen und -musiker*innen den Charakter ihrer Tonarten in arabischen Termini, wobei sie insbesondere den tonalen Aufbau der Melodien durch Angabe der entsprechenden arabischen *Maqamat* bezeichnen.¹⁰¹ Die Erklärung syrischer Kirchentonarten mittels moderner arabischer Tonleitern und das Vorhandensein von $\frac{3}{4}$ -Tonschritten in der syrischen Kirchenmusik können nach Husmann auch als Indiz für den arabischen Einfluss gelten.¹⁰²

Die Frage der Tonalität und der Übertragung von *Maqamat*-Namen auf die syrischen Kirchentöne am Beispiel der untersuchten Melodien bildet einen Hauptbestandteil der Analyse. Damit kann erstens verfolgt werden, ob

100 Idelsohn, Abraham Zebi: Der Kirchengesang der Jakobiten. In: Archiv für Musikwissenschaft. Bd. IV, Nr. 3, 1922. S. 364–389.

101 Husmann, Heinrich: Eine Konkordanztafel syrischer Kirchentöne und arabischer Maqamen in einem syrischen Musiknotizbuch. In: Symposium Syriacum 1972: célébré dans les jours 26–31 octobre 1972 à l'Institut Pontifical Oriental de Rome; rapports et communications. Pont. Inst. Orientalium Studiorum, Roma 1974. S. 373.

102 Husmann, Heinrich: Die Tonarten der chaldäischen Breviergesänge. In: Orientalia christiana periodica: commentarii de re orientali aetatis christianae sacra et profana; OCP/ed. cura et opere Pontificii Instituti Orientalium Studiorum. 35, 1969. S. 219.

die Kirchentöne individuelle musikalische Charakteristika ähnlich wie ein *Maqam* haben, und zweitens, ob die Benennung der syrischen Kirchentöne mit *Maqamat*-Namen – jenseits des Umstands, dass diese Übertragung üblich ist – in systematischer Hinsicht überhaupt passend ist.

3.2 Das Kirchenrepertoire – Beth Gazo

Der Beth Gazo¹⁰³ ist das Referenzbuch für die Gesänge der Syrisch-Orthodoxen Kirche. Er enthält die Musterstrophen für die Hymnen des Stundengebets, nach denen die mündlich überlieferten Melodien memoriert werden. Der Beth Gazo ist nach den verschiedenen Gesangsgattungen geordnet: *Takhshfotho*, *Madroshe*, *Qole*, *Maurbe* ... Die Mustertexte sind jeweils mit Titeln angeführt, also beispielsweise *Takhshfotho* „*Man lo nebke*“ oder *Madroshe* „*Qum Faulus*“, die als Melodietitel funktionieren. In den an das System des Oktoechos gebundenen Gattungen gehören zu jedem Melodietitel acht Strophen, da jeder Mustertext acht verschiedene Melodien besitzt, gemäß den acht Kirchentönen (manchmal gibt es sogar noch ein oder zwei zusätzliche Töne, die *Gushme*).¹⁰⁴

In der syrischen Kirche gibt es den sogenannten Beth Gazo Rabo (Großer Beth Gazo), der aus älteren Zeiten stammt und eine sehr viel größere Anzahl an Musterstrophen enthält als die heute gebräuchliche Version, die ca. 700 Titel umfasst. Die verkürzte Fassung wurde erstmals 1913 in Mardin in Südostanatolien gedruckt und seitdem mehrmals herausgegeben. In diesem modernen Beth Gazo liegen die Mustertexte nach Funktion geordnet vor.

Die verschiedenen Handschriften, die uns den Beth Gazo überliefern, unterscheiden sich inhaltlich und veranschaulichen, dass der Großteil der kirchlichen Gesänge im Laufe der Zeit nicht unverändert geblieben ist. Die Melodien der liturgischen Gesänge wurden (und werden nach wie vor) durch die Kirchengemeinden und Kirchensänger*innen nur mündlich weitergegeben, wodurch einige Melodien verloren gegangen sind. Jedoch ist ein beträchtlicher Teil der Melodien bis heute erhalten geblieben.

Etymologisch besteht der Begriff Beth Gazo d'rišqolo (= das Schatzhaus der [Muster-]Melodien) aus dem Wort Beth (= Haus), das semitischen

¹⁰³ Manchmal taucht der Begriff in vollständiger Form auf: Beth Gazo d'rišqolo.

¹⁰⁴ Interview mit Erzbischof Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm.

Ursprungs ist, und dem ursprünglich aus dem Persischen stammenden griechischen Wort Gazo (= Schatz). Das Wort Gazo tritt in der lateinischen Übersetzung des Neuen Testaments ohne Änderung (gazo – phylaceum) auf sowie in der postbiblischen jüdischen Literatur mit gleicher Bedeutung: Schatz.¹⁰⁵

Die Benennung des liturgischen Repertoires als Beth Gazo ist von einem Vers eines liturgischen Gedichts Ephraims inspiriert; dieser Vers wird am Freitagabend in der Fastenzeit gesungen: *shaddar lan min beth gazokh* = schick uns, oh Gott, aus deinem Schatzhaus Gnade und Barmherzigkeit. Dieser Vers ist seit dem 8./9. Jahrhundert im liturgischen Kontext der syrischen Kirchen in und um Antiochien sowie in den Kirchen von Mesopotamien bekannt.¹⁰⁶

3.2.1 Verwendung des Beth Gazo

Die syrische Kirche kennt keine musikalische Notation. Anhand der Texte des Beth Gazo lernen und erinnern die Kantoren und Kleriker die entsprechenden Melodien. Es gibt im syrischen Repertoire also genauso viele Melodien wie Texte im Beth Gazo. Sobald man die ersten Wörter eines Liedtextes aus dem Beth Gazo hört oder liest, fällt einem Kundigen sofort die Melodie dieses Liedes ein, die man mündlich lernte. Ferner lassen sich diese Melodien an andere Texte der gleichen Gattung, die im Laufe des liturgischen Kirchenjahres benutzt werden, anpassen.

Die Ordnung der Texte, die im Gottesdienst gesungen werden, steht nicht im Beth Gazo, sondern ist in den verschiedenen liturgischen Büchern verzeichnet, so etwa im *Fanqitho*, in dem die Hymnen für die Feste enthalten sind. Während des Gottesdienstes werden die Texte mit den Melodien, die

¹⁰⁵ Sanders, Johannes Cornelis Josephus: The Beth Gazo or the Octo-Echoes of the West Syrian Church. In: The Harp. A Review of Syriac and Oriental Ecumenical Studies. Bd. 5, 1992. S. 15–28, hier S. 16–17.

¹⁰⁶ Ebd.

im Beth Gazo quasi abgespeichert sind, vorgetragen. Es erfolgt also die Anpassung eines Textes, der nicht im Beth Gazo steht, an eine Melodie, die einem der Beth-Gazo-Texte entspricht – mithin eine Kontrafaktur. In den liturgischen Büchern wird dies kenntlich gemacht mit dem Begriff *b'Qolo* (= nach der Weise von ...). Beispielsweise heißt es: *Mariam waldat Aloho b'Qolo d'Zodeq d'nahoie*, d. h. der Text *Mariam waldat Aloho* (aus einem liturgischen Buch) ist nach der Weise von bzw. nach der Melodie des Textes *Zodeq d'nahoie* aus dem Beth Gazo zu singen.¹⁰⁷ Dieses kontrafakturische Produktionsverfahren charakterisiert die Musik der syrischen Kirche seit ihren frühesten Zeiten.

3.2.2 Geschichte und Entwicklung des Beth Gazo

Eine große Zahl von Handschriften überliefern uns den Beth Gazo, dessen Tradierung wir bis in das 11. Jh. zurückverfolgen können.¹⁰⁸ Diese Handschriften unterscheiden sich sowohl in Ursprung und Alter als auch in Inhalt und Gesangsgattungen. Zwar sind viele Handschriften im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen, eine erhebliche Anzahl befindet sich aber noch in Manuskriptsammlungen im Orient und in Europa. In der folgenden Tabelle sind die ältesten und wichtigsten Handschriften des Beth Gazo in chronologischer Folge dargestellt:¹⁰⁹

¹⁰⁷ Interview mit Erzbischof Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm.

¹⁰⁸ Baumstark, Anton: Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten. Schöningh, Paderborn 1910. S. 28.

¹⁰⁹ Eigene Zusammenstellung auf der Basis von Ignatius Afrām I. Barṣōm: *Al-lu'lu' Al-Mantūr*. 1956, passim. Vgl. dazu auch Wright: *Catalogue of the Syriac Manuscripts*. 1870–1872. S. 376–377.

Ort. Bibl., Hds., Sign.	Beschreibung
Libanon, Kloster Charfeh, MS 511	Ein vollständiger Beth Gazo, zwischen dem 11. und 12. Jh. geschrieben.
London, Brit. Mus., MS Add. 17232	Ein von Diakon Denho im Jahr 1210 geschriebener Beth Gazo. Hier sind die <i>Qole Shḥime</i> und die <i>Qole Shahroie</i> vermischt. Enthält auch die <i>Takhshfotho</i> und die Offizien in der Reihenfolge des Kirchenjahres.
London, Brit. Mus., MS Add. 14716	Enthält die täglichen Stundengebete nach dem syrisch-melkitischen Ritus, wurde im 13. Jh. geschrieben.
London, Brit. Mus., MS Add. 14721	Die <i>Qole</i> sind getrennt in <i>Shuhlofo-Qole</i> und <i>Qole Shḥime</i> . Beinhaltet auch die <i>Takhshfotho</i> ; geschrieben im 13. Jh.
London, Brit. Mus., MS Add. 14724	Enthält nach den acht Tonarten gegliederte <i>Qole</i> bzw. die wochentäglichen Hymnen der Fastenzeit von St. Ephraim und Jakob von Batnae; wurde im 13. Jh. geschrieben.
Paris, Bibl. nat., MS 149	Ein Beth Gazo von Philoxenus, wurde 1466 geschrieben. Die <i>Qole Shahroie</i> sind hier mit <i>Qole Gnize</i> betitelt.
Kirche von Diyarbakir, Handschrift (ohne Signatur)	Ein vollständiger Beth Gazo, von Diakon Ibn al-Ḥasan im 15. Jh. geschrieben.
Midyat, Kloster von Mar Abraham, Handschrift (ohne Signatur)	Ein vollständiger Beth Gazo, von Bischof Simon von ʿAyn Wardo im Jahr 1468 geschrieben.
Mardin, Kloster az-Zaʿfarān, Handschrift (ohne Signatur)	Im Jahr 1471 geschrieben.

Mardin, Kloster az-Zaʿfarān, MS 124	Ein vollständiger Beth Gazo, von Jacob I., Patriarch von Antiochien, im Jahr 1488 geschrieben.
London, Brit. Mus., MS Add. 14736	Von Abraham von Basibrina im Jahr 1492 geschrieben.
Birmingham, Woodbrooke Library, MS 321	Beinhaltet die Hymnen St. Ephraims anhand der Ẹudaydaer Anordnung, Prozessionshymnen und die Madroshe in den acht Kirchentönen. Von Denḥa von Ẹudayda im Jahr 1542 geschrieben.
Mardin, Kloster az-Zaʿfarān, Handschrift (ohne Signatur)	Ein vollständiger Beth Gazo, enthält den östlichen Bittgottesdienst. Von Denḥa 1569 geschrieben.
Kirche von Mardin, Handschrift (ohne Signatur)	Ein vollständiger Beth Gazo, Ende des 16. Jh.s geschrieben.

Der Beth Gazo durchlief in seiner Geschichte vier Entwicklungsstadien, die Heinrich Husmann anhand einer Studie verschiedener Handschriften ausführlich erläutert.¹¹⁰ Husmann beschäftigt sich vor allem mit den *Qole* (Sing. *Qolo*), da die *Qole* eine der beherrschenden und ältesten Gattungen der syrischen Kirchendichtungen aus dem 6. Jh. sind und mehr als die Hälfte der gesamten Hymnen der syrischen Kirche ausmachen. Die vier Entwicklungsphasen sind folgende:

- ❖ Die erste Phase des Beth Gazo wird von den Handschriften aus dem 13. Jh. repräsentiert, insbesondere von den Londoner Handschriften Brit. Mus. Add. 17232 und Add. 14716 (s. Tabelle). In diesen Handschriften sind die an den Sonntagen gesungenen *Qole* und die *Qole* der Wochen-

¹¹⁰ Husmann, Heinrich: Die Melodien der jakobitischen Kirche. Die Qāle Gaoānāie des Beit Gazā. In: Sitzungsberichte der Österr. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Klasse 273. Bd. 4, Heft 13. Wien 1971. S. 222–224.

tage gemischt in einer Gruppe zusammengestellt. Die Gesamtheit der *Qole* ist nach den acht Kirchentönen geordnet.

- ❖ Die Handschrift Brit. Mus. Add. 14721 aus dem 13. Jh. steht für die zweite Periode der Entwicklung. Hier wurden die *Qole* anhand der Tage ihrer Verwendung eingeteilt, wodurch zwei verschiedene Gruppen der *Qole* entstanden: die Sonntags-*Qole*, die als *Shuhlofo-Qole* (= Veränderung der *Qole*) bezeichnet werden, und die Wochentags-*Qole*, die *Qole Shhime* (= einfache, wochentägliche *Qole*) genannt werden. Die *Qole* sind in Brit. Mus. Add. 14721 nicht nach den Kirchentönen geordnet, was die Besonderheit dieser Handschrift ausmacht, sondern nach ihren Bestimmungskategorien in Abschnitte für Maria, die Märtyrer, die Heiligen, die Toten, für Buße u. Ä. gegliedert.
- ❖ In der dritten Phase (ebenfalls im 13. Jh.) ist die Trennung der *Qole* in zwei Gruppen beibehalten. Diese Phase ist durch die Handschrift Brit. Mus. Add. 14724 und die ihr folgenden jüngeren Handschriften repräsentiert. Die in der Brit. Mus. Add. 14721 als Sonntags-*Qole* benannte Gruppe ist in der Handschrift Brit. Mus. Add. 14724 mit *Qole Shahroie* (= Vigilien-*Qole*) betitelt, da sie auch in den Nokturnen der Wochentage gesungen werden. Die Besonderheit dieser Handschrift ist, dass die *Qole* nicht mehr nach ihren Bestimmungskategorien gegliedert sind, sondern wieder nach den acht Kirchentönen, wie es in der ersten Phase der Fall war, wobei jeder Kirchenton eines jeden *Qolo* häufig noch mehrere Strophen besitzt.
- ❖ Die vierte und letzte Entwicklungsphase des Beth Gazo beginnt ab dem 15. Jh. Ihr werden die aus diesem Jahrhundert stammenden und die noch jüngeren Handschriften bzw. der in Mardin (Südosttürkei) gedruckte Beth Gazo zugeordnet. In dieser Phase ist eine neue – dritte – Gruppe der *Qole* entstanden: die *Qole Gnize* (= geheime *Qole*). Die Bezeichnung *Gnize* für einige *Qole Shahroie* findet sich zunächst im Bibl. nat. Paris, MS 149, aus dem 15. Jh. Sie folgen, wie die allgemeinen (ungetrennten) *Qole* der

ersten Phase, dem System der acht Kirchentöne. Die Reihe der Wochentags-*Qole* wird im modernen Beth Gazo (Mardiner Druck) als *Shuhlofo-Qole d'Gushmo Shḥimo* (= Veränderung der *Qole* des wochentäglichen Korpus) bezeichnet.

3.2.3 Inhalt und Einteilung des Beth Gazo

Insgesamt 37 Gattungen der Gebets- und Gesangsarten bilden das Repertoire der syrischen Kirchenmusik.¹¹¹ Jede Gattung ist mit einem bestimmten Anlass oder einer bestimmten Szene in der Liturgie verbunden. Nur einige Gattungen haben für ihre Hymnen gemäß dem System des Oktoechos acht Musterstrophen für die acht Kirchentöne und folgen dem Kirchentonartensystem (Oktoechos), d. h., dass ihre Hymnen Gruppen von acht Mustertexten für die acht Kirchentöne besitzen.

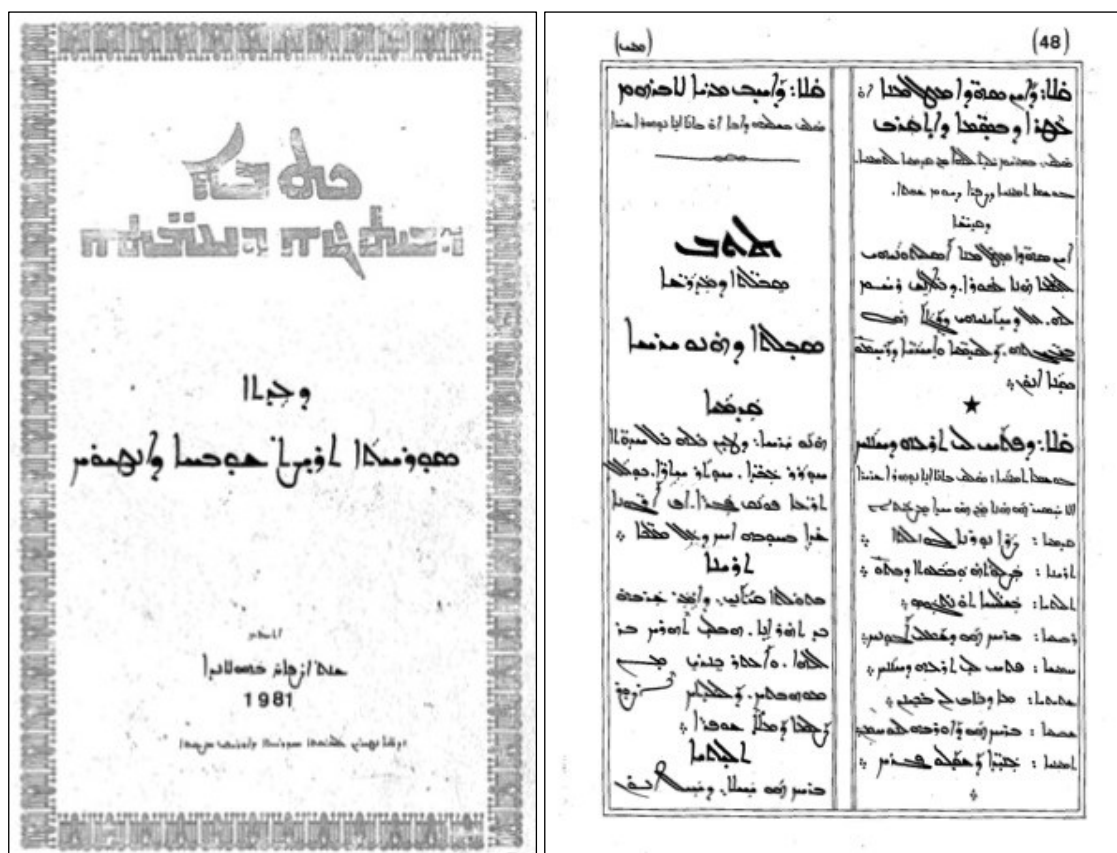


Abbildung 8: Vordere Umschlagseite und einzelne Seite aus dem Beth Gazo auf Syrisch, Losser Bar-Hebräus Verlag, Holland 1981.

111 Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm: *Al-musīqa as-suriāniya*. 1996. S. 36.

Zu den wichtigsten Autoren der syrischen liturgischen Hymnen zählen St. Ephraim der Syrer, Jakob von Sarugh (dessen Hymnen zur Merkaba-Vision des Ezechiel in der Liturgie zu finden sind), Mar Balai, Rabbula von Edessa (350–435), Marutha von Tikrit (628–649), Said bar Sabouni (1105–1095) und Bischof John von Melitene.

Es folgt ein Überblick über die Hymnengattungen des modernen Beth Gazo¹¹²:

❖ *Qole* (Sing. *Qolo*; Hymnus, Stimme, Weise):¹¹³ Sie stehen an erster Stelle im Beth Gazo und stellen mit rund 50 Titeln die umfangreichste Gattung dar. Sie werden in der Liturgie mit einem anschließenden Psalmvers antiphonal vorgetragen. Ihre Melodien, die dem System der Achtkirchentöne (Oktoechos) folgen, sind zu einem großen Teil Kontrafakturen weniger Mustermelodien, die mit mehr oder weniger Veränderungen den verschiedenen Strophenschemata angepasst sind. Die Sammlung der *Qole* ist im Beth Gazo in mehrere Gruppen eingeteilt:

- *Qole Shahroie* (Sing. *Qolo Shahroio*): die *Qole* der Nachtgottesdienste, die in den Matutinen und an Sonntagen gesungenen Melodien. Die *Qole Shahroie* sind der heiligen Maria, den Heiligen und den Märtyrern, der Buße bzw. dem Kreuz sowie den Toten gewidmet.
- *Qole Shhime* (Sing. *Qolo Shhimo*; einfacher, normaler *Qolo*): die Hymnen für Vesper und Laudes an den normalen Wochentagen. Die *Qole*

112 Ausführlicher dazu: Husmann: Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Die Melodien des Wochenbreviers (Šhīmā). 1969; Husmann: Die Melodien der jakobitischen Kirche. Die Qāle Gaoānāie. 1971; Husmann: Hymnus und Troparion. 1971; Husmann: Die Gesänge der syrischen Liturgien. 1972; Husmann: Madraše und Seblata. 1976; Idelsohn: Der Kirchengesang der Jakobiten. 1922; Ignatius Afrām I. Baršōm: Al-lu'lu' Al-Manṭūr. 1956; Kuckertz: Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge. 1969; Mar Gregorios Yoḥanna Ibrāhīm: Al-musīqa as-suriāniya. 1996; Sanders: The Beth Gazo or the Octo-Echoes. 1992; Randhofer: Zu den Takheshfotho der Totenfeier im westsyrischen Ritus. 2002.

113 Das Wort *Qolo* ist mehrdeutig; es bedeutet sowohl Hymne als Bezeichnung bezüglich der Hymnengattung als auch Titel oder Überschrift für jeden Mustertext des Beth Gazo. Darüber hinaus hat das Wort *Qolo* die Bedeutung einer Weise und weist auf die kontrafakturische Produktion der abgeleiteten Gesänge in den Gottesdiensten hin (s.o. Kapitel 3.2.1 Verwendung des Beth Gazo).

Shhime besitzen außer den acht Kirchentönen einen zusätzlichen Ferialton, der *Gushmo* (Körper) heißt, eine einfache Melodie, die am Ende der Hauptgebete von der ganzen Gemeinde vorgetragen wird.

- *Qole Ququoie*: Töpferlieder oder Töpferweisen, wurden von Shimʿon Ququoio (Simon der Töpfer) um 500 verfasst; er trägt den Namen Töpfer, weil er als solcher seinen Lebensunterhalt verdiente.

Die Melodien der *Qole* verfügen nicht nur über die acht Töne und den Ferialton (*Gushmo*), sondern auch über Variationen, *shuhlofo* (Veränderung der *Qole*), die das Repertoire noch anreichern.¹¹⁴

- ❖ *Madroshe* (Sing. *Madrosho*; Auslegung, Erörterung, Erzählung, Lied): biblische Legenden in Strophenform, deren Entstehung Ephraim dem Syrer zugeschrieben wird. Die *Madroshe* wurden ebenso aus didaktischen Gründen wie im Hinblick auf ihren lyrischen Charakter geschrieben und sind musikalisch die wichtigste Gattung des Beth Gazo. In der Liturgie finden die *Madroshe* Verwendung in den Nachtgebeten; sie werden antiphonal vorgetragen, wobei der Chor einen unveränderten Refrain (*Unitho*; Antwort) nach jeder Strophe (*Baitho*) des Vorsängers singt. Die im Beth Gazo zusammengestellten Texte der *Madroshe* nennen sich *Seblotho* (Sing. *Sebeltho*; Leiter). Der Mardiner Beth Gazo besitzt 54 *Seblotho*, von denen 25 die originalen Strophen Ephraims verwenden und acht nur das Metrum bewahren, das auf die jüngeren Poesien angewendet wird. Am Anfang eines jeden *Madrosho* ist das Incipit des Originaltextes, mit der die Melodie des *Madrosho* zu singen ist, angegeben. Somit können die *Madroshe* als Kontrafaktur gelten. Die ersten vier *Madroshe* des Beth Gazo, die das Untersuchungsmaterial dieser Dissertation bilden, besitzen jeweils acht verschiedene Mustermelodien gemäß den acht Kirchentönen.

¹¹⁴ Interview mit Erzbischof Mar Gregorios Yoḥanna Ibrāhīm.

- ❖ *Sugiotho* (Sing. *Sugitho*; Canticum, Dialog): Diese Gattung ist eine besondere Art der *Madroshe* mit ähnlicher Form und ähnlichem Metrum, die Texte enthalten aber jeweils ein alphabetisches Akrostichon. Die Texte sind in dialogischer Form aufgebaut und bestehen inhaltlich zum größten Teil aus Streitgesprächen. Da die Texte jeweils einen Dialog in direkter Rede aufweisen, werden die *Sugiotho* in der Praxis antiphonal von zwei Halbchören aufgeführt und können damit als Prototyp des liturgischen Dramas gelten. Die *Sugiotho* besitzen ein siebensilbiges Versmaß, das als das ephraimitische Metrum bekannt ist. Der Gebrauch der *Sugiotho* ist heutzutage auf die Maronitische Kirche beschränkt, wo sie an den Fastentagen und in den Wchnächten gesungen werden. Die *Sugiotho* werden dem Dichter Narsai (gest. 503) zugeschrieben.
- ❖ *Ba^ewotho* (Sing. *Bo^eutho*; Bittgebet): eine der Hauptgattungen des Beth Gazo. Ähnlich wie die *Enione* (s. u.) besteht sie aus strophischen kurzgliedrigen Hymnen mit einfachen Melodien, deren Strophen genau mit der Silbenzahl übereinstimmen. Im Kontext der Liturgie werden die *Ba^ewotho* von der Gemeinde vorgetragen, wobei sie die Gebete der *Qole Shahroie* abschließen. Außer den acht Tönen haben die *Ba^ewotho* an den verschiedenen Feiertagen im Kirchenjahr jedoch kompliziertere Melodien, die wiederum als *Shuhlofe* bezeichnet werden. Der Titel einer *Bo^eutho* beinhaltet auch den Verfasseramen, wobei es in der Sammlung des Beth Gazo nur drei Namen gibt: Ephraim, Balai und Jakob von Sarugh. Jedem Verfasser ist eine Silbenzahl zugeordnet: Die fünfsilbigen Verse stammen von Balai, die siebensilbigen von Ephraim und die zwölfsilbigen von Jakob von Sarugh. Ein Vers mit der Bezeichnung *Tborto* (Brechung, Teil) leitet jede *Bo^eutho* ein.
- ❖ *Takhshfotho* (Sing. *Takhsheftho*; Litanei, Supplikation, Bittgebet): Die meisten *Takhshfotho* stammen von Rabbula von Edessa. Sie haben hochmelismatische, komplexe Melodien und sind nach den acht Kirchentönen

geordnet, die in jedem Ton der Reihe nach der Theotokos (Gottesgebärerin), den Heiligen, der Buße und den Toten gewidmet sind.

- ❖ *Maurbe* (Sing. *Maurbo*; Trope zum Magnificat, den Lobgesängen Marias): Sie werden Rabbula von Edessa zugeschrieben. Die *Maurbe* werden als Zwischengesang zwischen den individuellen Versen der Gebetsstücke antiphonal verwendet und beim Morgen- und Abendgottesdienst rezitiert. Sie haben acht Töne entsprechend dem Oktoechos, jeder Ton hat mindestens drei verschiedene Variationen.
- ❖ *Gnize* (Sing. *Gnizo*; verborgene oder mystische Hymne): Diese Melodien sind beim Schließen des Altarvorhangs sowie bei der Beisetzung und in der Trauerzeit gebräuchlich. Sie werden vom Priester leise gesungen, was den Namen (*Gnizo*, Wurzel, *genaz*; Verbergen) erklären mag. Sie sind nach den acht Kirchentönen geordnet.
- ❖ *Ma^cbrone* (Sing. *Ma^cbrono*; Überführung, Leichenzug): Sie werden bei der Beerdigungsfeier gesungen, ähnlich wie die *Takhshfotho*. Eine *Ma^cbrono* aus der Sammlung stammt von Bar Qiqi.
- ❖ *Shubohe* (Sing. *Shuboho*; Lobpreisung, Glorifizierung): Bezeichnet die Gesänge der biblischen Texte, die nicht dem Psalter entstammen. Die *Shubohe* sind einfache Hymnen, deren Strophen antiphonal von zwei Halbchören während der Eucharistiefeier vorgetragen werden. Sie sind nach den acht Kirchentönen geordnet.
- ❖ *Stikhune* (Sing. *Stikhuno*; Stichos, Vers): von Bischof Cyril von Jerusalem (gest. 386) geschaffen. Sie werden bei der Weihung des Chrisams und des Klerus gesungen.
- ❖ *Stikhare* (Sing. *Stikharo*; Sticheron): Zahlreiche Hymnen dieser Gattung wurden von Bischof John Chrysostom geschaffen.
- ❖ *‘Eqbe* (Sing. *‘Eqbo*; Ferse): kurze und einfache Strophen, die die Bittgebete abschließen oder die Schlussstrophe eines *‘Eniono* sind. Zusammen mit Weihrauch geht dem *‘Eqbo* im liturgischen Verlauf ein Psalmvers voraus. Gelegentlich besitzen die *‘Eqbe* einen Refrain, der *Kuroko*

(Drehung, Wendung) heißt. Sie stehen im Beth Gazo unter der Überschrift *Farde*.

- ❖ *Zumore* (Sing. *Zumoro*; Hymne, Lobgesang): Sie werden immer vor der Bibellesung rezitiert. Die *Zumore* sind eng mit prosaischen Textzeilen verbunden, nämlich den *Fethgome* (Sing. *Fethgomo*; Einleitungsvers [ein ausgewählter Psalmabschnitt]). Die Verfasser der *Zumore* sind nicht überliefert.
- ❖ *Enione* (Sing. *Eniono*; Antwort, Respons): Sie sind der responsoriale Psalmvortrag, also das syrische Äquivalent des lateinischen Responsori-ums. In der liturgischen Praxis sind die *Enione* entweder mit vorausgehenden Psalmen und Cantica verbunden oder werden mit den Psalmversen alternierend vorgetragen. In der Praxis stellen die *Enione* eine sehr populäre Gesangsform dar. Die Mehrheit wurde von Ephraim dem Syrer geschaffen.
- ❖ *Qatesmatos* (Sessionen, Sitzungen): Normalerweise werden diese Hymnen vom Kleriker im Sitzen während des Gottesdienstes rezitiert. Sie wurden dem griechisch-byzantinischen Ritus entnommen und werden an den Sonn- und Festtagen in der syrischen Liturgie genutzt.
- ❖ *Maeniotho* (Sing. *Maenitho*; Buch der Fest- und Feiertage): Die Gattung beinhaltet mehr als 370 Stück, 290 davon stammen von Severus von Antiochien (465–538), wurden also im 6. Jh. verfasst. Die übrigen stammen von Yohanna Bar Aftonia (gest. 538) und anderen. Die Sammlung der *Maeniotho* von Severus, die fälschlicherweise Oktoechos genannt wird, wurde von Bischof Paul von Edessa vom Griechischen ins Syrische übersetzt. Jede *Maenitho* besitzt nur eine einzige, meist längere Strophe und alle haben das gleiche Metrum. Der eigentlichen Strophe folgt stets ein Psalmvers: *Fethgomo* (Vers). Die *Maeniotho* sind nach den acht Kirchentönen geordnet.
- ❖ *Qonune Yaunoie* (Sing. *Qonuno Yaunoyo*; griechischer Kanon): Sie sind wie die *Qatesmatos* griechischer Herkunft und wurden von Jakob von

Edessa, Andreas von Kreta sowie von Cosmas und Johannes von Damaskus geschrieben. Sie sind nach den Kirchentonarten gegliedert und haben die gleiche Funktion in der Liturgie wie die *Enione*. Zwar sind die Texte meistens *Qonune-Yaunoie*-Übersetzungen byzantinischer Kanones und wurden mit den neun biblischen Cantica vereinigt, doch wurden manche *Qonune* auch direkt von syrischen Dichtern verfasst.

- ❖ *Mimre* (Sing. *Mimro*; Predigt, Gedicht): refrainlose Gedichte mit narrativem Charakter, in metrischer Form. Einige stammen von Balai und werden in den täglichen Offizien verwendet. Ein *Mimro* von Ephraim auf den Propheten Jona wird in der ninivischen Fastenzeit rezitiert. Manche *Mimre* sind strophisch. Im heutigen Gebrauch werden sie meist gesprochen, nicht gesungen. Ihre Verse besitzen immer die gleiche Silbenzahl.
- ❖ *Hulolo* (Halleluja): Eine melismatische Melodie auf das Wort Halleluja, nach den acht Kirchentonarten. An den Festtagen und vor der Bibellesung werden diese Melodien von den Diakonen gesungen.
- ❖ *Sedre* (Sing. *Sedro*; Reihung, Anordnung): kleine Gebete, die vor allem von Patriarch Youhanna III. (gest. 648) verfasst wurden. Die verbleibenden wurden von Marutha von Tikrit, Athanasius von Bald (gest. 686), Bar Salibi und Michael dem Großen geschrieben. Anschließend zu den *Sedre* werden abgekürzte Melodien, *Ferme* (Sing. *Fermo*; Weihrauch), nach den verschiedenen Tönen im Gottesdienst gesungen.
- ❖ *Enetre* (Sing. *Enetro*; Parfum, Duft): kleine Gesänge mit veränderten Melodien. Sie sind zu singen an Samstagen, Sonn- und Festtagen vor der Bibellesung.
- ❖ *Mazqnithe* (Sing. *Mazqonitho*; Ausrufung): eine besondere Art der *Maeniotho*, die zu einer speziellen Melodie an Festtagen und Priesterweihen verwendet werden.
- ❖ *Quqaliun* (Zyklus, Kreislauf): Im liturgischen Sinn ist *Quqaliun* ein Zyklus von vier Psalmversen, in die das Wort Halleluja eingeschoben ist. Die

Quqaliun sind nach dem Oktoechos-System zu singen und weisen einfache psalmodische Rezitationsformeln auf.

- ❖ *Farde* (Sing. *Fardo*; Stück): kurze Hymnen in großer Zahl; sie befinden sich sowohl im Beth Gazo als auch in anderen liturgischen Büchern. Die *Farde* sind in acht Gruppen nach den acht Tonarten eingeteilt. Innerhalb jeder Gruppe hat jeder Hymnus seine eigene konstante Melodie.
- ❖ *Qadishat Aloho* (Trisagion): Dies sind acht Melodien für das Abendoffizium und acht andere Melodien für das Morgenoffizium an den Sonn- und Festtagen. Sie folgen dem System der acht Töne.
- ❖ Die Prozessionshymnen für den Zyklus des Kirchenjahrs. Sie sind lediglich in der Handschrift Birmingham, Woodbrooke Library, MS 321, erwähnt.
- ❖ Die Weihen der Hauptfeste.
- ❖ Die östlichen Bittgottesdienste.
- ❖ Verschiedene Bittgebete.
- ❖ Die Kalendarien oder die Chroniken.

3.2.4 Notierungen des Beth Gazo

Die syrische Kirchenmusik wurde bis Anfang des 20. Jh.s nicht mit Noten fixiert. Erst ab den 1920er Jahren wurde begonnen, sie schriftlich zu erfassen. Mehrere Musiker*innen aus dem Osten und Westen haben dazu beigetragen, Teile des Repertoires je nach den unterschiedlichen Musiktraditionen der syrischen Kirchen mithilfe von ausgewählten Informanten aufzuzeichnen.

Zwischen 1924 und 1928 sammelte und notierte der französische Benediktinermönch Dom Jules Jeannin in Jerusalem unter Mitwirkung von Dom Julien Puyade und Dom Anselm Chibas-Lasalle syrische Melodien in der Tradition des Priesterseminars des libanesischen Klosters Charfeh. Die Sammlung, die den großen Teil der Beth-Gazo-Melodien umfasst, wurde

unter dem Titel *Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes* (2 Bde., Paris 1924 und 1928)¹¹⁵ veröffentlicht. Die Stücke sind darin wie folgt geordnet:

- ❖ *Ba^ewotho* (Bittgebete): Nr. 1–65 Seite 1–48
- ❖ *Qole* (Hymnen): Nr. 65–514 Seite 48–340
 - *Qole Shahroie*
 - *Qole Shhime*
 - *Qole Gnize*
- ❖ *Madroshe* (Auslegungen) von St. Ephraim: Nr. 514–611 Seite 340–413
- ❖ *^eEnione* (Antworten) mit den Hymnen der Karwoche: Nr. 611–734 Seite 413–462
- ❖ *Maurbe* (Tropen zum Magnificat): Nr. 734–764 Seite 462–477
- ❖ *Qonune Yaunoie* (die griechischen Kanones): Nr. 764–769 Seite 477–496
- ❖ *Takhshfotho* (Litaneien): Nr. 769–825 Seite 496–569
- ❖ *Tausphotho* (Zunahme): Nr. 825–884 Seite 569–625
- ❖ Melodien des Gottesdienstes
- ❖ Melodien der Weihung des Klerus
- ❖ Melodien des Weihnachtsfastens
- ❖ Melodien der *Sutoro* (Komplet)
- ❖ Melodien von Mosul: Nr. 884–910 Seite 625–660

Diese Transkriptionen folgen dem europäischen Notationssystem, das weder die orientalische Intonation noch die Intervallverhältnisse richtig wiedergeben kann. Zudem wurden die Transkriptionen ohne Phonograph und in mangelhafter Transkriptionstechnik vorgenommen und verraten das Bestreben, Unbekanntes an bekannte – nämlich abendländische – Muster anzupassen.

¹¹⁵ Jeannin, Jules: Puyade, Julien: Chibas-Lassalle, Anselme: *Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes*. 1. Introduction Musicale. Leroux, Paris [1924?]1925; Jeannin, Jules: *Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes*. 2. Introduction Liturgique et Recueil de Mélodies. Leroux, Paris 1928.

Später, in den 1960er Jahren, transkribierte Heinrich Husmann die Melodien des täglichen Wochenbreviers (*Shḥimo*) nach der Tradition des Jerusalemer St.-Markus-Klosters und stellte sie in der Reihenfolge der Gottesdienste durch die Woche fortlaufend zusammen. Der Informant für die Transkription war Qurillaos Ja'qub Kas Görgös, Metropolit von Damaskus; die Sammlung wurde 1969 in Wien herausgegeben.¹¹⁶ Den anderen Teil der *Qole*-Melodien, *Qole Gaonoie* (die allgemeinen *Qole*), transkribierte Husmann im Jahre 1971 und veröffentlichte seine Notationen in drei Teilen:

- ❖ *Qole Shahroie*: Nr. 1–26 Seite 1–85
- ❖ *Qole Shḥime*: Nr. 1–24 Seite 88–158
- ❖ *Qole Quqoie* in verschiedenen Traditionen: Seite 159–208.

Diesen Aufzeichnungen liegt der Gesang des Archidiacons Asmar der Kathedrale Beirut zugrunde, der der vierten Auflage des in der Syrischen Druckerei der Weisheit in Mardin (Türkei) gedruckten Beth Gazo folgt.¹¹⁷

In Istanbul veröffentlichte der Kirchenmusiker Bülent Sabah 1986 seine Aufzeichnungen einiger *Qole* und Hymnen des syrischen Gottesdienstes auf der Basis von Aufnahmen mit dem Sänger Ibrahim Tahincioglu. Die Hymnentexte wurden auf Syrisch und Türkisch eingetragen.¹¹⁸

1989 publizierte der syrische Migrant Abrohom Gabriel Sawme unter Mitarbeit seines Sohnes Basim Sawme eine Aufzeichnung von 33 Liturgiemelodien des Beth Gazo auf Syrisch in der in Brasilien erscheinenden Zeitschrift *Adab as-Suriān* (Literatur der Syrer). Ergänzt sind die Transkriptionen um eine Einleitung auf Englisch, Portugiesisch und Arabisch.¹¹⁹

116 Husmann: Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Die Melodien des Wochenbreviers (*Šhimtā*). 1969.

117 Husmann: Die Melodien der jakobitischen Kirche. Die *Qāle Gaoānāie*. 1971.

118 Sabah, Bülent: *Süryani Kadim. Namaz ve Ayin Kitabı* [Das Gebetbuch der syrischen Kirche]. Syriac Orthodox Diocese of Istanbul. Numune Basım Yayın Cilt, Istanbul 1986.

119 Abrohom Gabriel Sawme/Basim Abrohom Gabriel Saume: *Mardutho d-Suryoye: Evolução Cultural dos Povos Assirio-Arameos do Oriente*, Vol. X: A Música [Die assyrische Kultur: Eine

In seiner Notationsweise benutzte Sawme, wie auch schon Jeannin, keine Vierteltonzeichen, wodurch die Transkriptionen einen wichtigen Charakter der syrisch-kirchlichen Melodien nicht wiedergeben reflektieren konnten.

Eine der bedeutsamsten Transkriptionen des syrischen Kirchenrepertoires erfolgte durch den syrischen Musiker Nuri Iskandar. Er notierte die komplette Sammlung des Beth Gazo nach der Tradition des Dair-az-Zaʿfarān-Klosters in Mardin anhand einer 1960 in New Jersey gemachten Aufnahme von Ignatius Yaʿqūb III., Patriarch von Antiochien und dem ganzen Osten (1957–1980) in der Erzdiözese der Vereinigten Staaten und Kanada. 1992 wurde die erste Auflage dieser Transkriptionen in Damaskus herausgegeben. Eine zweite Auflage erschien 1996.¹²⁰

Die Musiktradition von Edessa transkribierte Iskandar ebenfalls. Diesen Notationen liegt der Gesang von Priester Adai Thoma in Aleppo 1966 zugrunde. Die umfangreiche Aufzeichnung wurde im Jahr 2003 veröffentlicht.¹²¹

kulturelle Entwicklung der Assyrien-Aramäer im Orient, Band 10: Musik]. Atres Gráficas Ltda., São Paulo 1989.

120 Iskandar, Nuri: Beth Gazo. Music of the Syrian Orthodox Church of Antioch. Sidawi Printing House, Damaskus 1996.

121 Iskandar: Beth Gazo according to the school of Edessa. 2003.



Abbildung 9: Vorderer Umschlagseite und einzelne Seite aus dem Beth Gazo von Iskandar, 2003

3.3 Zusammenfassung

Der Begriff Oktoechos bezeichnet im syrischen Kontext drei unterschiedliche Aspekte: ein Gesangsbuch, ein liturgisches Anordnungsprinzip der Gesänge sowie ein System der Kirchentonarten. Er basiert – wie der Name sagt – auf der Zahl Acht. Der Oktoechos ist eine Schöpfung der orientalischen Kirchen, die sich vom Mittelmeerraum bis nach Indien verbreitete.

Die philosophische Bedeutung der Zahl Acht hat in den orientalischen Musiktraditionen des Altertums eine kosmische Relevanz und wird in Form von zwei Vierheiten verstanden. Die Grundlage dafür sind die vier Naturzustände bzw. -stimmungen: kalt, heiß, feucht und trocken, und die Kombination dieser Stimmungen, wie uns aus dem 10 Jh. überliefert ist. Diese Kombination von Naturstimmungen ergibt im musikalischen Sinn – laut Ibn Al-ʿIbrī aus dem 13. Jh. – Töne, die fröhliche, traurige, demütigende, stimulierende und aktive Stimmungen ausdrücken.

Die syrisch-orthodoxe Liturgie teilt das Kirchenjahr in Zyklen von meist acht Wochen, in denen die Kirchentöne nach einer bestimmten Systematik zum Einsatz gebracht werden. In der Praxis werden die Kirchentöne der ausgedrückten Stimmung entsprechend in Paaren kombiniert. In dieser Hinsicht wird zwischen normalen Tagen und speziellen kirchlichen Anlässen der Festtage unterschieden. In den täglichen Stundengebeten wird ein Text innerhalb eines achtwöchigen Zyklus in allen acht Kirchentönen gesungen. Die Töne werden wöchentlich paarweise gewechselt; jedes Ton-Paar kommt abwechselnd an den Wochentagen zum Einsatz. Die Paare sind 1. Ton/5. Ton, 2. Ton/6. Ton, 3. Ton/7. Ton und 4. Ton/8. Ton. An den Fest- und Feiertagen dagegen wird einer anderen Systematik gefolgt: Jedem liturgischen Fest wird ein Kirchenton zugeordnet. Die Zuordnung der Kirchentöne zu den kirchlichen Anlässen erfolgt hinsichtlich der Stimmung, die der Ton ausdrückt. Dies erinnert an das Verständnis des Oktoechos auf Basis der vier Naturzustände kalt, heiß, feucht und trocken bei Ibn Al-ʿIbrī.

Musikalisch definieren die Kirchenmusiker*innen die Kirchentonarten mit bestimmten Tonsystemen. Sie übertragen Namen von Tonsystemen aus der arabisch-orientalischen Musiktheorie, also *Maqamat*-Namen, auf ihre Tonarten. Ein *Maqam* ist ein System von geordneten Tonstufen, deren Melodien bestimmte melodische und rhythmische Muster haben und damit gemeinsame musikalische Merkmale besitzen. Der Frage nach der Verwandtschaft zwischen den syrischen Tonarten und den arabisch-orientalischen *Maqamat* wird im analytischen Teil dieser Arbeit sowohl hinsichtlich der Benennung als auch der Struktur und des Charakters nachgegangen.

Außerdem bezeichnet der Oktoechos in manchen Handschriften ein Buch, das eine Sammlung von Gesängen umfasst, deren Melodien nach den acht Tönen angeordnet sind. Das Buch unterteilt die Kirchentöne in vier authentische und vier plagale und orientiert sich für die Zuordnung

der Melodien auf die Kirchentöne am Wochenzyklus des Kirchenjahres. Die Sammlung wurde zwischen 512 und 518 durch den Patriarchen Severus von Antiochien (465–538) erstellt und im 7. Jh. von den Bischöfen Paulus von Edessa und Jakob von Edessa ergänzt. Das früheste erhaltene Exemplar dieses Buches stammt aus dem 11. Jh.

Eine andere und bedeutsame Sammlung ist das bis zum heutigen Tag verwendete Kirchengesangsbuch, der Beth Gazo. Dabei handelt es sich um eine Sammlung von poetischen Werken in syrischer Sprache (zum Teil ins Syrische übersetzt) mit religiösen Inhalten. Die Sammlung, die sich in mehreren Phasen entwickelte, beinhaltet Gedichtgattungen wie *Madroshe*, *Mimre*, *Sugiotho*, *Takhshfotho* etc. von syrischen Dichtern wie Ephraim dem Syrer, Mar Balai, Jakob von Edessa (Yaʿqūb Al-Rihāuī) oder Jakob von Sarugh. Dazu enthält die Sammlung Literatur, die ins Syrische übersetzt wurde, z. B. aus dem Griechischen, wie etwa die *Maʿniotho* von Severus von Antiochien und die *Qonune Yaunoie* (die Kanons) von Johannes von Damaskus. Der Beth Gazo hat neben anderen Gebetsbüchern wie *Fanqitho* oder *Shḥimo* in der Liturgie der syrischen Kirche seinen Platz. Die Texte des Beth Gazo umfassen alle in der Kirche gebräuchlichen Melodien; sie funktionieren als Melodietitel, d. h. sie wurden mit bestimmten Melodien vorgetragen und über die Generationen hinweg zusammen mit der entsprechenden Melodie in der Form eines Kirchengesangs weitergegeben. In der Liturgie werden aber andere Texte, etwa biblische, in einem kontrafakturischen Verfahren an eine Melodie angepasst. Die aus der reichen Literatur der syrischen Sprache ausgewählten Texte des Beth Gazo und die Einführung der Gesänge in die Liturgie trugen – zumal angesichts des Fehlens musikalischer Verschriftlichungen – dazu bei, einen großen Teil des musikalischen Erbes der syrischen Christen durch die Jahrhunderte zu bewahren.

Die Melodien des Beth Gazo wurden erst ab Anfang des 20. Jh. von Musiker*innen aus dem Osten und Westen mit unterschiedlichen musikalischen

Hintergründen und zu verschiedenen Zwecken in Notenschrift umgesetzt. Die Melodien der großen *Madroshe* von Ephraim dem Syrer aus dem 4. Jh. anhand der Transkriptionen des syrischen Kirchenmusikers Nuri Iskandar bilden den Gegenstand der vorliegenden Studie.

4

ANALYTISCHER TEIL

4.1 Stand der Forschung – Positionierung der Arbeit

Im Allgemeinen hat die musikwissenschaftliche Erforschung der syrischen Kirchenmusik noch immer Desideratcharakter. Die vorhandenen wissenschaftlichen Texte beschränken sich vor allem auf die Arbeiten von Heinrich Husmann (von dem zahlreiche Aufsätze zum Thema zur Verfügung stehen), Josef Kuckertz (seinen Aufsatz „Die Melodientypen der westsyrischen liturgischen Gesänge“ von 1969) und Regina Randhofer, die in ihren Werken die syrischen liturgischen Melodien untersuchten oder sich mit dem einen oder anderen Aspekt hierzu beschäftigten. Hinzu kommt die Einleitung von Nuri Iskandar zu seiner notierten Ausgabe der Beth-Gazo-Melodien. Um die Sichtweise eines weiteren Syriers enzubeziehen, wurde vom Autor der vorliegenden Arbeit ein Interview mit dem syrisch-orthodoxen Erzbischof von Aleppo, Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm, geführt.

Neben den publizierten Texten sind insbesondere die bislang unveröffentlichten Texte und Transkriptionen von Regina Randhofer zu nennen, die dem Autor der vorliegenden zur Verfügung standen. Die Forschungen von Regina Randhofer unterscheiden sich von den Publikationen der anderen

genannten Autoren nicht zuletzt dadurch, dass die Hauptlinien einer konkreten Analysemethode klar konzipiert sind.

Bei den oben genannten Forscher*innen wird einerseits beschrieben, welche Eigenschaften die syrische Kirchenmusik besitzt und wie sie sich auf den liturgischen Gebrauch bezieht, andererseits wurden Musik und Text einiger Gattungen des Beth Gazo transkribiert. Dieser Bestand wurde für die vorliegende Arbeit komplett gesichtet, bearbeitet und ausgewertet, um konkret die Frage beantworten zu können, wo die Forschung zum gegenwärtigen Zeitpunkt steht; im Anschluss daran konnte die Positionierung der vorliegenden Arbeit konzipiert werden.

Im Folgenden wird zunächst entlang des Werks der drei genannten Autor*innen die Forschungslage dargestellt, im Anschluss daran werden die daraus abgeleiteten Rückschlüsse für die anschließenden eigenen Analysen zusammengefasst.

4.1.1 Zum Ansatz von Heinrich HUSMANN

In den Studien von Heinrich Husmann stehen die Bearbeitung der Handschriften, die Darstellung der acht Kirchentöne in den verschiedenen Musiktraditionen sowie die Klassifizierung der Melodien anhand ihres liturgischen Gebrauchs und ihrer Aufteilung auf die Gebetsstunden des Wochenbreviers im Vordergrund. Darüber hinaus transkribiert er die Melodien der Hymnengattung *Qole Gaonoie* (= die allgemeinen *Qole*) nach der Tradition des Jerusalemer St.-Markus-Klosters. Er betont in seinen Aufsätzen, dass die Erforschung einer mündlich überlieferten Tradition nicht nur die Betrachtung der melodischen Form und der harmonischen Gliederung benötigt, wie es bei notierter Musik der Fall ist, sondern auch die ursprüngliche Gestalt und die Echtheit der Melodien einbeziehen muss.¹²² Die Beurteilung

¹²² Husmann: Die Tonarten der chaldäischen Breviergesänge. 1969. S. 215.

der Echtheit und der Authentizität der Hymnen ist für Husmann von besonderer Bedeutung. Daher geht er in seinen Untersuchungen von den liturgischen Handschriften als Quellengrundlage aus.

Husmann beschäftigt sich vor allem mit den Inhalten der Handschriften und ihren Eigenschaften. Vergleichend stellt er in seinen Untersuchungen Unterschiede zwischen den Handschriften fest und illustriert diese. Aufgrund dieser Untersuchungen schlussfolgert Husmann, dass sich die Handschriften inhaltlich voneinander unterscheiden, sowohl hinsichtlich der Anzahl und Anordnung der Gesänge als auch im Hinblick auf die Eigenschaft eines Gesangs und seine liturgische Verwendung. Zum Beispiel unterscheidet sich in den verschiedenen Fassungen eines Gesangs manchmal die Metrik des Textes. Zudem stellt Husmann anhand des Vergleichs der mittelalterlichen Quellen und der heutigen liturgischen Bücher Unterschiede in der Ausführung mancher Gesänge (vor allem der Gattung der *Madroshe*) heraus.¹²³ Außerdem nimmt Husmann die Gliederungsarten der Melodien in den verschiedenen Handschriften in den Blick.

In Husmanns Aufarbeitungen der Handschriften werden die Gesänge auf der textlichen Ebene betrachtet. In seinem Aufsatz zur Geschichte des Qala studiert er den Strophenaufbau vergleichend in den verschiedenen Musiktraditionen anhand zweier Beispiele, Qolo *Bramša lbaitak etainan* und Qolo *mettalmin*, die in allen Traditionen der syrischen Liturgie zu finden sind. Damit zeigt Husmann die Unterschiede des Strophenaufbaus zwischen den langen und gliederungslosen Strophen der assyrisch-chaldäischen Tradition (ostsyrisch) und den symmetrisch untergegliederten Strophen der syrisch-orthodoxen Tradition (westsyrisch), die nicht die Länge der assyrischen Strophen erreichen.¹²⁴

¹²³ Husmann, Heinrich: Madraše und Seblata. Repertoireuntersuchungen zu den Hymnen Ephraems des Syrers. In: Acta Musicologica. Bd. 48, 1976. S. 113–150, hier S. 114.

¹²⁴ Husmann, Heinrich: Zur Geschichte des Qala. In: Orientalia Christiana Periodica. Bd. 45, 1979. S. 99–113, hier S. 107.

Darüber hinaus richtet Husmann sein Interesse in einigen seiner Artikel auf die Beschreibung der melodischen Struktur der syrischen Kirchentöne und versucht, ihre Merkmale anhand der verschiedenen Musiktraditionen darzustellen. Basierend auf den Gesängen ausgewählter Kantoren vergleicht Husmann die syrischen Tonarten mit den *Maqamat* (Sing. *Maqam*) der orientalischen Musik. Hinsichtlich der ostsyrischen Tradition konstatiert Husmann eine Verwandtschaft der Kirchentöne mit den Tonleitern der arabischen bzw. persischen *Maqamat* und erstellt ein Schema für den Intervallaufbau der Töne. Auf dieser Grundlage äußert er die Überzeugung, dass die ostsyrischen Tonarten in die altpersische und altarabische Zeit zurückreichen, entsprechend dem Gebiet, in dem damals die ostsyrische Kirche verbreitet war.¹²⁵

Eine weitere Verwandtschaft mit der arabischen Musik findet Husmann hinsichtlich der Fundamentaltöne. Ähnlich der Finalis und dem Rezitationston in den mittelalterlichen Gesängen haben, so seine These, auch die syrischen Kirchentöne ihre Fundamentaltöne, die eine besondere Funktion haben. Allerdings können diese Fundamentaltöne innerhalb eines Tons ihre Stellungen bzw. ihre Funktionen tauschen. Dieser Funktionstausch kann laut Husmann (neben dem Vorhandensein eines $\frac{3}{4}$ -Tonschritts) als Resultat des arabischen Einflusses verstanden werden. Hinsichtlich der Übertragung der orientalischen *Maqamat*-Namen auf die syrischen Kirchentöne ist Husmann der Meinung, dass das syrische Kirchentonsystem Leitern enthält, die nicht als *Maqamat* zu verstehen sind bzw. zumindest nicht aus der neueren arabischen oder türkischen Musik stammen können.¹²⁶

¹²⁵ Husmann, Heinrich: Arabische Maqamen in ostsyrischer Kirchenmusik. Nach seinem Gewährsmann Monsignore Ephrem Bédé aus Aklosch bei Mossul. In: Musik als Gestalt und Erlebnis. Festschrift Walter Graf zum 65. Geburtstag (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Bd. 9). Böhlau, Wien 1970. S. 102–108.

¹²⁶ Husmann: Eine Konkordanztafel. 1972. S. 384.

Was den Aufbau der liturgischen Gesänge anbelangt, beschränken sich die Studien von Husmann lediglich auf einige Bemerkungen zu einzelnen Melodien. Zur Formanalyse stellt er den Strophen- und Melodienaufbau der Hymnengattung *Qole* nach den beiden von ihm herausgegebenen Transkriptionen dar (insgesamt 26 *Qole Shahroie* und 24 *Qole Shhime*) und trennt die Silbenzahl der Verse einer Strophe entsprechend dem musikalischen Aufbau in einzelne Gruppen, um die größeren Strophenteile voneinander abzuheben. Diese Darstellung veranschaulicht die unterschiedlichen Aufteilungsarten der Verse hinsichtlich der musikalischen Form.

Laut Husmanns Untersuchung gibt es drei verschiedene Arten von Vers-Form-Beziehungen in der Gattung der *Qole*-Melodien: Einige Melodien haben für dasselbe Versschema in den acht Tönen unterschiedliche musikalische Strukturen) wie der *Qolo* Nr. 17 *Enā^cnā nuhrā šarirā*, dessen acht Strophen eine gemeinsame Ordnung der Silbenzahl bei den unterschiedlichen Melodiestructuren haben.¹²⁷

Versschema	8 7 8 7	7 7 7	7 7
1. Ton	A B A B	C C C	A B'
2. Ton	A B A B	C C C	A B
3. Ton	A B A' B	C D D'	A' E
4. Ton	A B A B	C C C'	A B'
5. Ton	A B A B	C C C'	A B
6. Ton	A B A B'	C C C	A B''
7. Ton	A B A B'	C C' C''	A B'
8. Ton	A B A B'	C C' C''	A B

127 Husmann: Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Die Qāle Gaoānāie. 1971. S. 235.

Andere Melodien besitzen bei ihren acht Tönen ein allgemeines Schema des Strophen- und Melodieaufbaus. Als Beispiel gilt *Qolo* Nr. 2 *Hablāh kid-tāk*.¹²⁸

Strophenaufbau:	5	7	4	5	5	7	4	5
Melodieaufbau:	A	B	C	D	A	B	C	D

Demgegenüber unterscheiden sich bei manchen *Qole* sowohl der Strophen- als auch die Melodieaufbau in den acht Tönen, wie etwa bei *Qolo* Nr. 18 *Malakā šarirā*.¹²⁹

	Strophenaufbau			Melodieaufbau		
1. Ton	67	76	737	A B	C C	A' B' D
2. Ton	57	77	567	A B	C C	A' D B'
3. Ton	57	77	657	A B	C D	D' A' E
4. Ton	67	77	527	A B	C C	A — B
5. Ton	67	77	557	A B	C C'	A' D B
6. Ton	57	77	737	A B	C C'	A ¹ ' A ² ' B
7. Ton	77	77	737	A B	C C	C A ¹ D
8. Ton	67	77	737	A B	C D	A ¹ ' A ² B'

Mithilfe der Analyse des *Shuhlofo-Qolo* (Veränderung des *Qolo*) stellt Husmann fest, dass keine melodischen Beziehungen zwischen der Melodie und ihren Veränderungen bestehen, vielmehr handelt es sich nur um einige allgemeine Ähnlichkeiten, die auf dem Charakter der Melodie beruhen und nicht als Variationen bewertet werden können.¹³⁰

¹²⁸ Ebd. S. 230.

¹²⁹ Ebd. S. 235–236.

¹³⁰ Husmann: Die Gesänge der syrischen Liturgien. 1972. S. 93.

4.1.2 Zum Ansatz von Josef KUCKERTZ

Eine anders gelagerte Untersuchung der syrischen Melodien wurde von Josef Kuckertz 1969 in seinem Aufsatz „Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge“ vorgestellt.¹³¹ Sie basiert auf der Sammlung von Jeannin, Puyade und Chibas-Lasalle.¹³² Neben der Transkription der Melodien hat Jeannin für jeden der acht Kirchentöne eine sogenannte Melodieformel notiert, als Versuch, die Kriterien der Melodieveranordnung mit dem System des syrischen Oktoechos in Einklang zu bringen. Diese Melodieformeln teilen einerseits bestimmte Merkmale der einzelnen „Tonweisen“¹³³, andererseits zeigen sie das Verhältnis eines plagalen Tons (5., 6., 7., 8.) zu seinem authentischen Ton (1., 2., 3., 4.) an.¹³⁴

Kuckertz ordnet die Gesänge nicht nach den Dichtungsgattungen an (die – anders als in den Handschriften und den bisherigen Anordnungen – nicht mit dem melodischen Stil korrespondieren), sondern hinsichtlich ihrer formalen Ausgestaltung. Diese lässt laut Kuckertz zwei Kategorien erkennen: Die erste und umfangreichere umfasst die metrischen Melodien mit relativ wenigen ornamentierten Melodielinien, die zweite enthält dagegen die nichtmetrischen Melodien mit reich bewegten, ornamentierten Melodielinien.¹³⁵

Die Melodien werden für die Analyse in ein und derselben Skala und mit der gleichen Anzahl von Vorzeichen niedergeschrieben, d. h. sie werden teilweise transponiert, was den Vergleich übersichtlicher macht und den Aufbau der Melodien nicht beeinträchtigt (diese Notationsweise findet sich auch bei Regina Randhofer; siehe dazu weiter unten).

131 Kuckertz: Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge. 1969. S.61–98.

132 Jeannin: *Mémoires liturgiques syriennes et Chaldéennes*. 1924 und 1928. Siehe oben Kapitel 3.2.4 Notierungen des Beth Gazo.

133 Zur Bezeichnung eines Tons oder einer Tonart wird von Kuckertz der Begriff Tonweise bevorzugt.

134 Kuckertz: Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge. 1969. S. 63.

135 Ebd. S. 62.

Bei seinem Analyseverfahren geht Kuckertz von den Melodieformeln von Jeannin aus, greift manche Melodien aus demselben Ton heraus, die mehrere Varianten enthalten, und teilt sie in Gruppen von ähnlichen (verwandten) Melodien ein. Es handelt sich bei den von ihm betrachteten Melodien also nur um diejenigen, die als Variationen angesehen werden können. Andere Melodien werden bei dieser Gegenüberstellung nicht berücksichtigt. Daraus entstehen bei Kuckertz eine Gruppe für jeden Ton bzw. vier Gruppen für den ersten Ton.

Durch diese Gruppierung, den Vergleich der Melodien miteinander und ihre Unterteilung in *Perioden* (Anfangs- und Schlussperioden) stellt Kuckertz die Charakteristika der Melodien der einzelnen Gruppen fest und erkennt eine Gliederung von Melodiefiguren, deren Abfolge die Gesamtform der Melodie bildet. Dies lässt die melodische Verlaufsform einer Gruppe erkennen¹³⁶. Die Gesänge jeder Gruppe haben also die gleiche Verlaufsform, die aus der gleichen Anordnung derselben Melodiefiguren besteht; damit weist jede Gruppe einen bestimmten Melodietyp auf.¹³⁷

Die Melodiefiguren der Gruppen und ihre Verlaufsformen werden im nächsten Schritt untersucht. Kuckertz stellt fest, dass einige Melodiefiguren in authentischen wie in plagalen Tönen identisch oder nahezu identisch sind – authentische und plagale Töne stehen also in einer verwandtschaftlichen Beziehung zueinander.

Aus der Beobachtung heraus, dass die Melodien einer ‚Tonweise‘ (Kuckertz) die gleichen Melodiefiguren und -bausteine haben können, aber nicht unbedingt denselben Melodietyp haben müssen, erarbeitet Kuckertz eine Definition für die Begriffe Ton/Tonweise und Melodietyp. Während der Ton sich auf die charakteristischen melodischen Wendungen bezieht, nach denen die

¹³⁶ Ebd. S. 64.

¹³⁷ Ebd. S. 65. Der Unterschied zwischen Verlaufsform und Melodietyp bleibt in dem Aufsatz aber ungeklärt.

Melodie in das System der Kirchentöne eingegliedert wird, bezeichnet der Melodietyp die Verlaufsform, die durch die verwandten Melodien bestimmt wird.¹³⁸

4.1.3 Zum Ansatz von Regina RANDHOFER

Während ihres sechsjährigen Forschungsaufenthalts in Jerusalem (zwischen 1990 und 1996) beschäftigte sich Regina Randhofer mit der syrischen Kirchenmusik. Sie erforschte und transkribierte die Melodien der westsyrischen Kirche im St.-Markus-Kloster anhand des Informanten Shemun Can, der 1951 im Tur Abdin geboren wurde, seine musikalische Ausbildung in den beiden Hauptklöstern Mor Gabriel und Dair az-Zaʿfarān erhielt und seit 1978 dem syrisch-orthodoxen St.-Markus-Kloster in Jerusalem angehört. Diese Transkriptionen mit den dazugehörigen Aufnahmen und Auswertung sind bislang nicht veröffentlicht. Die Melodien wurden nach einer Tonaufnahme aufgezeichnet. Von vielen Melodien gibt es zwei Aufnahmen, die ebenfalls transkribiert wurden, um mehr über die für mündliche Überlieferungen charakteristische Variationsbreite der Melodien zu erfahren.

Randhofer klassifizierte die Melodien systematisch. Zunächst erstellte sie das untersuchte Melodiekorpus, indem sie die Gesamtheit der Melodien des Beth Gazo aufnahm und transkribierte. Anschließend folgten die Analyse und Beobachtungen bezüglich des untersuchten Materials. Schließlich diskutierte Randhofer anhand einer Reihe von Doppelaufnahmen und -transkriptionen den Wandel und die Konstanz der überlieferten Tradition auf der individuellen, der regionalen und der zeitlichen Ebene.

Um die Melodien leichter vergleichen zu können, wurde bei der Durchführung der Transkriptionen (wie schon von Kuckertz) ein einheitlicher Achsenton gewählt. Abgesehen von Melodien, die auf einer Confinalis enden,

¹³⁸ Ebd. S. 69.

haben alle Melodien, ungeachtet ihrer Abhängigkeit von dem einen oder anderen Kirchenton, einen gemeinsamen Schlusston.

In der Auswertung sind detaillierte Informationen über die Stücke, ihre Benennung und ihre Funktion im liturgischen Gebrauch angegeben, die Randhofer von Shemun Can bekam. Die Texte der Lieder, die in syrischer Sprache überliefert sind, wurden von Randhofer in lateinischer Umschrift unter der deskriptiven Notation transliteriert. Die Punktierung der Verse erfolgte nach dem Beth Gazo in der holländischen Ausgabe von 1981¹³⁹.

Für die Melodien mit komplexen Formen erfolgte – so das methodische Vorgehen der Analyse – eine synoptische Notation, um die Formteile und ihre Wiederholungen bestimmen zu können. Diese wurden zudem auf ihre melodischen Kernlinien reduziert, um eine Konzentration auf die wesentliche melodische Substanz zu ermöglichen. Bei den Gattungen, die dem Wechsel im Kirchentonsystem unterliegen, wurde außerdem das Verhältnis zwischen dem konstanten Text und dem formalen Aufbau ihrer variierenden Melodien untersucht.

Für die Ordnung des Materials konzipierte Randhofer ein Einteilungsprinzip der verschiedenen Gattungen des Melodiekorpus. Ein Kriterium dieser Ordnung sind die generellen Unterschiede im formalen Aufbau, die gattungs- bzw. typusbedingt sind. Die komplexen Großformen, die durch die Verknüpfung mehrerer Melodieformeln auf unterschiedlichste Art hergestellt werden, lassen sich auf überschaubare Modelle reduzieren. Diese Reduktion von Formen ist ein zweites Kriterium der Ordnung, wodurch eine weitere Reduktion auf der Ebene von melodischen Verläufen zustande kommt. Ein melodischer Verlauf kann über die Verwendung unterschiedlicher Formeln erzeugt werden. Er kennzeichnet die Verwandtschaft der Melodien, auch die der zu verschiedenen Tönen gehörenden.

¹³⁹ Ktobo d'Beth Gazo d'Ne^cmotho d'ito Suryoyto trishath šubho [Beth Gazo der Syrisch-Orthodoxen Kirche]. Mar-Ephraim-Kloster, Losser 1981.

Bei dem Konzept des melodischen Verlaufs ist zu bemerken, dass er weder vom Ton noch von der Skala abhängig ist: Ein Ton kann mehr als eine melodische Verlaufsform aufweisen, eine Gruppe von Tönen kann sich aber auch nur eine Verlaufsform teilen.

Randhofer unterteilt die elf Gattungen des Beth Gazo nach ihren inneren musikalischen Gesetzmäßigkeiten bzw. nach den generellen Unterschieden im formalen Aufbau in vier Grundtypen: *Ferde-Typ*, *Qonune-Yaunoie-Typ*, *Qole-Typ* und *Takheshfotho-Typ*. Unter jede Kategorie fallen mehrere Gattungen, die entsprechend ihrer Bauweise und der formalen Eigenschaften miteinander verwandt sind.

Aus diesen Untersuchungen zog Randhofer folgende Schlussfolgerungen:

- ❖ Jeder Typ weist eigene formale Charakteristika auf.
- ❖ Jeder Typ kennt eine große Anzahl an Modellen und einen festen Vorrat an den veränderten Formeln.
- ❖ In den nach dem Achttonartensystem geordneten Stücken werden die Merkmale des jeweiligen Tons durch diese Modelle und durch ihren Formelvorrat gekennzeichnet.

Der melodische Verlauf ist die abstrakteste Form der Einteilung, von ihm sind die Bindungsprinzipien der Melodien (an den Grundtyp, den Ton, die Skala etc.) abhängig. Als höhere Einheit sind diese melodischen Verläufe wiederum den von der Reduktion bestimmten Modellen übergeordnet. Randhofer sieht die Verlaufsformen gegenüber dem Ton als authentischer und grundlegender an.

Die Beobachtungen an den Melodien resultierten in der Systematisierung der Melodien und ihrer Aufgliederung in Gattungen und Kirchentöne. Aufgrund der Analyse identischer oder quasi identischer Melodien der verschiedenen Gattungen (auch in verschiedenen Tönen) nimmt Randhofer an, dass sich das Repertoire im Laufe der Zeit mit wachsendem liturgischen Bedarf vergrößert hat. Deswegen wurde eine Reihe von melodischen Modellen an

eine ständig wachsende Zahl von Texten für die verschiedenen liturgischen Gelegenheiten im Kirchenjahr angepasst. Allerdings erfolgte dies nicht durch eine Neuschöpfung von individuellen Kompositionen, sondern durch eine neue Zusammenstellung bereits vorhandener Melodieteile und durch deren Verknüpfung. Die Formteile können sowohl in ihrer ursprünglichen Form als auch in variierten, geschrumpften, verkürzten oder gedehnten Formen vorkommen.

In ihren Ausführungen über die tonale Spannung weist Randhofer auf die bedeutende Rolle des Quartsprungs für den Aufbau der Gesamtform, des melodischen Verlaufs und der einzelnen Formeln hin. Die Quart findet sich häufig bei der Zweiteilung einer Formel auf ihrem Scheitelpunkt, besonders bei den Bogenformeln mit steigendem Anfang und fallendem Ende. Auch treten die Quartspannungen in den melodischen Verlaufsformen, in den Kadenzen und bei der Zusammenstellung von zwei Formeln oder zwei Modellen häufig auf. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass der Ambitus der meisten Melodien nicht mehr als eine Quart beträgt (ein Čins; Tongeschlecht), außerdem wird die in der Praxis verwendete chorische Gesangsart des Organums oft im Intervall einer Quart vorgetragen.¹⁴⁰

Im Rahmen einer Untersuchung zur Authentizität der Melodien analysierte Randhofer exemplarische Doppelaufnahmen, um sich ein Bild über Wandel und Konstanz in der Überlieferung zu verschaffen. Anhand dieser Doppelaufnahmen wird deutlich, dass die meisten Abweichungen die folgenden Punkte betreffen:

- ❖ Die Funktionstöne wie Finalis und Confinalis sind nicht unbedingt konstant. Sie können voneinander abweichen, auch wenn die Melodiegestalt gleich bleibt.

¹⁴⁰ Dazu s. auch Husmann, Heinrich: *The Practice of Organum in the Liturgical Singing of the Syrian Churches of the Near and Middle East*. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering for Gustave Reese*. Hrsg. von Jan LaRue. Norton, New York 1966. S. 435–439.

- ❖ Die Skala, bei der es bei einer Wiederholung zu einer erheblichen Verschiebung kommen kann, bleibt ebenfalls nicht unverändert.
- ❖ Auch können bei mehreren Aufnahmen die Melodieführungen leicht verändert werden.
- ❖ Verschiedene Variationen sind zu beobachten, die durch den großen Spielraum der Verzierungstechnik, die die Kantoren anwenden, erklärbar sind.

4.1.4 Diskussion und Positionierung

Die drei oben genannten Forscher*innen gründeten ihre Arbeiten auf die Zusammenarbeit mit verschiedenen Informanten und nahmen dabei verschiedene Musiktraditionen der syrischen Kirchenmusik in den Blick. Eine zusätzliche Erweiterung der Perspektive liegt darin, dass die Forscher*innen aus dem europäischen Raum stammen und sich mit der Musik eines anderen Kulturraumes beschäftigten. Im Hinblick auf die musikwissenschaftliche Forschung zur syrischen Kirchenmusik ist jedoch zu bemerken, dass die Arbeiten von Husmann und Kuckertz die Melodien – trotz einer ganzen Reihe von instruktiven Anmerkungen – nicht unter einem analytischen Aspekt betrachten, vielmehr behandeln sie das Repertoire als Ganzes im liturgischen Kontext.

So arbeitet Husmann in den genannten Studien keine konkrete Analyse-methode für die Melodien aus. Da bei ihm die Liturgie und nicht die Musik im Mittelpunkt steht, konzentriert er sich auf den Aufbau der Gesänge im liturgischen Gebrauch des Wochenbreviers und ihre liturgische Funktion im Aufbauplan eines Gottesdienstes; dabei geht er ausschließlich von der Tradition der liturgischen Handschriften aus. Systematisch ordnet Husmann die Melodien nach der Reihenfolge der Gottesdienste durch die Woche fortlaufend an, was den Aufbau der verschiedenen Stundengebete übersichtlich macht, aber für die Musikwissenschaft nicht wirklich von großem Nutzen ist.

Kuckertz konzentrierte sich in seiner Studie zwar mehr auf die Musik als Husmann, berücksichtigte aber nur die Melodien, von denen mehrere Varianten vorliegen, ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zu den Gattungen, während er diejenigen ausschloss, die keine Varianten haben. Darüber hinaus ist die von Kuckertz zugrunde gelegte Tradition des Klosters Charfeh problematisch, da es bezüglich des Materials und seiner Herkunft viele offene Fragen gibt: Bei der Tradition von Charfeh handelt es sich, nach Jeannins Angaben, um eine Mischtradition, in der seit dem Patriarchat von Georg Shelhot (gegen Ende des 19. Jh.s) die musikalische Tradition aus Aleppo mit derjenigen aus Edessa verschmolz. In welcher Weise sich die Mischung ausgewirkt hat – in einem Nebeneinander an Melodien oder gar in einer Verschmelzung der Melodien – ist ungeklärt. Erschwerend kommt hinzu, dass das Verhältnis von Text- und Melodieebene durch das Beibehalten der syrischen Schrift nicht ersichtlich wird – Husmann und Randhofer haben diese Schwierigkeit durch die Transliteration des Textes in lateinische Schrift aufgehoben.

Den größten Gewinn für die musikwissenschaftliche Forschung bringen die Untersuchungen von Randhofer. Neben dem neuen Forschungsmaterial, das durch Feldforschung in Jerusalem gewonnen wurde, sind zahlreiche Befunde und Schlussfolgerungen für den musikwissenschaftlichen Diskurs zur Musik der syrischen Kirche eingehen. Randhofer hat die zentralen Leitlinien einer Analysemethode ganz konkret konturiert und ferner Grundlagen für weitere Untersuchungen geschaffen. An ihre Arbeitsweise schließt die vorliegende Untersuchung an; in Bezug darauf wird eine eigene Vorgehensweise ausgearbeitet. Diese wird im Kapitel 4.3 (Darstellung der Analyse-methode) vorgestellt.

4.2 Vorstellung des Melodiekorpus – Beschränkung auf die vier *Seblotho d'Madroshe*

Die Melodien der Hymnengattung *Seblotho d'Madroshe*, die den Gegenstand des untersuchten Materials ausmachen, wurden bislang noch nicht in den Fokus einer musikwissenschaftlichen Analyse genommen. In den folgenden Kapiteln wird zunächst der Untersuchungsgegenstand vorgestellt, dann wird die selbst entwickelte Methode erläutert. Im Anschluss an die Analyse wird die Besonderheit der mündlichen Überlieferung anhand einer exemplarischen Vergleichsstudie diskutiert.

Aus den Mustermelodien, die uns über die Generationen hinweg mithilfe der Mustertexte des Beth Gazo mündlich überliefert sind, sind die Melodien der ersten vier Stücke der Hymnengattung *Madroshe (Seblotho d'Madroshe)* für die Untersuchung in dieser Arbeit entnommen. Diese Melodien wurden ab dem 20. Jh. von mehreren Musiker*innen in Notenschrift erfasst, wobei sich je nach der syrischen Kirchentradition, der die Informant*innen entstammen, Differenzen ergeben. Die Melodien der ersten vier *Madroshe* (die Großen *Madroshe*) bilden das Untersuchungsmaterial dieser Dissertation; die Unterschiede in den drei ausgewählten Notationen dieser Melodien sind die Basis der anschließenden Vergleichsstudie.

4.2.1 Definition

Die *Madroshe* sind eine der ältesten Formen der syrischen Hymnendichtungen, ihr Kontext ist sowohl ein literarischer als auch ein liturgischer. Etymologisch ist das Wort *Madroshe* vom Verbum *draš* (= disputieren, erörtern) abgeleitet.¹⁴¹ Dem Wortsinn nach ist der *Madroshe* eigentlich eine poetisch ausgeschmückte polemische Erörterung, die zum Zweck der theologischen Lehre oder für eine Predigt von Kirchenvätern geschrieben ist. Ephraim der Syrer (306–373) gilt als der älteste und zugleich produktivste

141 Kamel et al.: *Tāriḥ al-adab as-surīanī*. 1972. S. 102.

Schöpfer der in der syrischen Liturgie verwendeten *Madroshe*. Die Handschriften im Westen und Osten (British Museum London, die Vatikanische Bibliothek Rom, Bibliothèque nationale Paris, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Sinai, Mardin etc.) überliefern über 500 *Madroshe* Ephraims.¹⁴² Inhaltlich weisen die *Madroshe*-Gedichte einen didaktischen und dogmatischen Charakter auf und wenden sich gegen die (sogenannten) Irrlehren. Sie wurden in theologischen Kontroversen mit Ephraims Gegnern wie den Manichäern oder anderen gnostischen Sekten sowie als Ansporn für seine eigenen Anhänger in der syrischen Liturgie verwendet.¹⁴³

Die *Madroshe*-Gedichte haben keinen Standardaufbau, ihre Texte bestehen vielmehr aus mehreren strophischen Hymnen (zum Beispiel besteht der *Madroshe* zu *Weihnachten* aus 36 Hymnen; der *Madroshe* zum *Paradies* aus 15 Hymnen, beide sind Ephraim dem Syrer zugeschrieben). Eine Hymne besteht aus einer unterschiedlichen Anzahl von Strophen, die zwischen fünf und 214 (in der vierten Hymne des *Madroshe* zu *Weihnachten*) schwankt. Die gleich gebauten Strophen einer Hymne bilden ein einheitliches Ganzes und werden durch eine auf bestimmte Weise angeordnete Zahl von Versen gebildet. Eine Strophe kann zwei bis 15 Verse enthalten, wobei jeder Vers (syr. *Baitho*, Haus) aus zwei oder drei Versteilen aufgebaut ist. Die Verse bilden wiederum einen in sich abgeschlossenen Gedankenkreis und folgen dem Prinzip der gleichen Silbenanzahl von vier, fünf, sechs bis 12 Silben. Mithin besitzen alle Strophen einer Hymne dieselbe Silbenzahl und dieselbe Versstruktur. Verbunden werden die Strophen mit einem unveränderten Refrain, der als ^c*Unoio* bzw. ^c*Unitho* (Antwort) bezeichnet wird und der dem lateinischen Responsorium entspricht.

¹⁴² Lawes Kaya: *tāqāfat as-Suriān*. 1979. S. 202.

¹⁴³ Randhofer, Regina: Antiochias Erbe. Die Gesänge der syro-antiochenischen Kirche. In: *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* 4, 1998. S. 311–324, hier S. 315.

Da ein und derselbe Refrain auch bei mehreren *Madroshe* vorkommen kann, wurden diese nach ihrer Initialzeile benannt und nicht nach dem Refrain.¹⁴⁴

In ihrer ursprünglichen strophischen Form wurden die *Madroshe* als Vorbilder für den byzantinischen Strophenhymnus, *das Kontakion*, angesehen.¹⁴⁵ Dieses ist ebenfalls ein isosyllabisches, strophisch gebautes Hymnengedicht mit einem Refrain (*Koukoulion*). Während der Refrain des *Madroshe* (*Unoio*) das metrische Schema der Strophe aufnimmt, besitzt das *Koukoulion* sein eigenes Metrum. Das *Kontakion* wurde im 5. und 6. Jh. von den bedeutendsten syrischen und palästinensischen Hymnographen entwickelt, insbesondere von Romanos Melodos (485–555) aus der damals zweisprachigen Stadt Homs. Romanos konnte die *Madroshe* Ephraims regelmäßig in der Kirche hören und war stark von ihnen beeinflusst.¹⁴⁶

In einigen *Madroshe* von Ephraim dem Syrer sind die Strophen durch ein kunstvoll alphabetisches Akrostichon¹⁴⁷ gebildet, wobei die Anfangsbuchstaben jeder Verszeile ein Wort oder einen Satz – z. B. das Wort *Ephraim* oder *Jesus* – ergeben, wenn sie hintereinander gelesen werden.

4.2.2 Die *Madroshe* als Melodietitel

Im Beth Gazo sind bestimmte Strophen von *Madroshe*-Gedichten als sogenannte Melodietitel ausgewählt und zusammengestellt. Sie dienen zur Erinnerung der jeweiligen Melodien, nach denen die *Madroshe* gesungen wurden. Die Melodien sind mithilfe der Musterstrophen der *Madroshe*

¹⁴⁴ Husmann: *Madraše und Seblata*. 1976. S. 114.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Randhofer: *Antiochias Erbe*. 1998. S. 315.

¹⁴⁷ Akrostichon: Wort, Name, Satz oder Alphabet, gebildet aus den ersten Buchstaben (Silben, Wörtern) aufeinanderfolgender Verse oder Strophen eines Gedichts. Beim alphabetischen Akrostichon, einer Sonderform des Akrostichons, bilden die Anfangsbuchstaben der einzelnen Wörter, Verse oder Strophen das vollständige Alphabet. Siehe dazu Kadelbach, Ada: *Das Akrostichon im Kirchenlied. Typologie und Deutungsansätze*. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. Bd. 36, 1996/97. S. 175–176.

überliefert; sie werden als *Madrosho*-Melodien bezeichnet. Die *Madroshe* bilden den zweiten Teil des Beth Gazo und sind quantitativ nach der *Qole*-Gattung am zweithäufigsten vertreten. Von den 54 Melodietiteln der *Madroshe* im Mardiner Beth Gazo sind 37 Melodien, nach denen die *Madroshe* an Sonn- und Festtagen vor Tagesanbruch und in den Wchnächten der Fastenzeit gesungen werden, in der Liturgie der syrischen Kirchen noch in ständigem Gebrauch.¹⁴⁸ Etwa ein Drittel der *Madrosho*-Melodien ist verloren gegangen.

Die *Madroshe*, zu denen acht Mustertexte (= acht Melodietitel) für die acht Kirchentöne überliefert sind, erscheinen im Beth Gazo auch als *Seblotho*; dabei handelt es sich um eine jüngere Bezeichnung aus dem Mardiner Beth Gazo für die zusammengestellten Texte der Mustermelodien. Laut Husmann lässt sich aus der Zuordnung der *Seblotho*-Melodietitel zum Achttonartensystem die Benennung der *Seblotho*, was übersetzt Leiter bedeutet, ableiten:

„Da auch im byzantinischen Mittelalter die acht Kirchentöne ‚stufen‘weise in der Ton,leiter‘ aufsteigen, [...] findet der Ausdruck ‚Sebelta‘ so eine einfache Erklärung.“¹⁴⁹

Mithin bezeichnet der Begriff *Madrosho* das ganze Gedicht im liturgischen Zusammenhang, während der Begriff *Seblotho* nur für die Musterstrophen des Beth Gazo gilt.

Die *Madroshe*-Melodien besitzen gemessen an der Komplexität der musikalischen Strukturen zusammen mit den *Takhshfotho* (eine Beth-Gazo-Gattung mit melismatischen Melodien) den höchsten musikalischen Stil im gesamten syrischen liturgischen Repertoire. Innerhalb der *Madroshe*-Sammlung nehmen die ersten vier *Madroshe*: *Sebeltho d'honau yarho*, *Sebeltho d'abo ktab hwo egartho*, *Sebeltho d'qum Faulus* und *Sebeltho d'faradaiso*

¹⁴⁸ Husmann: Madraše und Seblata. 1976. S. 131.

¹⁴⁹ Ebd. S. 115.

eine Sonderstellung insofern ein, als jede davon acht Modellstrophen nach dem syrischen System der acht Kirchentöne für den wochenweisen Tonwechsel besitzt. Dies ist dadurch begründet, dass sie im liturgischen Gebrauch einen Teil des Gebets am Anfang der drei täglichen Nokturnen (*Leilo*) als *‘Eqbo* (= Ferse, Schlussstrophe) bilden und dass ein Stück nur dann nach dem System der acht Töne gebildet ist, wenn es die liturgische Verwendung hat, die dem wochenweise aufsteigenden Wechsel der Töne folgt.¹⁵⁰ Zum Beispiel wird *Sebeltho d’honau yarho* beim Stundengebet *Leilo* an den Dienstagen in dem entsprechenden Kirchenton gesungen. Alle anderen *Seblotho* verfügen im Mardiner Beth Gazo sowie in den Handschriften des Vorderen Orients meist nur über eine einzige Strophe und Melodie, manche besitzen auch zwei oder drei verschiedene Melodien.¹⁵¹

Bei ihrer Aufführung wird die Anzahl der Strophen dem liturgischen Bedarf entsprechend auf zwei bis fünf reduziert. Zwischen den Strophen wird auch der Refrain (*‘Unoio*) gesungen. Nach den Angaben der überlieferten Handschriften wurden die *Madroshe* damals antiphonal abwechselnd von beiden Hälften des Chors gesungen und die Strophen wurden jährlich getauscht, damit der Chor nicht immer dieselben Verse singen musste.¹⁵² Heute werden die Strophen solistisch von einem Vorsänger vorgetragen und der Chor wiederholt den Refrain nach jeder Strophe.

4.2.3 Zu den Texten der vier *Seblotho d’Madroshe*

Die Musterstrophen überliefern jeweils eine Modellmelodie, nicht im Sinne einer notierten Melodie, sondern im Sinne eines Metrums, dessen Schema für das kontrafakturische Produktionsverfahren beibehalten wird. Dieses Schema wird in den überlieferten Handschriften mit dem Text

¹⁵⁰ Husmann: Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Die Melodien des Wochenbreviers (*Šhīmtā*). 1969. S. 196.

¹⁵¹ Jeannin: *Mélodies liturgiques syriennes et Chaldéennes*. 1924. S. 19.

¹⁵² Husmann: *Madraše und Seblata*. 1976. S. 113.

angegeben, es zeigt die Anzahl und Anordnung der Silben in den Versen einer Strophe.

Die Texte der Musterstrophen der *Seblotho d'Madroshe*, also der ersten vier *Madroshe*-Titel im Beth Gazo, korrespondieren mit den *Madroshe*-Zyklen von Ephraim dem Syrer. Beispiele für solche *Madroshe*-Zyklen Ephraims sind: *Madroshe zu Weihnachten* (lat. *de nativitate*), *Madroshe gegen Irrlehren* (lat. *adversus haereses* oder *contra haereses*), *Hymne aus Nsibin* (lat. *Carmina Nisibena*), *Madroshe zur Kirche* (lat. *de ecclesia*), *Madroshe zu Epiphanie* (lat. *de epiphania*), *Madroshe zum Fasten* (lat. *de ieiunio*), *Madroshe zum Paradies* (lat. *de Paradiso*) oder *Madroshe zur Jungfrau* (lat. *de virginitate*).¹⁵³

Die Texte in syrischer Sprache wurden anhand der Handschriften von verschiedenen Forschern untersucht und in mehrere Sprachen wie Englisch, Latein oder Armenisch übersetzt und entsprechend herausgegeben. Heinrich Husmann hat für seine Untersuchungen der Handschriften übersetzte Ausgaben von Lamy (1882), Mobarak (1732), Beck (1957), As-Sim^cānī und ^cAwwad (1743)¹⁵⁴ in den Fokus genommen. Auf die Untersuchungen der Texte wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen, da die Analyse in dieser Arbeit vor allem die Musik und ihre Beziehung zu den Musterstrophen betrifft. Trotzdem könnte es interessant sein – gleichwohl eben nicht Vorhaben dieser Arbeit –, einen Überblick über die Beth-Gazo-Texte zu schaffen, nach deren metrischem Schema die Melodien überliefert wurden und die zusammen mit anderen Texten in der liturgischen Praxis gesungen werden. Die Texte der vier untersuchten *Madroshe* werden im Hinblick auf ihren Ursprung, ihre Metrik und die jeweils acht Musterstrophen im Folgenden im Einzelnen vorgestellt.

¹⁵³ Die lateinischen Titel entstammen der lateinischen Übersetzung in den Ausgaben von Beck: Edmund in *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. Scriptores Syri*. Peeters, Leuven. Erschienen in mehreren Bänden ab Bd. 154 (1955).

¹⁵⁴ Husmann: *Madraše und Seblata*. 1976. S. 116 ff.

Sebeltho d'honau yarho (*Madroscho* I.):¹⁵⁵ Der Melodietitel *Honau yarho* (= Da ist der Monat) des ersten *Madroscho* entspricht dem *Madroscho* zu *Weihnachten*, Hymne Nummer 5, Strophe 1 von Ephraim dem Syrer (*de nativitate*). Das Gedicht hat das metrische Schema von vier Versen mit jeweils den Silbenzahlen 12 8 8 12 nach dem Traktat des Sinai, Handschrift syr. 10.¹⁵⁶ In dieser Hymne geht es inhaltlich um den Weihnachtsschmuck zur damaligen Zeit; Ephraim beschreibt die mit Blumensträußen und Baumblättern geschmückten Haustüren und betont, dass es sich dabei um eine Metapher für die Schmückung unserer Seele (Herzenstür) durch den Heiligen Geist handelt, der „unsere Häuser“ am heiligen Abend besucht. Dieses Gedicht hat in der Pariser Handschrift syr. 149 aus dem 15. Jh. 36 Strophen, die sich in folgende Themen gliedern: acht Strophen sind der Jungfrau Maria gewidmet, sechs den Märtyrern, zwei dem Ephraim, sechs der Buße, acht den Verstorbenen, eine dem Priester, zwei dem Bar Saumo, eine dem heiligen Kreuz, zwei der Auferstehung. Die Handschriften syr. 147 und syr. 148 sowie die Handschriften des Vorderen Orients besitzen weniger Strophen.¹⁵⁷

Die Strophen im Mardiner Beth Gazo haben die folgenden acht Melodietitel auf die acht Kirchentöne:

Erster Ton (Qadmoio)	Honau yarho dat ^c en
Zweiter Ton (Traiono)	Bthulto Qrothān
Dritter Ton (Tlithoio)	Brīh hoe haylo
Vierter Ton (Rbi ^c oio)	Woyo lsagle
Fünfter Ton (Hmišoio)	Boge Ya ^c kūb
Sechster Ton (Štithoio)	Woy līh dahwīth
Siebter Ton (Šbi ^c oio)	Kohne d'šamsūk
Achter Ton (Tminoio)	Šlībo ^c bīd leh

¹⁵⁵ Die Nummerierung der *Madroshe* ist für die Analyse der Melodien als Abkürzung angesetzt.

¹⁵⁶ Husmann: *Madraše und Seblata*. 1976. S. 119.

¹⁵⁷ Jeannin: *Mémoires liturgiques syriennes et Chaldéennes*. 1924. S. 18.

Sebeltho d'abo ktab hwo egartho (= Einen Brief schrieb der Vater, der Gott) (*Madrosho* II.) stimmt mit dem ephraimschen *Madrosho zur Jungfrau* (*de virginitate*), der von Lamy im 19 Jh. ins Lateinische übersetzt und herausgegeben wurde, in Strophe 1 und 3 überein. Eine zweite Verbindung des Textes lässt sich zu der Musterstrophe im *Madrosho zum Fasten* (*de ieiunio*) feststellen. Diese acht Strophen sind im Beth Gazo folgendermaßen betitelt:

Erster Ton (Qadmoio)	Abo ktab hwo
Zweiter Ton (Traiono)	Neqqūn garmay men qabro
Dritter Ton (Tlithoio)	Atun enoen gabore
Vierter Ton (Rbi ^o oio)	Man at gabro
Fünfter Ton (Hmiš ^o oio)	ʿal haw tar ^o baroyo
Sechster Ton (Štithoio)	Ayno drohem Yolfono
Siebter Ton (Šbi ^o oio)	Beth ilone d'fardaiso
Achter Ton (Tminoio)	Anīḥ morio l'anīde

Sebeltho d'qum Faulus (*Madrosho* III.) ist im *Madrosho zu den Toten* (*de mortius*) zu finden und hat nach Vat. Syr. 92 (Katalog der syrischen Handschriften in der Biblioteca Vaticana) das Metrumschema 8 8 8 8 5 5 5 5 8 8.¹⁵⁸ Die insgesamt 35 Strophen dieses *Madrosho* sind in den Pariser Handschriften (syr. 145, syr. 146, syr. 147 und syr. 149) nach ihrer Bestimmung geordnet. Davon sind die Strophen 1–4 für die Mutter Gottes allgemein, 5/6 für ihre Himmelfahrt, 7–10 für die Heiligen usw.¹⁵⁹

Die acht Melodietitel dieses *Sebeltho d'Madrosho* im Beth Gazo sind:

Erster Ton (Qadmoio)	Taw nimar ṭubīh
Zweiter Ton (Traiono)	Lo rgīšīn krube
Dritter Ton (Tlithoio)	Ašwon morī dezmar

¹⁵⁸ Husmann: Madraše und Seblata. 1976. S. 126.

¹⁵⁹ Ebd. S. 145.

Vierter Ton (Rbi ^o oio)	Bar saumo dsaibreh lnesesīuno
Fünfter Ton (Hmiš ^o oio)	Ftag lī mori tar ^o og
Sechster Ton (Štith ^o oio)	Qum Faulus
Siebter Ton (Šbi ^o oio)	Kad moeth Ya ^c kūb
Achter Ton (Tminoio)	Men ^c ulmo

Sebeltho d'faradaiso (*Madrosho* IV.) ist mit dem *Madrosho* zum *Fasten* (lat. *de ieiunio*) identisch, dessen Strophen im Vat. Syr. 12 die Metrik 10 10 10 7 7 10 10 aufweisen.¹⁶⁰ Die Melodie von *faradaiso* ist besonders interessant, da ihre acht Töne mit den Melodien der Gattung *Bo^cutho d Mar Balai* identisch sind.¹⁶¹ Im Beth Gazo haben die Strophen die folgenden Melodietitel:

Erster Ton (Qadmoio)	Manu ḥzo neqyo
Zweiter Ton (Traiono)	Rozaik barth Dawid
Dritter Ton (Tlithoio)	Tra ^c sar ^c amūde
Vierter Ton (Rbi ^o oio)	Bdugron Qadiīše
Fünfter Ton (Hmiš ^o oio)	Yešū ^c breh d'abo
Sechster Ton (Štith ^o oio)	Tlotho zqīfe ḥzīth
Siebter Ton (Šbi ^o oio)	Hayment bog Yešū ^c
Achter Ton (Tminoio)	Byaumo d'ethialdeth

Zu einigen Strophen hat der Mardiner Beth Gazo zwei (manchmal drei) Melodien zum selben Kirchenton überliefert, genannt *Znohrino* (= andere), z. B. *Traiono d'znohrino* (ein anderer zweiter Ton). Diese *Znohrino* werden in der vorliegenden Analyse nicht mit berücksichtigt; der Melodiekorpus ergibt sich aus den 32 Melodien der *Madroshe*. Die Auswahl der *Madrosho* Melodien für die Untersuchung ergibt sich daraus, dass sie für die

¹⁶⁰ Ebd. S. 126.

¹⁶¹ Husmann: Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Die Melodien des Wochenbreviers (Šhīmṭā). 1969. S. 197.

spezifische Fokussierung und die angestrebten Ziele dieser Arbeit in besonderem Maße geeignet sind. Neben dem vielfältigen musikalischen Charakter, den die *Madrosho*-Melodien innerhalb des syrisch-kirchlichen Repertoires aufweisen, sind sie zahlenmäßig überschaubar und eignen sich in besonderer Weise für eine umfassende Analyse im Rahmen dieses Dissertationsvorhabens. Darüber hinaus stellt die Zugehörigkeit der *Madrosho*-Melodien zum System des Oktoechos eine geeignete Grundlage dar, um das Verhältnis der Melodien zum Oktoechos zu definieren und die musikalischen Kriterien für die acht syrischen Kirchentöne am Beispiel der *Madrosho*-Melodien zu untersuchen.

Am Beispiel der 32 Melodien wird die Frage nach dem modalen Verhalten der einzelnen Töne der Melodien nachgegangen. Es sollen also Gesetze gefunden werden, die der Anordnung der Melodien im Verhältnis zu den Kirchentönen zugrunde liegen.

Für die Analyse der Melodien wird eine schlüssige Methode ausgearbeitet, die geeignet ist, die den Melodien einer einstimmigen traditionellen Musik zugrunde liegenden Strukturen zu veranschaulichen und den formalen und tonalen Aufbau systematisch darzustellen. Die aus mehreren Schritten bestehende Analyse ist zum Teil an vorhandene Methoden angelehnt, zum Teil wurde eine eigene Methode entwickelt. Diese methodische Herangehensweise wird im Unterkapitel 4.3 (Darstellung der Analysemethode) vorgestellt.

4.2.4 Zur Transkription der Melodievorlage

Die 1996 von Nuri Iskandar in seinem Buch „Beth Gazo. Music of the Syrian Orthodox Church of Antioch“ publizierte Melodien liegen der folgenden Analyse zugrunde. Es handelt sich dabei um Iskandars Transkriptionen der Gesänge des Patriarchen Ignatius Yaʿqūb III. (1912–1980) nach der Tradition des Klosters Dair az-Zaʿfarān, das östlich der Stadt Mardin im Tur

Abdin gelegen ist. Patriarch Ignatius Yaʿqūb III. ist ein Absolvent des Klosters Dair az-Zaʿfarān und ein hervorragender Schüler der Mardiner Musikschule:

„Dank seiner ausgezeichneten Beherrschung des liturgischen Repertoires, seiner Performanz, seiner Musikalität und seines brillanten Gedächtnisses gilt diese Aufnahme unter syrischen Christen als eine der qualitativ höchsten Aufnahmen des Beth Gazo.“¹⁶²

Die Gesänge wurden 1960 in New Jersey in der syrisch-orthodoxen Erzdiözese der USA und Kanadas aufgenommen. Sie liegen auch als Schallaufnahme vor und liegen als CD dieser Arbeit bei. Die Transkriptionen finden sich im Anhang (siehe Anhang 6.4).

Nuri Iskandar weist darauf hin, dass er die Melodien entsprechend der „orientalisch-arabischen Musiktheorie“ transkribiert hat.¹⁶³ In dieser Musiktheorie gibt es nicht nur Ganz- und Halbtonschritte, sondern auch dazwischen liegende Tonschritte, die vereinfachend als Dreivierteltonschritte bezeichnet werden. Dies führt zur Entstehung von nichtdiatonischen Tonstufen, die Viertelton genannt werden. Die orientalische Musiktheorie nutzt außerdem den Begriff *Maqam* zur Bezeichnung der Vielfalt an orientalischen Tonarten, die durch die Vierteltöne entstehen und sich nicht nur auf die diatonischen Tonleiter beschränken.

Ein Ganzton wird in der orientalischen Musiktheorie¹⁶⁴ in neun Teile – sogenannte Kommas – geteilt, ein Halbton in vier Kommas, sodass eine Oktave aus 53 gleichen Kommas besteht (ein Ganzton = zwei Halbtöne + ein Komma). Ein Tonschritt (ein Intervall) ist durch eine bestimmte Anzahl an Kommas festgelegt, die sich nicht nur auf neun oder vier Kommas (Ganz-

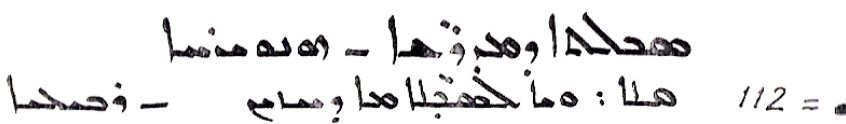
162 Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm: *Al-musīqa as-suriānīya*. 1996. S. 58.

163 Iskandar: *Beth Gazo*. 1996. S. 80 ff.

164 Ich bevorzuge es, von der Theorie der Maqam-Musik zu sprechen. Damit werden die arabisch-islamische Musiktheorie, die türkisch-islamische Musiktheorie und die persische Musiktheorie eingeschlossen.

und Halbton) beschränkt. Ein Tonabstand kann also auch aus sechs, sieben oder acht Kommas (für Tonschritte unter einem Ganzton) oder elf bis dreizehn Kommas (für Tonschritte über einen Ganztonschritt hinaus) entstehen.

Um die genaue Tonhöhe zu identifizieren, gibt Iskandar in seiner Notation zu einigen Vorzeichen eine Ziffer an, die auf die Anzahl der Kommas, nach der der versetzte Ton entweder vertieft oder erhöht werden soll, verweist. Zum Beispiel ist b_2 ein Vertiefungszeichen um zwei Kommas, $\sharp_3$ ist ein Erhöhungszeichen um drei Kommas usw. (vgl. Notenbeispiel 1). Zu beachten ist, dass Iskandar die Vorzeichen nur auf dem ersten Notensystem schreibt.





Notenbeispiel 1: *Madrosho d'honau yarho*, 4. Ton – mit dem Vorzeichen wird *e* um zwei Kommas vertieft

Die Verzierungen oder Verzierungsmöglichkeiten, die typisch für eine lebendige mündliche Tradition sind und von einem Sänger zum anderen

abweichen können, wurden in der Transkription von Iskandar weggelassen, mithin wurde nur das melodische Gerüst bewahrt.

Die Melodien wurden von Iskandar, entsprechend der linksläufigen syrischen Schrift, von rechts nach links notiert, unter jedem Ton wurde die entsprechende Silbe des Textes in syrischen Buchstaben gesetzt.

Iskandar weist in seiner Einleitung zu den Notationen darauf hin, dass die melodischen Phrasen – um eine Entstellung oder Einschränkung der Melodien zu vermeiden – nicht nach dem modernen musikalischen Taktsystem aufgezeichnet, sondern ohne Metrum und Taktstriche notiert wurden. Die *Madroshe* sind syllabische Hymnen und haben jeweils einen an das poetische Metrum gebundenen Rhythmus, der durch den Wechsel von betonten und unbetonten Silben zustande kommt. Mit der taktlosen Notationsweise legt Iskandar das poetische Metrum und nicht das musikalische zugrunde.¹⁶⁵

4.3 Darstellung der Analysemethode

Der Überlegung, nach welcher Methode die zu untersuchenden Melodien erschlossen werden sollen, geht die Frage nach dem Erkenntnisinteresse der Analyse und nach den Eigenschaften der Musik voraus. Die Erforschung des syrischen Musikmaterials und seiner spezifischen Elemente mithilfe gebräuchlicher Analysemethoden könnte zu Ergebnissen führen, die entweder zu naheliegend oder nicht genug aussagekräftig sind, da sie die Besonderheiten der untersuchten Musik nicht berücksichtigen. Eine passende Analysemethode sollte vom melodischen Material ausgehen.

Die vorliegende Untersuchung soll dazu dienen, die musikalischen Bestandteile der Melodien, ihre Kombinationsprinzipien und ihre Funktionsweise aufzudecken. Insbesondere wird eine erkenntnisorientierte Vor-

¹⁶⁵ Iskandar: Beth Gazo. 1996. S. 77.

gehensweise ausgearbeitet, die eine Analyse der Strukturen und Bauelemente der untersuchten Melodien ermöglicht; sie zielt auf den formalen Aufbau der einzelnen Melodien sowie auf die Frage nach den Kriterien der Zuordnung einer Melodie zu einem Kirchenton. Das Verfahren wird – je nach der konkreten Absicht – einen von zwei Wegen beschreiten: Auf der einen Seite betrifft es die Melodien desselben *Madrosho* (acht Melodien von jeweils vier *Madroshe*), auf der anderen Seite werden jeweils die Melodien gruppiert, die zu einem gemeinsamen Kirchenton gehören (vier Melodien aus jeweils acht Kirchentönen). Es geht mithin nicht um eine umfassende Beschreibung einer Vielzahl von Melodien als vielmehr um Erkenntnisse über die Kompositionsweise und über die Gesetzmäßigkeiten, denen das Anordnungsprinzip des Oktoechos folgt.

Folgende Fragen sollen bei der Entwicklung der Methode als Leitfragen dienen:

- ❖ Wie kann der formale Aufbau analysiert und beschrieben werden?
- ❖ Wie verhalten sich Text und Melodie zueinander?
- ❖ Wie kann die Problematik der Tonalität herausgearbeitet und die damit zusammenhängende Charakterisierung eines Kirchentons dargestellt werden? Gibt es für die acht Töne musikalische Kriterien bzw. nach welchem Prinzip erfolgt die Zugehörigkeit zu einem Ton?
- ❖ Wie ist die Musik beschaffen und wie ist der Melodienvorrat entstanden?
- ❖ Wie lassen sich exemplarische Melodien verschiedener Traditionen der syrisch-liturgischen Musik miteinander vergleichen? Wo lassen sich Parallelen, wo Unterschiede feststellen?

Das methodische Vorgehen beinhaltet zunächst einen formalen und einen tonalen Analyseteil der 32 *Madroshe*-Melodien mit einer Überprüfung der Musik-Text-Beziehung. Die Melodien werden einzeln untersucht; es wird nach Eigenschaften gesucht, die entweder die acht Melodien eines *Madrosho* verbinden oder die einem Kirchenton zugeordneten Melodien musikalisch

charakterisieren können. Anschließend werden exemplarisch Melodien aus zwei anderen Musiktraditionen der syrischen Kirchen herangezogen, um sie mit denen aus der ausgewählten Musiktradition des Dair az-Zaʿfarān zu vergleichen. Diese exemplarischen Melodien werden hinsichtlich ihrer Konstanz und ihres Wandels, des Vorhandenseins anderer Melodien (oder von Variationen) und der textlichen Anpassung beobachtet.

Der erste Teil der Analyse nimmt den formalen Aufbau in den Fokus. Dabei wird von der hierarchischen Organisation der Gesamtform ausgegangen, diese wird in kleinere Abschnitte auf mehreren Ebenen (Melodie- und Formteile) eingeteilt, was die individuellen Strukturschemata der 32 Melodien erkennen lässt. Für eine solche Segmentierung der Melodien stellt sich zunächst die zentrale Frage nach den Kriterien, anhand derer das Segmentierungsverfahren umgesetzt wird.

Ein erster Blick auf die *Madrosho*-Melodien macht deutlich, dass sich viele musikalische Phrasen an mehreren Stellen wiederholen. Es ist offensichtlich, dass die Melodien im Grunde durch die Wiederholung und die Anknüpfung dieser Phrasen an andere gebildet werden und dass sich die Gesamtform in einigen Melodien über die Zusammensetzung mehrerer Melodieteile aufbaut, die sich oft sehr stark ähneln (und gelegentlich sogar identisch sind). Für die Segmentierung der Melodie ist also ein prinzipielles Kriterium, das in der Analyse beachtet werden muss, die Wiederholung der Melodieteile. Deshalb hat es sich als sinnvoll herausgestellt, die von Nicolas Ruwet entwickelte Analysemethode einzubeziehen, welche auf die Wiederholung als das Hauptkriterium der Segmentierung abstellt.

Nicolas Ruwet arbeitet in dem ursprünglich 1966 erschienenen und 1987 in englischer Übersetzung erneut publizierten Artikel „Methods of Analysis in Musicology“¹⁶⁶ seine Analysemethode anhand der aus dem 14. Jh.

¹⁶⁶ Ruwet, Nicolas: *Methods of Analysis in Musicology*. Translated and introduced by Mark Everist. In: *Music Analysis*. Vol. 6, No. 1-2. 1987. S. 3–36.

stammenden *Geisslerlieder* als Beispiel der einstimmigen Musik vor 1600 heraus. Ruwet stellt ein „synthetic model“ einem „analytical model“ gegenüber, um den „code“ aus der „message“ zu entziffern. Die Prozedur basiert auf dem Zergliedern der Gesamtform nach dem Kriterium der Wiederholung (repetition) in kleinere Segmente auf verschiedenen Ebenen (Ruwet nennt sie Perioden, Phrasen, Halbphrasen, „incices“). Dafür zeigt er die Melodien in einer hierarchischen Struktur. Er entwickelt damit eine Idee von Gilbert Rouget weiter, den er zitiert:

„Certain fragments are repeated, others are not; it is on repetition – or absence of repetition – that our segmentation is based. When one sequence of notes appears two or more times, with or without variation, it is considered a unit. As a corollary, a sequence of notes which appears only once is also considered a unit, whatever its length and the apparent number of its articulations (especially silence) [...]“¹⁶⁷

Ruwet erklärt, was für ihn die Bezeichnung ‚repetition‘ in den untersuchten traditionellen einstimmigen Beispielen bedeutet:

„[...] we must decide which dimensions – pitch, duration, intensity, timbre, etc. – will be the basis on which two different segments will be considered as repetitions of one another. Here, given that the examples will be borrowed from the western literate tradition, and will be monophonic, only pitch and duration will be considered [...]“.¹⁶⁸

Bei der Segmentierung von Melodien nach dem Prinzip der Wiederholung gleicher Melodieteile stellt sich zunächst die Problematik, was als Gleiches zu behandeln ist.

Bei einer mündlichen Tradition orientiert sich ein/e Sänger/in beim Vortrag eines Liedes an einem Vorbild. Es handelt sich bei den Wiederholungen

¹⁶⁷ Rouget, Gilbert: Un chromatisme africain. In: L’homme. Revue française d’anthropologie. Bd. 1, Nr. 3, Sep.–Dez. 1961. S. 32–46, hier S. 41, zitiert in Ruwet: *Methods of Analysis in Musicology*. 1987. S. 16–17.

¹⁶⁸ Ruwet: *Methods of Analysis in Musicology*. 1987. S. 17.

nicht um eine „wörtliche Übereinstimmung“, sondern um „das stoffliche Gleiche“¹⁶⁹. Zwei Melodien oder Melodieteile werden als gleich betrachtet, wenn sie einen weitgehend gemeinsamen melodischen Verlauf von Höhen- und Tiefenkurven besitzen. Ein Grund für die Entstehung des ‚stofflichen Gleichen‘ kann nach Max Haas das Aufzeichnen der Musik sein:

„Das Vorkommen solcher nicht ‚wörtlich‘, aber funktional ‚gleich‘ aufgezeichneter Segmente kann als Indiz dafür verstanden werden, dass eine ursprünglich mündliche Praxis – eine mündliche Überlieferung innerhalb einer ‚Chant community‘ – aufgeschrieben wird. [...] Im Falle von ‚Hören‘ oder ‚Singen‘ ist die Beurteilung von ‚gleich‘ anderes als im Moment des ‚Sehens‘ bezüglich des eigenen Schreibprodukts“.¹⁷⁰

Die funktional „gleichen Segmente“ ergeben ein Modell, das sich für die besagten Melodieteile definieren lässt. Ein Modell bildet – nach Haas – eine Einheit, die sich durch mehrere Gesänge erschließen lässt, deren Melodien das Modell konkretisieren. Die Adaption des Modells an mehrere Texte ergibt Modifikationen des Gleichen, wobei sich Faktoren des Modells systemisch verändern.¹⁷¹ Das Modell fungiert als Struktur, die mit unterschiedlichen Texten und einer Folge von stofflich oder wörtlich gleichen melodischen Einheiten arbeitet.

Im Falle von Iskandars Transkriptionen wird man also annehmen, dass mit dem Weglassen von Verzierungen die stofflich gleichen Segmente zu wörtlich gleichen redigiert wurden, um die in der Praxis wichtigen Segmente zu betonen.

¹⁶⁹ Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter: Eine Einführung*. Peter Lang AG, Leipzig 2007. S. 229.

¹⁷⁰ Ebd. S. 231–232.

¹⁷¹ Ebd. S. 229.

Die formale Analyse wird nach dem Prinzip der wiederkehrenden Segmente durchgeführt. Zu diesem Zweck werden die Melodien zunächst in einer strukturellen Notation transkribiert.

Zu den strukturellen Notationen

Zuerst werden die *Madroshe*-Melodien zwecks einer übersichtlichen Analyse von links nach rechts notiert (sie wurden von Iskandar gemäß der linksläufigen syrischen Schrift, also in umgekehrter Richtung geschrieben). Alle Markierungen und Vorzeichen der Vorlage Iskandars werden bewahrt. Die Melodien wurden in diesen Notationen in eine analytische Struktur gebracht, wobei die äquivalenten Melodiesegmente untereinander notiert wurden, um sie abzugrenzen und nachher einzeln herausgreifen zu können. Der Ablauf der Melodie wird – ungeachtet der leeren Stellen – von links nach rechts und von oben nach unten gelesen. Dies ermöglicht, die Melodien nach dem Kriterium der Wiederholung zu segmentieren und die gesamte Großform zu unterteilen (vgl. Notenbeispiel 2).



Iskandars Ausgabe



Strukturelle Notation

Notenbeispiel 2: *Madrosho d'abo ktab hwo egartho*, 5. Ton

Da (zunächst) nur das musikalische Material berücksichtigt werden soll, wird der Text im ersten Analyseschritt weggelassen.

Zu den verwendeten Begrifflichkeiten

Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die in dieser Arbeit verwendeten Bezeichnungen in der Musikwissenschaft nicht einheitlich definiert sind und in bisher publizierten Arbeiten unterschiedlich verwendet wurden. Diese Begrifflichkeiten sind zwar etabliert, können aber wegen ihrer Mehrdeutigkeit Unklarheiten hervorrufen, was für eine präzise Beschreibung der syrischen Kirchenmusik nicht ausreichend ist. Um terminologische Klarheit zu schaffen, sollen einschlägige Termini für diese Analyse adäquat definiert werden. Die für diese Arbeit relevanten Begriffe werden dabei anhand der Befunde aus der Untersuchung des musikalischen Materials entwickelt.

Im Folgenden findet sich eine Erläuterung der Bezeichnungen der Melodieabschnitte, wie sie in der Analyse eingeteilt wurden. Die Melodien sind nach den wiederkehrenden Melodiesegmenten in zwei Ebenen aufgeteilt: die Melodieteile und die Formteile. Die Melodieteile sind mit großen Buchstaben in alphabetischer Folge bezeichnet, die Formteile sind mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet. Die variiert wiederholten Segmente (Melodie- bzw. Formteile) sind mit einem Strich neben dem entsprechenden Buchstaben versehen (z. B. A' oder a'). Diese Art der Bezeichnung soll die einfache Identifikation der melodiebildenden Elemente ermöglichen und den Weg zu einer Systematisierung der untersuchten Melodien freimachen.

Der **Melodieteil**, der mit großen Buchstaben bezeichnet wird, bildet eine vollkommene musikalische Einheit; er kann im Melodieablauf wiederholt oder nicht wiederholt werden, manchmal kommt er in variierten Form vor (A', B' etc.). Jeder einzelne Melodieteil enthält einen Satz von kleineren Segmenten (Formteile), die untereinander (wenn sich die Formteile wiederholen) oder auch nebeneinander (bei den nicht wiederholten Formteilen) notiert sind. Die Anzahl der Formteile in einem Melodieteil ist ungleich und

kann völlig unterschiedlicher Form sein, z. B. aus zwei gleichmäßigen Teilen (a, b, a, b) oder als Reihung von Teilen hintereinander (a, b, c) gebildet sein.

Der **Formteil**, der mit kleinen Buchstaben bezeichnet wird, definiert die Segmente der zweiten Ebene. In der formalen Analyse bilden diese die kleinste Einheit, d. h., ist es zunächst nicht notwendig, die Melodie in noch kleinere Teile zu zerlegen, um die Form zu erkennen und zu beschreiben.

Die Segmentierung der Gesamtform in Melodie- und Formteile ist von der textlichen Ebene absolut unabhängig. Die Unterteilung der Verse wird bei diesem Analyseschritt nicht berücksichtigt, somit findet eine Konzentration nur auf die melodische Form statt.

Die Aufteilung der Melodie dient dazu, ihr allgemeines Formschema zu identifizieren. Die Anwendung dieses Verfahrens auf alle Melodietitel lässt erkennen, ob das Formschema dem gemeinsamen Metrum des jeweiligen *Madrosho*-Gedichtes folgt. Ebenfalls ist zu beachten, ob sich das Formschema in den acht Tönen eines *Madrosho* entsprechend seinem Metrum acht Mal identisch wiederholt oder ob es sich für die acht Melodien, unabhängig von dem für alle acht Töne zutreffenden Metrum des *Madrosho*, unterscheidet. Hier stellt sich die Frage, ob sich der melodische Aufbau bei gleichbleibendem Metrum ändert oder konstant bleibt.

Musik-Text-Beziehung

Erst ist diesem Schritt werden die *Madroshe*-Texte in die lateinische Schrift transliteriert und unter der strukturellen Notation silbenweise gesetzt.¹⁷² Die exakten Positionen der Silben wurden anhand der Tonaufnahme überprüft. Die Unterteilung der Verse wurde mittels der

¹⁷² Die Umschrift des syrischen Hymnentextes in lateinischen Buchstaben erfolgt anhand der Ordnung der Library of Congress: <https://www.loc.gov/catdir/cpsa/romanization/syriac.pdf>. Stand: April 2019.

syrischsprachigen Ausgabe des Beth Gazo (Auflage Holland¹⁷³) überprüft und eingetragen (die Verse werden im Beth Gazo durch Punkte getrennt, die Versteile dagegen durch Doppelpunkte). Durch die Analyse soll festgestellt werden, wie sich die melodische Phrasierung zur textlichen verhält: Decken sich Text und Melodie? Endet eine melodische Phrase an derselben Stelle, an der eine textliche Phrase zu Ende ist? Oder stellen Text und Musik zwei unterschiedliche Ebenen dar?

Im syrischen Kirchengesang tritt zudem das Phänomen der Schaltsilben auf: Silben, die keine semantische Bedeutung haben und meist am Ende von Versen oder Versteilen eingefügt werden. Sie werden in dieser Arbeit hinsichtlich ihrer Position und Funktion anhand der Aufnahme der Gesänge des Patriarchen Ignatius Yaʿqūb III. kontrolliert, auf die Iskandar sich bezieht.

Tonale Analyse nach Parametern

Der zweite Analyseschritt beschäftigt sich mit der Problematik der Tonalität. Die Hauptfrage dabei ist, ob die unter einem bestimmten Ton subsumierten Melodien gemeinsame melodische Charakteristika, die einen Kirchenton ausmachen, aufweisen. Ausgangspunkt ist, dass jeder Kirchenton theoretisch eine identifizierte Tonstruktur besitzt, auf der die Melodien dieses Kirchentons aufgebaut sind. Bezeichnungen oder Strukturschemata für diese Tonarten sind nicht überliefert, die Traktate von Ichwān aṣ-Ṣafā (10 Jh.) und von Ibn Al-ʿIbrī (13. Jh.) beschreiben nur die Theorie der vier Naturstimmungen, die Kirchentöne ausdrücken und den vielfältigen Stimmungen der kirchlichen Anlässe entsprechen (kalt, heiß, feucht und trocken) (s. Unterkapitel 3.1.1). Für die tonale Bezeichnung der Kirchentöne werden im heutigen Gebrauch oft Namen von Musiksystemen aus der arabisch-

¹⁷³ Beth Gazo der Syrisch-Orthodoxen Kirche. Losser 1981.

orientalischen Musiktheorie übernommen, die in ähnlicher Weise jeweils eine bestimmte Stimmung in der weltlichen Musik ausdrücken. Die Namensübertragung von arabisch-orientalischen Musiksystemen auf die Tonarten der syrischen Kirchenmusik steht bei diesem Analyseschritt im Mittelpunkt. Anschließend soll geklärt werden, ob die Einteilung der Melodien in den acht Kirchentönen einem bestimmten modalen Prinzip folgt oder ob es sich nur um eine Gruppierung der Melodien handelt, die von ihrem liturgischen Gebrauch im Kirchenjahr abhängig ist. Zu diesem Zweck wird bei der tonalen Analyse jeder Ton separat betrachtet und nach seinen Parametern (Skala, Ambitus, Ausgangston, Rezitationston, Finalis und Tempo) untersucht. Für jeden Ton wird dazu eine Tabelle aufgestellt.

Die melodischen Wendungen

Nachdem die Gesamtform in kleinere Melodieteile und die Melodieteile wiederum in Formteile segmentiert wurden, ist der nächste Schritt der Analyse eine melodische Reduktion auf die Bausteine in paradigmatischer Hinsicht: Die Melodien werden nun in einer synoptischen Weise notiert. Die synoptische Notation gibt Einblick in die Beschaffenheit der Melodien. In der synoptischen Notation werden die unterschiedlichen Formteile (mit kleinen Buchstaben bezeichnet) als grundlegende Bausteine des melodischen Aufbaus herausgezogen und ohne Wiederholung nebeneinander gesetzt. Für jeden *Madrosho* werden die acht Melodien in gleicher Weise synoptisch notiert und untereinander in einer achtzeiligen Tabelle zusammengestellt. Diese zeigt dann alle herausgezogenen Formteile eines *Madrosho* nur einmal (also ohne Wiederholung). Bei der Betrachtung des gesamten Untersuchungsmaterials lassen sich vier Tabellen für die vier *Madroshe* erstellen.

Die auf die melodischen Bausteine reduzierten Tabellen ermöglichen es, die Formteile voneinander abzugrenzen und somit die *Madroshe*-Melodien hinsichtlich ihrer grundlegenden Elemente miteinander zu vergleichen. Um

mehr über die grundlegende technische bzw. strukturelle Beschaffenheit der Melodien zu erfahren, werden in einem folgenden Schritt bestimmte melodische Wendungen aus den Formteilen isoliert, die an mehreren Stellen im gesamten Untersuchungsmaterial wiederkehren. Es handelt sich bei diesen Wendungen um verschiedene kleine Motive innerhalb der Formteile, die zwar Bestandteile vorgegebener Melodien bilden, sich aber in verschiedenen Melodien wiederfinden lassen. Insofern liegt die Annahme nahe, dass diese typischen Wendungen möglicherweise musikalische Charakteristika für den einen oder den anderen Ton zeigen und damit als Erkennungszeichen gelten können. Die wiederkehrenden melodischen Wendungen werden in einer Tabelle zusammengestellt und nach ihrer Häufigkeit, ihren Positionen, ihrer Anzahl und der Form des Wiederkehrens untersucht. Das Isolieren der wiederkehrenden melodischen Wendungen aus verschiedenen Melodien und ihre Zusammenstellung lassen zum einen erkennen, ob die Melodien neu und separat voneinander komponiert wurden, zum anderen, ob eine Verwandtschaft und damit Abhängigkeit der Melodien vorliegt.

Exemplarischer Vergleich drei Musiktraditionen

Eine anschließende Untersuchung greift die Frage nach Wandel und Konstanz der syrischen liturgischen Melodien durch die Zeiten in den unterschiedlichen Musiktraditionen auf. Die Melodien werden dabei in einer vergleichenden Skizze anhand dreier Musiktraditionen der syrischen Kirche miteinander verglichen. Diese Musiktraditionen sind (in der Reihenfolge der Notation):

- ❖ die Tradition des Dair az-Za^cfarān-Klosters, transkribiert von Nuri Iskandar anhand der Aufnahme des Patriarchen Ignatius Ya^cqūb III. (das selbe Untersuchungsmaterial),
- ❖ die Tradition des St.-Markus-Klosters in Jerusalem, transkribiert von Regina Randhofer anhand des Informanten Shemun Can und

- ❖ die Tradition des Reformklosters Charfeh in Libanon, transkribiert von Dom Jules Jeannin.

Zu berücksichtigen ist an dieser Stelle, dass die Transkriptionen nach unterschiedlichen Notationsmethoden durchgeführt wurden, je nach Hintergrund und Ziel der Transkribierenden. So sind die Transkriptionen von Iskandar taktlos und wurden nach der arabisch-orientalischen Musiktheorie vorgenommen. Randhofers Transkriptionen hingegen sind deskriptiv, d. h. dem folgend, was faktisch zu hören ist, und dabei Mikrotonalität, Melismatik sowie rhythmische Differenzierung berücksichtigend. Randhofer schrieb die Melodien auf einheitlicher Tonhöhe, sodass eine gemeinsame Achse entsteht, damit die Melodien leichter miteinander verglichen werden können.¹⁷⁴ Bei den Transkriptionen von Jeannin wurden Taktstriche verwendet – die Takte ergeben sich laut Jeannin nicht nur aus der jeweiligen Tondauer, sondern auch aus der metrischen Akzentuation.¹⁷⁵ Die Texte stehen in Jeannins Transkriptionen ursprünglich in syrischer Schrift unter den Noten, wurden im Rahmen dieser Arbeit für den Vergleich aber ebenfalls ins lateinische Schriftsystem transliteriert. Jeannin notierte seine Melodien, ohne Aufnahmen nutzen zu können, also direkt nach dem Gehör; es ist daher unmöglich, die Positionierung der Silben oder die exakten Versgrenzen zu prüfen.

Diese drei Transkriptionen decken einen geografischen Raum von der Südtürkei (Mardin) durch den Libanon bis nach Jerusalem und hinsichtlich ihrer Entstehung einen Zeitraum von ca. 70 Jahren ab. Musik und Text bilden den Gegenstand dieses Vergleichs: Exemplarische Melodien werden anhand der drei Traditionen synoptisch untereinander notiert, ihre Formteile werden in ähnlicher Weise wie beim formalen Analyseverfahren abgetrennt.

¹⁷⁴ Es handelt sich um die schon oben erwähnten nicht veröffentlichten Transkriptionen von Regina Randhofer, die 1996 in Jerusalem durchgeführt wurden.

¹⁷⁵ Bonvin, Ludwig: On Syrian Liturgical Chant. In: *The Musical Quarterly*. Vol. 4, No. 4. 1918. S. 593–603, hier S.595.

Die horizontal laufenden Formteile werden mit verschiedenen Farben gekennzeichnet, sodass die gemeinsamen Formteile dieselbe Farbe haben. So können leicht Gemeinsamkeiten, Unterschiede und die Reihenfolge der Formteile in den drei Traditionen festgestellt werden.

Die Anpassung der Texte an die Melodien wird in dieser Gegenüberstellung berücksichtigt. In der Regel handelt es sich bei den Texten um die entsprechenden Musterstrophen des Beth Gazo, jedoch zeigt der Vergleich manchmal unterschiedliche Texte. Der in einem vorherigen Analyseschritt entstandenen Frage nach den Schaltsilben wird in diesem Vergleich vertieft. Ein Vergleich von gleichen, aber von verschiedenen Sängern vorgetragenen Melodien soll Auskunft darüber geben, ob der Gebrauch der Schaltsilben durch die Tradition geregelt ist oder von den Sängern individuell gehandhabt wird. Die Schaltsilben werden zum Zweck im Text mit Klammern hervorgehoben.

Aus diesem Vergleich werden sich auch Erkenntnisse gewinnen lassen, ob das Repertoire der *Madroshe* in den drei Traditionen quantitativ dasselbe ist bzw. welche zusätzlichen Melodien es einer Tradition gibt oder welche fehlen.

4.4 Die Analyse der *Madroshe*-Melodien

In diesem Kapitel werden die *Madroshe*-Melodien analysiert. Das Analyseverfahren besteht aus drei Teilen: Formanalyse (vgl. Kap. 4.4.1), Analyse der Musik-Text-Beziehung (vgl. Kap. 4.4.2), tonale Analyse (vgl. Kap. 4.4.3). Die Analyse nimmt das Untersuchungsmaterial mit dem entsprechenden Beschreibungsinstrumentarium in den Fokus. Nach jedem Analyseschritt werden Zwischenergebnisse formuliert.

4.4.1 Die Formanalyse

Wie in der Darstellung der Analysemethode erläutert wurde, ist der erste Schritt der Analyse eine strukturelle Notation. Diese strukturelle Notierungsweise hebt die allgemeine Grundstruktur der Melodie dadurch hervor, dass jeder Melodieteil separat notiert und somit von den anderen Melodieteilen getrennt wird. Die Melodieteile werden mit geschweiften Klammern abgegrenzt ({}) und mit Großbuchstaben benannt (A, B, C, ...).

Jeder Melodieteil wird der Länge entsprechend auf einem bis vier Notensystem(en) notiert. Innerhalb eines jeden Melodieteils werden die ihn bildenden Formteile auf einer zweiten Ebene der Segmentierung ebenfalls nach dem Aspekt der Wiederholung voneinander getrennt und mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet (a, b, c, ...). Jeder Formteil wird durch eine nach unten geöffnete waagerechte eckige Klammer abgegrenzt (┌───┐). Die wiederkehrenden Formteile werden zum Zweck der Übersichtlichkeit untereinander notiert.

Die strukturelle Notation (siehe Anhang 6.2) folgt der Fassung von Nuri Iskandar.¹⁷⁶ Alle Noten, Vorzeichen, Legatobögen und andere Angaben werden exakt bewahrt und so übernommen, wie sie von Iskandar notiert

¹⁷⁶ Iskandar: Beth Gazo. 1996.

wurden. Nur die Texte werden in dieser analytischen Notation weggelassen, um eine Konzentration explizit auf den formalen Aufbau zu ermöglichen.

Notenbeispiel 3 stellt exemplarisch das Notationsverfahren des ersten Tons im *Madrosho* III. dar (Melodie III1.).¹⁷⁷

III1. *Taw nīmar ṭubeyh*

Notenbeispiel 3: Melodie III1. *Madrosho* III. *Sebeltho d'qum Faulus*, erster Ton

Der formale Aufbau der Melodie III1. lässt sich folgendermaßen darstellen (vgl. Abbildung 10).

¹⁷⁷ Im analytischen Teil werden die Melodien mit einer römischen und einer arabischen Zahl identifiziert. Die römische Zahl verweist auf den *Madrosho* (I. bis IV.), die arabische Zahl hingegen auf den Ton; III2. etwa bezeichnet den zweiten Ton im dritten *Madrosho* (d'qum Faulus).

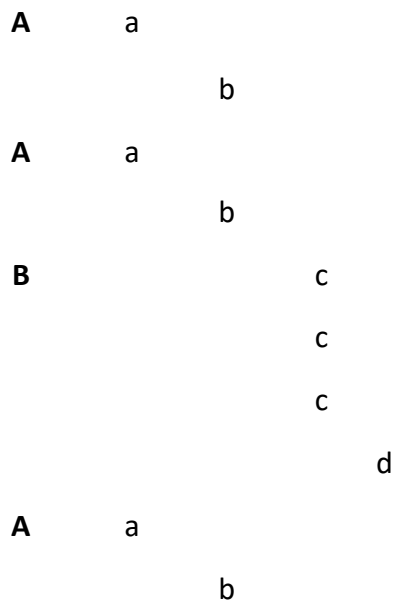
Madrosho III. Sebeltho d'qum Faulus, 1. Ton

Abbildung 10: Übersicht über den formalen Aufbau der Melodie III1.

Auf jede Melodie des untersuchten Melodiekorpus (insgesamt 32 Melodien) wurde das gleiche Verfahren hinsichtlich der Notationsweise, Abtrennung, Kennzeichnung etc. angewandt.¹⁷⁸

Aus der formalen Untersuchung des **ersten *Madrosho*** (I.) ergeben sich folgende Beobachtungen: Die allgemeine Form des ersten *Madrosho* ist in seinen acht Melodien eine dreiteilige mit der Struktur A B A, allerdings weist die Segmentierung auf dem Level der Formteile vier verschiedene Konstruktionsweisen auf (I1. und I4.; I6., I7. und I8.; I2. und I5.; I3.).

Die Melodien I1. und I4. haben eine völlig identische Form: Der Melodieteil A besteht jeweils aus zwei Formteilen a und b, der Melodieteil B besteht aus einem verdoppelten Formteil b. Die Formen der Melodien (I6., I7. und I8.) sind sehr ähnlich: Sie haben denselben formalen Aufbau, abgesehen von einer kleinen Veränderung in der zweiten Hälfte des Melodieteils B. Der

¹⁷⁸ Die strukturellen Notationen aller Melodien sowie die formalen Strukturen finden sich im Anhang (6.2 und 6.3).

Melodieteil A besteht in diesen drei Melodien jeweils aus drei Formteilen: a, b, c; der Melodieteil B besteht dagegen aus zwei verdoppelten Formteilen: d und b in I6., d und c' in I7. und d und c in I8. Die Melodien I2. und I5. haben einen gemeinsamen formalen Aufbau: Der Melodieteil A besteht aus drei Formteilen, der Melodieteil B besteht aus einem verdoppelten Formteil. Die Melodie I3. hat eine gesonderte Form, die man im zweiten *Madrosho* oft wiederfindet. Während der Melodieteil A in I3. aus zwei Formteilen a und b besteht, wird B aus einem verdoppelten Formteil c gebildet.

Die Formanalyse des **zweiten *Madrosho*** (II.) ergibt Folgendes: Die Grundstruktur seiner Melodien ist ebenfalls dreiteilig, nämlich A B A, A B A' und A B C mit zwei Konstruktionsweisen (II1., II2., II4., II5., II6., II7. und II8. sowie II3.).

Die Formen der Melodien (II1., II4., II5. und II7.) sind mit der Struktur von zwei Formteilen a und b im Melodieteil A und einem verdoppelten Formteil c in B völlig identisch. Die Formen von II2. und II6. sind ebenfalls identisch und unterscheiden sich von der oberen Gruppe dadurch, dass der dritte Melodieteil A' mit einer Variation versehen ist. Melodie II8. hat eine andere Anordnung der Formteile: Der mittlere Melodieteil B wird aus einem verdoppelten Formteil b (aus dem Melodieteil A) gebildet. Die Melodie II3. wiederum hat eine gesonderte Form in diesem *Madrosho*: Der mittlere Melodieteil B besteht aus einem einfachen, nicht verdoppelten Formteil c.

Die Form des **dritten *Madrosho*** (III.) kann folgendermaßen beschrieben werden: Dieser weist im Vergleich zu den anderen *Madroshe* längere melodische Strukturen auf. Seine Form ist vierteilig und umfasst drei unterschiedliche Grundstrukturen: A A B A, A A B A' und A A' B A. Die Konstruktionsweise der Formteile wiederholt sich in sieben Melodien (III1., III2., III3., III4., III5., III6. und III8.). Der Melodieteil A besteht in diesen sieben Melodien aus zwei Formteilen (a und b, verdoppelter a bzw. a und a'),

B dagegen aus vier Formteilen. Nur in der Melodie III7. sind die beiden Melodieteile A und B jeweils aus vier Formteilen konstruiert.

Der **vierte *Madrosho*** (IV.) weist folgende formale Charakteristika auf: Er besitzt sehr einfache Melodien bzw. Konstruktionen im Vergleich zu den anderen drei *Madroshe*. Die Grundstruktur ist immer dreiteilig; A B A und A A A (bzw. A A' A und A A' A"). Alle Melodien des vierten *Madrosho* haben dieselbe Konstruktionsweise, nämlich drei Melodieteile, bestehend jeweils aus zwei Formteilen. Die Form der Melodien IV2., IV3. und IV7. ist identisch. Die Form der Melodien IV4. und IV8. stimmt ebenfalls überein und ist der der Melodie IV1. – ungeachtet der Variationen – sehr ähnlich. IV5. und IV6. haben die einfachste Konstruktionsweise; sie werden lediglich aus einem Formteil a formiert, der sich sechsmal wiederholt und mitunter variiert.

Insgesamt läßt die formale Untersuchung der vier *Madroshe* folgende Generalisierungen zu:

- ❖ Die *Madroshe* I., II. und IV. weisen eine dreiteilige Form auf, während sie im *Madrosho* III. vierteilig ist.
- ❖ Die dreiteilige Form der *Madroshe* I. und II. hat das allgemeine Schema A B A, mitunter A B A'. In der Melodie II8. liegt ausnahmsweise die Form A B C vor.
- ❖ Die dreiteilige Form des *Madrosho* IV. weist im Vergleich mit den anderen *Madroshe* eine sehr einfache Struktur auf und folgt meistens dem Schema A A A mit leichten Variationen; nur manchmal ist die Form A B A. Der Melodieteil A besteht in diesem *Madrosho* überwiegend aus Wiederholungen eines Formteils a.
- ❖ Im *Madrosho* III. ist die Form länger und komplizierter als in den anderen *Madroshe*; sie weist das allgemeine Schema A A B A auf, manchmal mit Variationen, wie A A' B A in III8. oder A A B A' in III2.
- ❖ Für alle vier *Madroshe* gilt, dass der Mittelteil B länger als die umschließenden Melodieteile ist.

- ❖ Die Anzahl der Formteile innerhalb der Melodieteile ist unterschiedlich: Sie schwankt zwischen einem Formteil (wie dem Melodieteil B in der Melodie II3.) oder einem Formteil mit einer oder mehreren Wiederholungen – mit oder ohne Variation (wie die Melodieteil B in III4.) – und zwei, drei oder seltener vier Formteilen in einem Melodieteil (z. B. beim Melodieteil A in III7.).

Zwischenfazit

Dieser erste Analyseschritt zielte darauf, allgemeine formale Eigenschaften innerhalb eines jeden *Madrosho* sowie der vier *Madroshe* insgesamt zu beschreiben. Obwohl ein *Madrosho* in seinen acht Tönen grundsätzlich dieselbe formale Grundstruktur hat, ändert sich häufig die Konstruktion seiner Melodieteile mit dem Wechsel des Tons. Nur einige Melodien weisen die gleiche Konstruktionsweise auf, dies jedoch ohne feste und erkennbare Konzeption. Diese nicht regelmäßigen Änderungen der Konstruktion zusammen mit dem Gleichbleiben des Metrums in den acht Tönen eines *Madrosho* sind aber für ein tonbedingtes Formschema nicht relevant. Jedenfalls haben die acht Melodien eines *Madrosho* eine feste Grundstruktur; sie werden mit Strophen von gleich gebauter Versstruktur und Silbenzahl gesungen. Ob der melodische Aufbau dem der Strophe folgt, wird sich im nächsten Analyseabschnitt zeigen

4.4.2 Zur Musik-Text-Beziehung

Im folgenden Schritt der Analyse wurden die Texte unter Berücksichtigung ihrer Versstruktur und der Anpassung der Verse auf die melodischen Phrasen untersucht. In diesem Schritt wird der Text in lateinischen Buchstaben silbenweise unter die Noten gesetzt und mit der zugrunde gelegten Aufnahme verglichen. Die Verse wurden durch rote Punkte voneinander abgegrenzt, die Versteile durch Doppelpunkte und ein Strophenschluss wurde durch vier Punkte in Form einer Raute gekennzeichnet. Bemerkenswert ist,

dass in Iskandars Ausgabe nicht alle Punkte vollständig angegeben wurden, was das Erkennen der Versstruktur erschwert. In einigen Strophen wurden die Verse in den Notationen sogar überhaupt nicht getrennt. Zu diesem Zweck wird die Punktierung im Rahmen der Analyse anhand des Mardiner Beth Gazo (Auflage Holland¹⁷⁹) vervollständigt und auf die strukturellen Notationen übertragen.

Die Beth-Gazo-Strophen haben die Funktion, die Melodien zu bewahren und über die Generationen hinweg deren Weitergabe zu ermöglichen. In der Praxis werden diese Melodien mit entsprechenden biblischen Texten in einem Kontrafaktur-Verfahren gesungen. Es handelt sich also um keine festen Gesangstexte; im liturgischen Gebrauch werden wechselnde Texte gesungen. Ob die Melodie beim Wechsel des Textes genauso bleibt oder ihr andere Töne hinzugefügt werden, ist im Rahmen der vorliegenden Studie schwer nachvollzuziehen, da die Melodien hier ausschließlich den Beth-Gazo-Texten entnommen werden. Die Untersuchung der Beth-Gazo-Texte hinsichtlich ihrer Anpassung an die Melodien in Verbindung mit der Überlieferungstechnik lässt Schlüsse über die Strophe als Träger der Musik zu und wirft die Frage auf, wie sich die musikalische mit der textlichen Struktur deckt.

Die *Madroshe*-Strophen bestehen aus Versen, die ein festes Metrum von zwei bzw. drei Versteilen haben.¹⁸⁰

- ❖ Die Strophen des *Madrosho* I. bestehen aus vier Versen, die auf zwei Arten vorkommen; entweder mit zwei oder mit drei Versteilen. Jeder Vers-
teil ist viersilbig. Die Grundform sieht folgendermaßen aus: dreiteiliger
Vers (4 + 4 + 4) – zweiteiliger Vers (4 + 4) – zweiteiliger Vers (4 + 4) –
dreiteiliger Vers (4 + 4 + 4).

¹⁷⁹ Beth Gazo der Syrisch-Orthodoxen Kirche. Losser 1981.

¹⁸⁰ Die Silbenzahlen wurden in dieser Studie in Klammern gesetzt, um sie von anderen Zahlen abzuheben.

- ❖ Die Strophen im *Madrosho* II. bestehen aus drei Versen, die auf zwei Arten vorkommen, es gibt jeweils zwei Versteile. Die Versstruktur ist: $(7 + 7) - (5 + 5) - (7 + 7)$.
- ❖ Der *Madrosho* III. hat Strophen, die aus acht Versen bestehen, die auf zwei Arten vorkommen und jeweils zwei Versteile haben. Die Vers-Struktur ist: $(5 + 3) - (5 + 3) - (5 + 3) - (5 + 3) - (5 + 5) - (5 + 5) - (5 + 3) - (5 + 3)$. Die Strophe des sechsten Tons (III6.) ist eine Ausnahme insofern, als sie mit einem $(3 + 5)$ -Vers beginnt.
- ❖ Im *Madrosho* IV. haben die Strophen eine Versstruktur von sechs zweiteiligen Versen mit folgender Silbenzahl: $(5 + 5) - (5 + 5) - (5 + 5) - (5 + 3) - (5 + 5) - (5 + 5)$. Auch hier weicht die Strophe des ersten Tons (I1.) von den anderen ab, sie besteht aus sechs isosyllabischen Versen $(5 + 5)$.

In der Regel sind die Formteile die kleinen Einheiten einer Melodie, strukturell entsprechen sie den Versen einer Strophe. In einem Gesang können die Formteile hinsichtlich ihrer Länge und ihrer formalen Teilung als reguläre Träger der Verse angesehen werden. Nicht zu vergessen ist, dass die Segmentierung der Melodien in Melodie- und Formteile nach dem musikalischen Aspekt der Wiederholung und ungeachtet des Textes erfolgt ist. Mit dem Einbezug der Texte wird die Qualität der Positionierung der Texte im Hinblick auf die melodischen Phrasen geprüft. Die Beobachtung des gesamten Materials zeigt, dass die Musik-Text-Beziehung unterschiedliche Qualitäten aufweist.

Eine Gruppe der Melodien hat dann eine hohe Qualität, wenn die Verse genau an die Formteile gesetzt sind. Die Melodie IV1. ist ein Beispiel für diese Gruppe: Jeder Formteil deckt einen Vers ab (Notenbeispiel 4).

IV1. *Manu hzo neqyo*

Ma nū hzo neq yo: Kad ma ye ngo Lar yo. Wma nū hzo yaw no: Kad mal qto lneš ro.

Wma nū hzo qab ro: dha yo nfaq me neh. Maryam hwoť neq yo: way nqať lfo rū qan.

We liš ba yaw no: Wal qtať lyo ha non. Wnū no hwo qab ro: wayaw non da yat beh.

Notenbeispiel 4: Melodie IV1. Ein Vers für jeden Formteil

Diese Qualität der Teilung weisen die Melodien des *Madrosho* IV. sowie die Melodieteile A im *Madrosho* III. auf.

In anderen Melodien – allgemein zu sehen beim *Madrosho* II. – ziehen sich die Verse aber über zwei Formteile. Durch das Metrum dieses *Madrosho* mit zwei Versteilen von gleicher Silbenzahl lässt sich der Vers auf zwei Formteile gleichmäßig aufteilen. Beispielsweise teilen die Formteile a und b in der Melodie II4. den ersten Vers mit jeweils (7) Silben. Ebenfalls deckt der Formteil c in seinem doppelten Auftreten den Mittelvers (5 + 5) ab. Der dritte Vers wird wieder von den Formteilen a und b getragen (Notenbeispiel 5).

II4. man at gabro

Man at gabro wbar man at: wa b hor ko se day man sad rok.

en 'o te yaw — sef:

wmeš kah lok se — day.

So leq rūg zeh wqot el lē: wat gab ro me dem lo yot rat.

Notenbeispiel 5: Melodie II4. Ein Vers auf zwei Formteile

Vers	Formteil
Erster Vers (14)	a(7) b(7)
Zweiter Vers (10)	c(5) c(5)
Dritter Vers (14)	a(7) b(7)

Dieses Modell gilt für alle Melodien des *Madrosho* II.

Logischerweise erfolgt für die dreigeteilten Verse des *Madrosho* I. eine passende Abdeckung gleichmäßig über drei Formteile, wie in der Melodie I2. (Notenbeispiel 6).

I2. Bthulto Qrothan

Btu lto qro tan: di — mar sar — boh kad to har no.

Hablē tēh rok: bar 'a lo — ho.

Dal yo led tok: 'e — šūr — ša lmo: dam le šuf re.

Notenbeispiel 6: Melodie I2. Ein Vers für drei Formteile

Vers	Formteil
Erster Vers (12)	a(4) a'(4) b(4)
Zweiter Vers (8)	c(8)
Dritter Vers (8)	c(8)
Vierter Vers (12)	a(8) a(8) b'(8)

In einer anderen Gruppe der Melodien findet man aber auffällig unterschiedliche Qualitäten der Musik-Text-Beziehung. Einige Verse dieser Gruppe weisen keine stimmige Anpassung an die Melodiesegmente auf, vielmehr ist die Versgrenze manchmal gegen die melodische Phrase versetzt oder Vers und Phrase haben eine unterschiedliche Länge und enden deshalb nicht gemeinsam. Bei der Form solcher Verschiebungen lassen sich zwei Arten unterscheiden:

- ❖ Einen interessanten Fall zeigt die Melodie III8. an einer Stelle, wo die Grenzen der melodischen Phrasen und die der Verse nicht übereinstimmen. An dieser Stelle endet die melodische Phrase nicht zusammen mit dem Vers im Melodieteil B. Der vierte Vers in dieser Strophe ist auf den Formteil b1 versetzt und auf einen Bruch von c. Die vierfache Wiederholung des Formteils c hat einen Text von drei versetzten inkompletten Versen (s. Notenbeispiel 7). Dieser Fall kommt nur in der Melodie III8. vor.

III8. men ^colmo

Notenbeispiel 7: Melodie III8. Überschneidung des Verses auf zwei Formteilhälften

Vers	Formteil
Erster Vers (8)	a (+ Schaltsilbe <i>ye</i>)
Zweiter Vers (8)	b
Dritter Vers (8)	a (+ Schaltsilbe <i>ye</i>)
Vierter Vers (8)	b1(5) $\frac{1}{2}$ c(3) <i>nicht komplett</i>
Fünfter Vers (10)	$\frac{1}{2}$ c(2) c(5) $\frac{1}{2}$ c(3) <i>nicht komplett</i>
Sechster Vers (10)	$\frac{1}{2}$ c(2) c'(5) d(3)
Sieber Vers (8)	a (+ Schaltsilbe <i>o</i>) ¹⁸¹
Achter Vers (8)	b

¹⁸¹ In Iskandars Ausgabe steht *mo*.

- ❖ In anderen Fällen kommt es zu einer anderen Überschneidung: Ein Vers beginnt zwar zusammen mit dem Formteil, verläuft aber über den Formteil hinaus und endet auf einem Bruch des darauffolgenden Formteils. Ein Beispiel dafür ist die Melodie I8. (Notenbeispiel 8).

I8. *Ṣlībo ḥbīd leh*

The musical notation for Melodie I8 is presented across four staves. The first staff, labeled 'A', contains the first line of music with lyrics 'Ṣlī bo ḥbīd leh: (ḥol mo kṛ leh: 'aḥ ḥa mū do (mo)---'. Above this staff are brackets labeled 'a', 'b', and 'c' indicating form parts. The second staff, labeled 'B', contains the second line of music with lyrics 'Wa ḥla sī min:'. The third staff, labeled 'B', contains the third line of music with lyrics 'kul hūn saew fe.'. The fourth staff, labeled 'A', contains the fourth line of music with lyrics 'waḥ ra wo ḥo:'. Above this staff are brackets labeled 'a', 'b', and 'c' indicating form parts. The final line of music on the fourth staff has lyrics 'Bremzeh tal yo: wamda bar loh: hay leh kas yo --- (mo)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Notenbeispiel 8: Melodie I8. Überschneidung und Verlauf in den darauffolgenden Formteil hinein

Vers	Formteil
Erster Vers (12)	a(4) b(5) c(3 + Schaltsilbe <i>mo</i>)
Zweiter Vers (8)	d(4) c(4)
Dritter Vers (8)	d c
Vierter Vers (12)	a(4) b(5) c(3 + Schaltsilbe <i>mo</i>)

Die Schaltsilben

Der Großteil der Melodien weist in den Texten das Phänomen der Schaltsilben auf. Einigen Versen werden eine oder mehrere Silben – meist als Endsilbe – hinzugefügt. Diese Schaltsilben sind in der Regel *ye*, *e*, *om*, *mo*, *o* oder *ma* und sind in allen Musiktraditionen der syrischen Kirchenmusik zu finden (s. unten Kapitel 4.4.3 Vergleich unterschiedlicher Musiktraditionen). Die Hinzufügung von Schaltsilben in der syrischen liturgischen Musik führt Iskandar in seiner Einleitung zu den Notationen historisch auf zwei Vermutungen zurück: Entweder wurde der Text auf die bereits vorhandenen Melodien oder melodischen Phrasen mithilfe einer Schaltsilbe angepasst, falls seine Länge mit der Länge der melodischen Phrase nicht übereinstimmte, oder aber die Melodie steht im Vordergrund, wie es bei den *Shuhlofe*-Melodien (= Variationen von Melodien anderer Gattungen) der Fall ist.¹⁸² Jedenfalls haben laut Iskandar die Schaltsilben die Funktion, Vers und melodische Phrase kompatibel zu machen.

Um diese Hypothese überprüfen zu können, werden die Texte hinsichtlich der Position und Funktion der Schaltsilben untersucht. Hinsichtlich der Frage, nach welcher Systematik und an welchen Stellen die Schaltsilben hinzugefügt werden, zeigt die Untersuchung mehrere Möglichkeiten. In der Notation werden die Schaltsilben in Klammern gesetzt.

Im eben angeführten Beispiel (Melodien I8., Abbildung 4) ist dem ersten sowie dem vierten Vers eine Schaltsilbe als Endsilbe hinzugefügt; beide Verse sind (12)-silbig. Formteil a hat (4) Silben, Formteil b zieht sich aber über (5) Silben anstatt über (4) und lässt für den folgenden Formteil c nur noch (3) Silben. Die Länge des Formteils c ist aber für (4) Silben ausgelegt, wie der zweite Vers zeigt. Mithin könnte die Schaltsilbe hier hinzugefügt

¹⁸² Iskandar: Beth Gazo. 1996. S. 87.

worden sein, um die gesamte Länge des Formteils abzudecken. Im vierten Vers wiederholt sich diese Struktur.

Vers	Formteil
Erster Vers (12)	a(4) b(5) c(3 + Schaltsilbe <i>mo</i>)
Zweiter Vers (8)	d(4) c(4)
Dritter Vers (8)	d c
Vierter Vers (12)	a(4) b(5) c(3 + Schaltsilbe <i>mo</i>)

Man könnte annehmen, dass dieses Beispiel die Funktion der Schaltsilbe als ein technisches Werkzeug zur Anpassung des Textes an die bereits vorhandene Melodie bestätigt und somit die Hypothese Iskandars unterstützt. Die Beobachtung aller anderen Melodien, in denen Schaltsilben von Ignatius Ya^cqūb III. gesungen und von Iskandar notiert worden sind, ergibt aber, dass Schaltsilben nicht nur an solchen Stellen auftreten, wo eine Anpassung nötig ist; ihre Funktion kann man nicht nur auf ein Mittel zur Abdeckung des Verses auf die Länge des gesamten Formteils reduzieren. Die Schaltsilben kommen häufig in einer Systematik vor, bei der entweder die melodische oder die poetische Struktur als Basis fungiert. Abgesehen davon, dass der Sänger die Problematik der Anpassung – wenn es darum ginge – anderes lösen könnte (indem er z. B. eine Silbe auf mehrere Töne melismatisch zieht), ist zu beachten, dass die Melodie I8. der einzige Fall ist, der die Hypothese von Schaltsilben als ein Anpassungsmittel unterstützt.

In der Melodie I4. zum Beispiel wird jeweils zum ersten und dritten Vers teil des ersten Verses eine Schaltsilbe hinzugefügt, die man beim vierten Vers derselben melodischen Teilung aber nicht findet (s. Notenbeispiel 9). Wäre die Kürze des Verses der Grund, hätte man beim vierten Vers auch Schaltsilben und in ähnlicher Weise singen müssen, da sowohl die melodische Struktur als auch die der Verse in den beiden Abschnitten identisch ist. Die Melodien I6., II6. und III1. sind weitere Beispiele für diesen Fall.

I4. woyo lsakhle

The musical score is written on three systems of staves. The first system (A) has a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody with a triplet of eighth notes and a half note. The lyrics are: "Wo go lsakhle (ye —) : mo dho zeyn lhün: lab nay nū h — ro (mo —)." The second system (B) has a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody with a half note and a quarter note. The lyrics are: "Wgoh bin tū bo: lkul ka šī — re (ye —)." The third system (A) has a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody with a triplet of eighth notes and a half note. The lyrics are: "Bdū bo ray hū (o —) n: wab 'am lay hun: šlū hūn 'a — ma — n :".

Notenbeispiel 9: Melodie I4 mit Schaltsilben

Zur Untersuchung des systematischen Auftretens der Schaltsilben lassen sich mehrere Melodien heranziehen. Im Untersuchungsmaterial zeigen sich mehrere Formen einer solchen Systematik, denen entweder die textliche oder die musikalische Struktur zugrunde liegt.

- ❖ Zur textlichen Struktur: In fast allen Melodien des *Madrosho* IV. kommt eine Schaltsilbe als Endsilbe im vierten Vers vor, der aus acht Silben besteht.¹⁸³ Ob der vierte Vers einen besonderen Formteil oder denselben wie die anderen Verse hat, ist für die Schaltsilben irrelevant. Die Schaltsilben hier folgen offensichtlich nicht der melodischen Struktur, sondern der textlichen (s. Notenbeispiel 10).

¹⁸³ Nur die Melodie IV1. besitzt erstaunlicherweise ein anderes Metrum. Diese Strophe besteht aus sechs zweiteiligen Versen von jeweils (10) Silben. Der Frage nach dem Grund dafür kann im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgegangen werden.

IV4. *Bdukchron Qadiše*

Bdu k̄ron qa dī še: 'a hay neṭ qa naš. Wna seq teš bū hto: lmoṣ hūn dqa dī — še.

Dhu bra h̄mahwy ne' beṭ: rah me 'al 'ol mo.

Wan hal ṭah 'am hūn b̄sed rayḥān (mo →).

Wab yaw mod meṭ gle: nī šo dra bū ṭeh. 'am hūn dqa dī šaw hy: n̄ša baḥ do šel go.

Notenbeispiel 10: Systematisches Auftreten der Schaltsilben nach Text

- ❖ Zur musikalischen Struktur: Im *Madrosho* III. dagegen zeigt sich in fast allen Melodien, dass die Schaltsilben an einen Formteil gekoppelt sind. Der Sänger setzt an bestimmte musikalische Wendungen, die sich am Ende dieses Formteils wiederholen, jedes Mal eine Schaltsilbe. Ein Beispiel ist die Melodie III2. (s. Notenbeispiel 11). In Melodie III3. ist dieses Phänomen noch stärker ausgeprägt (Notenbeispiel 12): Die Schaltsilben finden sich nicht am Ende des Verses oder des Versteils, wie es der übliche Fall ist, sondern sie kommen an zwei Positionen in allen achtsilbigen Versen vor, genau an einer besonderen melodischen Wendung, ungeachtet ihrer Stellung in den Silben des Verses.

III2. *Lo rgīšīn krube*

Lo rgī šīn kū be: (mun do me (ye-)). Haw hay lo dāš rē— cal haš hūn.

Kad mab ~~ad~~ men hūn: tī 'in leh (ye-). Brik hay lo dat 'in:— lto 'o nauh.

Naw dūn lok 'e— re:

Kat naq bmar Kab— lok.

'am mar yam 'e— mok:

wno šo bteš bo— h to.

qe lo ye wke hūn: tah to ye (ye). Mas mūn lok šub ho— 'a— lo— ho.

Notenbeispiel 11: Systematisches Auftreten der Schaltsilben nach Melodie

III3. *Ašwon mor dezmar*

Aš won (mo) mōr— dez mar: šar bag hūn (mon).

Dqa di še (ye)— dah būk: būk do rin (ye—).

Wa se qayn (ma—) (raw mo: dāš ma yo (mo—).

Deš ba qe (ye—) bšuf ro: dna sī he (ye—).

Hab tē— mo de šūr:

bšar 'e— šit ray hūn.

Wak mo— damše no: 'e qa les 'e non— (mon).

Weh we (lom mo) Lok ke rax: qī no to (mo yo).

Wez mar (lom mo) Lok šub ho: būk ron hūn (mon—).

Notenbeispiel 12: Systematisches Auftreten der Schaltsilben an einer bestimmten melodischen Wendung

Dass die Schaltsilben nicht unbedingt als Endsilbe vorkommen, sondern auch an unterschiedlichen Positionen innerhalb des Verses, ist in vier Melodien der Fall: I3. (Notenbeispiel 13), III3., III6. und III7.¹⁸⁴

I3. *Briḫ hu ḥaylo*

Briḫ hu ḥaylo (mo-)dha yel- 'enon: (soḥ de- b rī ke.

Briḫ huḏ ya qar: dūḫ yō nai- ḥān.

Briḫ hu ḥar mī (ye): mīlū- dhū- beh: bre- yo- nay ḥūn.

Wawreb 'en un: bar bac fen- yon.

Notenbeispiel 13: Melodie I3. Schaltsilbe nicht als Endsilbe

Zum Schluss ist zu erwähnen, dass in zwei Melodien (II2. und III3.) die Schaltsilben doppelt vorkommen (s. oben Notenbeispiel 12).

Zwischenfazit

Bei einem Teil der Melodien passt sich die melodische Phrasierung dem Metrum an, bei dem anderen Teil hingegen nicht. Die Analyse veranschaulicht, dass die Texte sich in unterschiedlichen Qualitäten an die Melodien anpassen, was die Vermutung nahelegt, dass Musik und Text zwei unterschiedliche Ebenen sind. Die Schaltsilben sind sinnfreie Silben, deren Verwendung in der Tradition der syrischen Kirche (und allgemein der orientalischen Kirchen) üblich ist. Die Funktion dieser Schaltsilben darf nicht nur als ein Anpassungsmittel bei kontrafakturischen Verfahren verstanden werden. Die Untersuchung zeigt mehrere Stellen, an denen die Schaltsilben

¹⁸⁴ In der letzten Melodie wurden die Schaltsilben von Iskandar auf die Endsilbe eingetragen. Der Vergleich mit der Aufnahme zeigt aber, dass der Sänger die Schaltsilben auf die vorletzte Silbe des Verses setzt. Die Schaltsilben der sechsten, siebten und achten Verse fehlen in der Notation.

in einer Systematik gesetzt werden, die entweder auf dem Text oder auf der melodischen Wendung basiert. Es gibt mehrere Stellen, an denen der Sänger keine Schaltsilbe benötigen würde, damit Melodie und Text zusammenpassen. Trotzdem singt er Schaltsilben, die sich wie ein textliches Ornament oder eine Verzierung anhören; vermutlich wurden sie aus ästhetischen Gründen gesetzt.

Im Rahmen dieser Arbeit können die verschiedenen Metren der syrischen Poesie-Kunst nicht ausführlich vorgestellt werden, da dieses Thema nicht Schwerpunkt der Untersuchung ist.¹⁸⁵ Es soll aber an dieser Stelle erwähnt werden, dass in einer Gruppe der Melodien die melodischen Phrasen laut Iskandar Betonungen haben, die sich von den Hebungen und Senkungen des metrischen Schemas unterscheiden.¹⁸⁶ Dies bestärkt die Vermutung, dass Melodie und Text unabhängig voneinander konzipiert wurden.

4.4.3 Die tonale Analyse

In den drei folgenden Analyseschritten werden zuerst die Melodien gruppenweise nach ihren Parametern untersucht, dann folgt die Analyse der Form- und Melodieteile, daran schließt sich die Reduktionsanalyse auf der Bausteinebene auf der Ebene der Formteile als der grundlegenden melodischen Bausteine an.

4.4.3.1 Die Untersuchung der Melodien nach ihren Parametern

In diesem Analyseschritt wird der Frage der Tonalität nachgegangen. Die untersuchten Melodien sind im Repertoire und im liturgischen Gebrauch

¹⁸⁵ Zu den syrischen Metren siehe z. B. Grimme, Hubert: Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers. Mit einem Anhang über den Zusammenhang zwischen syrischer und byzantinischer Hymnenform (Collectanea Friburgensia, Bd. 6). Universitätsbuchhandlung, Freiburg i. d. Schweiz 1893; القس جبريل القرداحي: كتاب الكنز الثمين في صناعة شعر السريان وتراجم شعرائهم المشهورين، روما ١٨٧٥ (Cardahi, P. D. Gabriel: Liber thesauri de arte poetica Syrorum nec non de eorum poetarum vitis et carminibus). Sacra Congregatione de Propaganda Fide, Romae 1875.

¹⁸⁶ Iskandar: Beth Gazo. 1996. S. 84.

nach dem System der acht Kirchentöne angeordnet. Die syrischen Kirchenmusiker*innen haben die acht Töne mithilfe der arabischen *Maqam*-Namen bezeichnet. Die Namen der arabischen *Maqamat* in ihren Hauptformen und in den variierten Formen sowie ihre Aufbautechniken auf einer Tonleiter von zwei aneinander anschließenden Skalenabschnitten (*Ġins* = Tongeschlecht) werden in der Praxis auf die syrischen Kirchentöne übertragen. Der folgende Analyseschritt auf der tonalen Ebene dient dazu, diese Übertragung von Konzeptionen der *Maqam*-Musik in liturgische Kontexte zu beleuchten und zu überprüfen, wie präzise diese sind. Darüber hinaus wird in diesem Schritt der Frage nachgegangen, ob die Kirchentöne überhaupt gemeinsame musikalische Gesetzmäßigkeiten besitzen und wie diese erkannt und beschrieben werden können. Am Beispiel des untersuchten Materials werden die Melodien, die einem gemeinsamen Kirchenton zugehören, zusammengestellt und hinsichtlich bestimmter Parameter beobachtet; jede Vergleichsgruppe besteht also aus vier Melodien. Diese werden miteinander sowie mit den Gesetzmäßigkeiten der arabischen *Maqamat* verglichen. Die Parameter, die als Kriterien dienen, werden in separaten Tabellen gegenübergestellt.

Die Skalenabschnitte, auf denen die Tonarten aufgebaut sind, führte Iskandar in der Einleitung zu seinen Notationen auf. Es handelt sich um *Maqam-Ġins* aus der arabisch-orientalischen Musikkultur, deren Musiksysteme zur Skalenstruktur der syrischen Tonarten passen sollten. Im Folgenden wird der Vergleich der acht syrischen Töne mit den arabischen *Maqamat* diskutiert. Dazu werden Begriffe aus der kirchenmodalen Lehre wie Ambitus, Ausgangs- und Rezitationston und Finalis verwendet.

Die einzelnen Kirchentöne werden in diesem Schritt der tonalen Analyse hinsichtlich folgender Parameter untersucht:

- ❖ *Ġins*; Skalenabschnitt, Tetra- oder Pentachord, auf dem die Melodie gebildet ist,

- ❖ Ambitus; der Tonumfang,
- ❖ Ausgangston; der Ton, mit dem die Melodie anfängt,
- ❖ Rezitationston; der Ton, der am häufigsten vorkommt,
- ❖ Finalis; der Schlusston,
- ❖ Tempo der Melodie (von Iskandar in der Notation angegeben).

Die separate Betrachtung der Vergleichsgruppen ergibt:

Die Melodien des **ersten Tons** haben in Iskandars Notationen die folgenden Vorzeichen: In den Melodien I1., I2., und I3. ist *e* um drei Kommas vertieft (*e-3*), *h* um 2 Kommas (*h-2*). In der Melodie I4. ist nur *e-3* angegeben. Iskandar bezeichnet den ersten Ton als *Maqam Bayat*.¹⁸⁷ *Maqam Bayat* ist in der arabischen Musik eine d-Moll-Skala, in der die untere Kleinterz in zwei Dreivierteltöne geteilt ist. Die komplette Skala wird aus zwei Tetrachorden von *Ġins Bayati* und *Ġins Nahawand* zusammengesetzt und der *Maqam* hat *g* als Dominantton (arab. Ġammāz = „Zwinkernder“ Ton). Er hat somit diese Struktur:

$$d \ e^{-\frac{1}{4}} \ f \ g \ a \ b \ c \ d$$

Eine Variation des *Maqam Bayat* ist in der arabischen Musik der *Maqam Husseini*: Er stimmt mit dem *Bayat* im unteren *Ġins* überein, im oberen *Ġins* aber ist das *h* um einen Viertelton vertieft (*h-1/4*) anstatt des *b* im *Bayat*. *Maqam Husseini* wird also aus zwei *Ġins Bayati* konstruiert:

$$d \ e^{-\frac{1}{4}} \ f \ g \ a \ h^{-\frac{1}{4}} \ c \ d$$

Nimmt man an, dass in der arabischen Musik die Mikrotöne vereinfachend auf einen Viertelton gerundet wurden und der Ganzton in vier gleiche Teile statt neun Kommas geteilt wurde, ist die Schlussfolgerung akzeptabel, dass die Melodien des ersten Tons auf der Skala des *Maqam Bayat* (oder seiner Variation *Husseini*) aufgebaut sind. Da das *h* außer in dem Umspiel

¹⁸⁷ Iskandar: Beth Gazo. 1996. S. 81.

$c\ h\ c\ d$ in I2. und I4. nirgendwo vorkommt, ist schwer zu erkennen, ob das ($h\text{-}3$) im Vorzeichen der Melodie I4. aus Versehen wegefallen ist oder bewusst weggelassen wurde. Jedenfalls entsprechen die Vorzeichen in den Melodien I1., II1., und III1. dem *Maqam Husseini*.

Der Tonumfang umfasst eine Quinte $c - g$ bzw. eine Quarte $c - f$ in II1. Als Ausgangs- und Rezitationston ist der erste Ton überwiegend d , nur im *Madrosho* II. ist der Ausgangston c und im *Madrosho* IV. ist der Rezitationston g . Die Kadenzen und die Finalis sind hier immer d . Eine Zusammenstellung der Parameter findet sich in der Tabelle 1.

Tabelle 1: Parameter des ersten Tons

	Melodie I1.	Melodie II1.	Melodie III1.	Melodie IV1.
<i>Ġins</i>	<i>Husseini</i>	<i>Husseini</i>	<i>Husseini</i>	<i>Bayat</i>
Tonumfang	$c - g$	$c - f$	$c - g$	$c - g$
Ausgangston	d	c	d	d
Rezitationston	d	d	d und f	g
Finalis	d	d	d	d
Tempo	112	112	112	144

Der zweite Ton hat ähnliches Vorzeichen wie der erste: $e\text{-}3$ in II1. und II4. bzw. $e\text{-}3$ und $h\text{-}2$ in II2. und II3. Der Ton wurde von Iskandar ebenfalls als *Maqam Bayat* bezeichnet. Die Melodien enden aber nicht auf dem Grundton des *Maqam* (d), sondern überwiegend auf g (mit Ausnahme der Melodie II4., die auf f endet). Dem *Maqam Bayat* und seiner Variation *Maqam Husseini* entsprechend, ist g der Dominantton (Ġammāz). Das Phänomen, dass die Melodien der syrischen Kirchenmusik manchmal auf dem Dominantton statt auf dem Grundton beruhen können, hat Husmann damit erklärt, dass die Fundamentaltöne (wie Finalis, Dominante oder Rezitationston) ihre

Funktionen im melodischen Verlauf vertauschen können, ohne dass der Grundcharakter des Tons verloren geht.¹⁸⁸

Die Melodien II2. und III2. sind sehr ähnlich und haben jeweils eine Modulation im Formteil b', da *f* zu *fis* und *e-3* zu *e* werden. Hinsichtlich des Tonumfangs sowie des Ausgangs- und Rezitationstons weisen die ersten drei *Madroshe*-Melodien Ähnlichkeit mit der vierten auf (vgl. Tabelle 2).

Tabelle 2: Parameter des zweiten Tons

	Melodie I2.	Melodie II2.	Melodie III2.	Melodie IV2.
<i>Ġins</i>	<i>Bayat</i>	<i>Husseini</i>	<i>Husseini</i>	<i>Bayat</i>
Tonumfang	<i>c – g</i>	<i>c – g</i>	<i>c – g</i>	<i>d – a</i>
Ausgangston	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>g</i>
Rezitationton	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>f</i>
Finalis	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>f</i>
Tempo	112	112	144	144

Die Skala des **dritten Tons** (vgl. Tabelle 3) wird von Iskandar mit einem vertieften *e-2* als *Maqam Segah* angegeben. *Maqam Segah* hat in der arabischen Musik die Struktur einer *e*-Skala, in der *e* und *h* jeweils um einen Viertelton vertieft sind. Dieser *Maqam* hat zwei alternative Dominanttöne, die Terz *g* und die Sexte *c*:

$$e^{-\frac{1}{4}} \ f \ g \ a \ h^{-\frac{1}{4}} \ c \ d \ e^{-\frac{1}{4}}$$

In der Melodie III3. weist der Melodieteil B eine Modulation auf: *g* wird zu *gis*. Somit entsteht eine Struktur der modulierten Skala wie *e-2 f gis a h c d e-2*. Dieses Tonsystem hat in der arabischen *Maqam*-Theorie keine

¹⁸⁸ Husmann: Eine Konkordanztafel. 1972. S. 378–379.

Entsprechung, die seine Struktur adäquat erklären würde. Der Melodieteil B in III3. lässt sich also nicht mit dem arabischen *Maqam*-Namen bezeichnen, bevor die Melodie zu *Maqam Segah* zurückgeht. Da in den vier Melodien an keiner Stelle der Ton *h* vorkommt, könnte man annehmen, dass Iskandar *h-2* in den Vorzeichen nicht angegeben hat, obwohl er von einem *Maqam Segah* ausgeht (ähnlich wie im ersten Ton).

Die Strukturtöne in diesem Ton sind in allen Melodien identisch: Außer dem Ausgangston in II3. (*g*) beruhen alle Strukturtöne auf dem *e-2*. Ebenso ist das Tempo bei den vier Melodien von Iskandar auf 112 festgelegt.

Tabelle 3: Parameter des dritten Tons

	Melodie I3.	Melodie II3.	Melodie III3.	Melodie IV3.
<i>Ġins</i>	<i>Segah</i>	<i>Segah</i>	<i>Segah und (?)</i>	<i>Segah</i>
Tonumfang	<i>c – a</i>	<i>d – a</i>	<i>d – a</i>	<i>d – g</i>
Ausgangston	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
Rezitationston	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
Finalis	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
Tempo	112	112	112	112

Der vierte Ton ist auf der Skala des *Maqam Rast* aufgebaut und hat nach dem Empfinden der Anhänger der syrischen Tradition einen „majestätischen“ Charakter.¹⁸⁹ *Maqam Rast* hat die gleiche Tonabfolge wie eine C-Dur-Skala, bei ihm sind aber *e* und *h* jeweils um einen Viertelton vertieft und er hat *g* als Dominante:

$$c \ d \ e^{-\frac{1}{4}} \ f \ g \ a \ h^{-\frac{1}{4}} \ c$$

189 Interview mit Erzbischof Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm.

Dass als Vorzeichen von Iskandar nur *e-2* angegeben wird – außer in der Melodie II4., die *e-2* und *h-2* im Vorzeichen hat –, lässt sich dadurch erklären, dass Iskandar in den Melodien, in denen kein *h* vorkommt, das Vorzeichen von *h* meistens weglässt, obwohl es sich für ihn trotzdem um den *Rast* handelt. Eine Variation dieses *Maqam*, in der nur das *e* um einen Viertelton vertieft ist, heißt nach der arabisch-orientalischen Musiktheorie *Maqam Mahur*. Die Struktur des *Maqam Mahur* könnte also auch zu den Melodien I4., III4. und IV4. passen.

Auffällig bei dem vierten Ton sind der geringe Tonumfang sowie die relativ einfachen Melodien. Meistens beträgt der Ambitus eine Quart *c – f*, abgesehen vom einmaligen Umspielen des unteren *h* (Melodie II4.) und des oberen *g* (in IV4.) (vgl. Tabelle 4).

Tabelle 4: Parameter des vierten Tons

	Melodie I4.	Melodie II4.	Melodie III4.	Melodie IV4.
<i>Ġins</i>	<i>Rast (Mahur)</i>	<i>Rast</i>	<i>Rast (Mahur)</i>	<i>Rast (Mahur)</i>
Tonumfang	<i>c – f</i>	<i>h – f</i>	<i>c – f</i>	<i>c – g</i>
Ausgangston	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
Rezitationton	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
Finalis	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
Tempo	112	112	112	112

Der **fünfte Ton** hat unterschiedliche Vorzeichen, auch bei ähnlichen Melodien! Die Melodie I5. hat *e-3* im Vorzeichen, II5. hat *e-2*, III5. hat *e-2* und *h-2* und IV5. hat *e-2*. Die Tatsache, dass die Melodien II5. und III5. identisch sind, führt zu der irritierenden Frage, warum das *h* bei II5. nicht vertieft ist, obwohl es mehrmals in der Melodie II5. vorkommt. Der Vergleich mit der Aufnahme zeigt aber, dass der Informant Ignatius Ya^cqūb III. die beiden

Melodien gleichmäßig singt, nämlich mit einem vertieften *h*. Dies lässt die Vermutung zu, dass das Vorzeichen von *h-2* in der Notation aus Versehen weggefallen ist.

Die Skalen der vier Melodien bleiben trotzdem unterschiedlich (vgl. Tabelle 5). Die Skala der Melodie I5. entspricht dem *Maqam Bayat* und beruht auf seinem Grundton *d*. In den Melodien II5. und III5. hingegen ist der Ton auf der Skala des *Maqam Mahur* bzw. *Rast* gebildet, beide beruhen auf dem Grundton *c*. Die Melodie IV5. hat *e-2* als Finalis und ein Tongeschlecht der Quarte *e-2 – a*; sie ist somit auf *Maqam Segah* gebildet. Hinzu kommt, dass die Melodie IV5. einfach ist, sie besteht nur aus einem wiederholten Formteil. Mit einer Terz *e-2 – g* und einem Umspiel des *a* weist sie einen im Vergleich zu den anderen drei Melodien geringeren Tonumfang auf. Die Rezitationstöne in II5. und III5. lassen sich nicht konkretisieren.

Tabelle 5: Parameter des fünften Tons

	Melodie I5.	Melodie II5.	Melodie III5.	Melodie IV5.
<i>Ġins</i>	<i>Bayat</i>	<i>Mahur (Rast)</i>	<i>Rast</i>	<i>Segah</i>
Tonumfang	<i>d – h</i>	<i>g – e</i>	<i>g – e</i>	<i>e – a</i>
Ausgangston	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>g</i>
Rezitationston	<i>f</i>	?	?	<i>g</i>
Finalis	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>e</i>
Tempo	92	112	112	112

Die Vorzeichen im **sechsten Ton** scheinen auf den ersten Blick wieder unterschiedlich zu sein. Ein genauerer Blick zeigt aber, dass die vier Melodien eine einheitliche Skala haben, die dem arabischen *Maqam Bayat* entspricht. Der Ton greift in diesem Fall nicht nur die Skala, sondern auch typische

melodische Charakteristika des *Maqam* auf. Bei Melodie I6. ist die Übereinstimmung der Skala hinsichtlich der Vorzeichen $e-2$ und b klar. Eine Umwandlung von $h-2$ auf b im Melodieteil B dieser Melodie in einem abwärtsläufigen Tongefüge ist ein typisches Merkmal dieses *Maqam*. Die Melodien II6. und III6. haben nur $e-3$ im Vorzeichen. Dies entspricht wieder – adäquat zu der oben gemachten Feststellung, dass bei den Melodien, die kein h haben, keine Vorzeichen zu einem vertieften h angegeben werden – dem *Maqam Bayat*. Dasselbe gilt für die Melodie IV6., die gar kein Vorzeichen hat, weil einfach kein e oder h in der Melodie auftaucht. Die Melodie IV6. weist, typisch für den *Madrosho* IV., mehrfache Wiederholung eines einfachen Formteils von geringem Tonumfang (hauptsächlich eine Terz $f-a$ mit einem Umspiel) auf.

Die Melodien I6., II6. und IV6. enden nicht auf dem herkömmlichen Grundton des *Maqam d*, sondern auf dem Rezitationston a , in diesem Fall haben die Fundamentaltöne ihre Funktionen vertauscht (s. o. die kurze Ausführung zu Husmanns Überlegung). Melodie III6. beruht wie üblich auf dem Grundton d (vgl. Tabelle 6).

Tabelle 6: Parameter des sechsten Tons

	Melodie I6.	Melodie II6.	Melodie III6.	Melodie IV6.
<i>Ġins</i>	<i>Bayat</i>	<i>Bayat</i>	<i>Bayat</i>	<i>Bayat</i>
Tonumfang	$d - c$	$d - a$	$d - a$	$f - a$
Ausgangston	a	d	a	a
Rezitationton	a	a	a	a
Finalis	a	a	d	a
Tempo	112	112	112	144

Den **siebten Ton** hat Iskandar in seiner Einleitung mit dem arabischen *Maqam Saba* verbunden. *Maqam Saba* ist eine d-Skala mit einer verminder-ten Quarte ($d - ges$). Mit einem um einen Viertelton vertieften e und einem b hat *Maqam Saba* die folgende Struktur:

$$d \quad e^{-1/4} \quad f \quad ges \quad a \quad b \quad c \quad d$$

Dieser *Maqam* hat in der Theorie der *Maqam*-Musik zwei mögliche Dominanten: den Terzton f und den Sextton b .

Die vier untersuchten Melodien zum siebten Kirchenton lassen sich – anders als von Iskandar postuliert – nicht als *Maqam Saba* identifizieren. Die Melodie I7. ist auf einer d-Skala aufgebaut, hat ein vertieftes e^{-3} und endet auf d . Die Melodie hat aber kein ges , sondern g , das auch die Rolle eines Rezitationstons spielt. Man hört eigentlich, insbesondere durch die volle Quarte $d - g$, einen typischen *Maqam Bayat*. Bei der Melodie II7. dagegen handelt es sich in der Notation um einen *Maqam Saba*: Die Vorzeichen sind e^{-3} und ges und die Finalis ist d . Der Vergleich mit der Aufnahme ergibt aber eine Abweichung insofern, als der Sänger doch eine volle Quarte ($d - g$) singt, und damit klingt auch diese Melodie wie ein *Maqam Bayat*.

Bei den Melodien III7. und IV7. lässt sich der siebte Ton keinem entsprechenden arabischen *Maqam* zuordnen. Die Vorzeichen der Melodie III7. sind e^{-3} und fis , im Melodieverlauf wird jedes vorkommende h um einen Viertelton¹⁹⁰ vertieft. Mit dem Grundton d ergibt sich bei dieser Melodie die folgende Skala:

$$d \quad e^{-3} \quad fis \quad g \quad a \quad h^{-1/4} \quad c \quad d$$

¹⁹⁰ Da in der Notation keine Kommaanzahl zum vertieften h angegeben wurde, werde ich es hier mit $(h^{-1/4})$ bezeichnen.

Diese Struktur kennt die arabisch-orientalische Musiktheorie nicht und somit kann wie gesagt dieser Melodie kein entsprechender *Maqam*-Name zugeordnet werden.

Die Melodie IV7. macht es nicht einfacher: Die Melodie endet auf *g* und hat *e-3* im Vorzeichen. Damit verbietet sich die Annahme, dass die Melodie auf dem Rezitationston oder der Dominante beruht, da sich an keiner Stelle erkennen lässt, dass es sich bei dieser Melodie überhaupt um eine d-Skala handelt (vgl. Tabelle 7).

Tabelle 7: Parameter des siebten Tons

	Melodie I7.	Melodie II7.	Melodie III7.	Melodie IV7.
<i>Ġins</i>	<i>Bayat</i>	<i>Bayat (nach Aufnahme)</i> <i>Saba (nach Notation)</i>	<i>Kein adäquater Maqam-Name</i>	<i>Kein adäquater Maqam-Name</i>
Tonumfang	<i>d – g</i>	<i>c – g</i>	<i>h-¼ – a</i>	<i>d – c</i>
Ausgangston	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
Rezitationton	<i>g</i>	<i>d(?)</i>	<i>g</i>	<i>g</i>
Finalis	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>g</i>
Tempo	112	112	?	144

Der **achte Ton** hat drei unterschiedliche Vorzeichen-Muster: Die Melodien I8. und II8. haben *es*, *b* und *fis* – dieselbe Struktur wie der *Maqam Hidjaz*. *Maqam Hidjaz* ist eine diatonische d-Skala mit einem Anderthalbtonschritt zwischen *es* und *fis* und der Dominante auf *g*.

$$d \quad es \quad fis \quad g \quad a \quad b \quad c \quad d$$

Die Melodie I8. endet auf dem Grundton *d*, während II8. auf dem Dominantton *g* endet (vgl. Tabelle 8).

In der Melodie III8. sind die Vorzeichen *e-3*, *as*, *h-2* angegeben. Dieses Tonsystem ähnelt der Skala des *Maqam Bayat Shuri* – einer Variante des *Maqam Bayat* mit vertieftem Quintton *as* und der Dominante *g*, auf dem die Melodie III8. endet. Die Melodie IV8. hat mit dem Vorzeichen *e-3* und *fis* wieder wie bei III7. das Tongeschlecht von *d e-3 fis g*, das in den arabischen *Maqamat* nicht existiert. Diese Melodie endet auf dem Rezitationston *g*. Die Strukturtöne sind im achten Ton nicht einheitlich und von geringer Aussagekraft hinsichtlich eines einheitlichen Toncharakters.

Tabelle 8: Parameter des achten Tons

	Melodie I8.	Melodie II8.	Melodie III8.	Melodie IV8.
<i>Ġins</i>	<i>Hidjaz</i>	<i>Hidjaz</i>	<i>Bayat Shuri</i>	<i>Kein adäquater Maqam-Name</i>
Tonumfang	<i>d – a</i>	<i>d – h</i>	<i>d – h-2</i>	<i>d – a</i>
Ausgangston	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>d</i>
Rezitationton	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>g</i>
Finalis	<i>d</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>
Tempo	112	144	92	144

Zwischenfazit

Die unter einem Ton gruppierten Melodien haben nicht unbedingt dieselbe Tonalität und können hinsichtlich der angegebenen Vorzeichen, Fundamentaltöne und Parameter voneinander abweichen. Auch wenn davon ausgegangen werden kann, dass beim Notieren einige Vorzeichen weggelassen wurden, wenn die entsprechende Note in der Melodie nicht vorkommt, wird deutlich, dass manche Töne Melodien besitzen, die auf unterschiedlichen Tonleitern aufgebaut sind. Insofern ist es auch unmöglich, gemeinsame tonale Gesetzmäßigkeiten der acht Töne zu identifizieren, zumindest anhand des untersuchten Materials.

Die Bezeichnung von syrischen Tönen mit den Namen der arabischen *Maqamat* entspricht nur der Abfolge der Tonschritte innerhalb der Skala. Ein Verhältnis zu den arabischen *Maqamat* ist also – zumindest bei einem Teil der Melodien – auf die Ebene der Skala beschränkt. Um von einer eindeutigen Beziehung sprechen zu können, müssten zwischen den entsprechenden syrischen Tönen und den arabischen *Maqamat* auch modale Merkmale übereinstimmen. Der sechste Ton etwa scheint zum *Maqam Bayat* sowohl hinsichtlich der Tonalität als auch der Modalität zu passen, da er nicht nur die Skala des *Bayat* hat, sondern auch einige charakteristische Merkmale wie zum Beispiel die Änderung der Struktur bei abwärtsfallenden melodischen Wendungen. In den Melodien des sechsten Tons vertauschen aber manchmal die Fundamentaltöne ihre Funktionen – ein Phänomen, das laut Husmann in der syrischen Liturgiemusik existiert, aber nicht in der *Maqam*-Musik. Außerdem zeigt die Analyse, dass der *Maqam Bayat* mehreren Kirchentönen zugeschrieben wird und nicht nur dem sechsten. Andere Töne wie der erste, der zweite, der dritte und der vierte stimmen in einigen ihrer Melodien mit *Maqam*-Strukturen überein, allerdings nur auf der Ebene der Skala. Besonderheiten des *Maqam* werden nicht durch den Ton vermittelt und umgekehrt. Der fünfte, siebte und achte Ton zeigen so viele Abweichungen, dass sie sich nicht mit einem *Maqam*-Namen kennzeichnen lassen. Die Untersuchung konnte drei Skalen identifizieren, für die es in der Theorie der *Maqam*-Musik keine analogen Skalen gibt: ein Tongeschlecht $d\ e-3\ fis\ g$, das sich in den Melodien III7. und IV8. findet; ein Tongeschlecht $e-2\ f\ ges\ a$, das als Modulation im Melodieteil B der Melodie III3. auftaucht, und einen Skalenabschnitt, der kein Tongeschlecht im Sinne eines *Maqam* ist. Das Vorhandensein dieser Tongeschlechter in Melodien unterschiedlicher Kirchentöne stützt die Hypothese, dass den acht Kirchentönen keine abgegrenzten musikalischen Gesetzmäßigkeiten zuzuordnen sind.

Hinzu kommt, dass der *Madrosho* IV. im Vergleich zu den anderen *Madroshe* einen kleinen Tonumfang von einer Terz bzw. Quarte und relativ einfache und sich wiederholende Melodieabschnitte besitzt.

4.4.3.2 Die Analyse der Melodie- und Formteile

Im ersten Analyseschritt der formalen Analyse wurden die Melodien in Form- und Melodieteile zergliedert. Dadurch konnten Abschnitte identifiziert werden, die in mehreren Melodien vorkommen, sei es als Replikation auf der Ebene des Formteils, des Melodieteils oder sogar auf der der Gesamtmelodie.

Aufgrund der Zwischenergebnisse, dass sich die Kirchentöne nach musikalischen Aspekten keinem arabischen *Maqam* zuordnen lassen und dass die Melodien eines Kirchentons kein gemeinsames Tonsystem besitzen, wird im folgenden Schritt versucht, anhand der Gemeinsamkeiten innerhalb des untersuchten Materials melodische Merkmale zu ermitteln. Die Melodie- und Formteile aus der formalen Analyse werden in diesem Schritt separiert und miteinander verglichen. Angestrebt wird dabei herauszufinden, ob sich besondere musikalische Charakteristika eines *Madrosho* durch seine Melodien feststellen lassen und nach welchem musikalischen Prinzip die Zuordnung der Melodien auf die acht Töne erfolgt. Die acht Melodien eines *Madrosho* werden sowohl untereinander als auch mit den Melodien anderer *Madroshe* verglichen.

Folgende Erkenntnisse wurden dabei gewonnen.

Identische Melodien

Einige Melodien von unterschiedlichen *Madroshe* besitzen das gleiche melodische Material; meist gehören diese demselben Ton an. Zum Beispiel sind die Melodien II2. und III2. identisch (vgl. Notenbeispiel 14). Die Form der Melodie III2. kommt zwar im Vergleich zu der der Melodie II2.

verdoppelt vor, wobei die Melodieteile A B A sich im Gesamtablauf wiederholen, aber beide Melodien sind auf Basis eines identischen melodischen Materials gebildet. Ein zweiter Fall identischer Melodien mit verdoppelter Form liegt bei den Melodien II5. und III5. vor (vgl. Notenbeispiel 15; zu den unterschiedlichen Vorzeichen in diesen beiden Melodien s. die tonale Analyse in 4.4.3.1).

Zwei an sich identische Melodien können jedoch aufgrund der Verwendung von bestimmten Schaltsilben geringfügig voneinander abweichen; ihnen werden eine oder zwei Noten auf die Schaltsilben hinzuaddiert, so z. B. bei den Melodien I3. und III3. (vgl. Notenbeispiel 16).

II2. *Neq^cun garmay men qabro*

III2. *Lo rgīšīn krube*

Notenbeispiel 14: Melodien II2. und III2. sind identisch

II5. *^cal haw tar^co baroyo*

III5. *Ftag lī mori tar^cog*

Notenbeispiel 15: Melodien II5. und III5. sind identisch mit doppelter Form



Notenbeispiel 16: Melodien I3. und III3. sind identisch mit zusätzlichen Noten

Wieder vorkommende Melodieteile

Einige Melodieteile kommen gelegentlich in mehreren Melodien vor. Sie gehören immer demselben *Madrosho* an. Exemplarisch dafür steht der Melodieteil B in den Melodien II2. und II7. (vgl. Notenbeispiel 17) oder auch der Mittelteil B jeweils in den Melodien I2. und I5. (vgl. Notenbeispiel 18).

II2.

II7.

Notenbeispiel 17: Gemeinsame Melodieteile der Melodien II2. und II7.

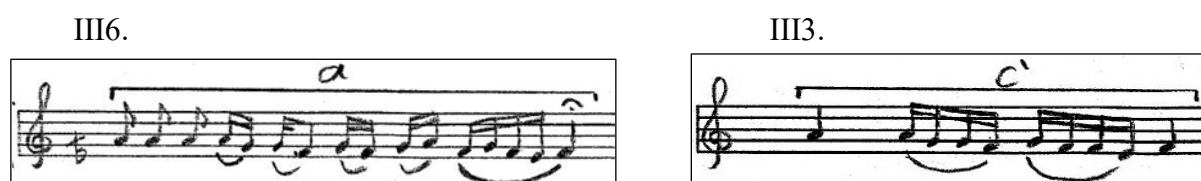
I2.

I5.

Notenbeispiel 18: Gemeinsame Melodieteile der Melodien I2. und I5.

Ähnliche Formteile

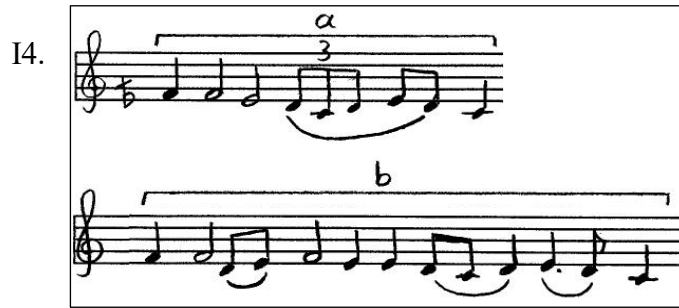
Eine Verwandtschaft kann auch auf der Ebene der Formteile innerhalb eines *Madrosho* erkannt werden. Zum Beispiel zeigt der Formteil a von III6. mit dem Formteil c' von III3. eine Verwandtschaft. Beide Formteile teilen vor allem den Schlusston *f* in ihren *Segah*- bzw. *Bayat*-ähnlichen *Maqamat* (vgl. Notenbeispiel 19).



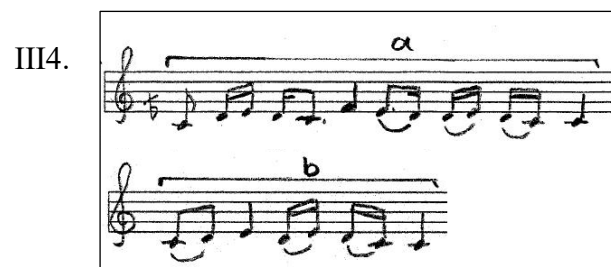
Notenbeispiel 19: Gemeinsame Formteile der Melodien III3. und III6.

Innerhalb einer Melodie ist manchmal der Melodieteil B vom Melodieteil A abgeleitet; diese Ableitung kommt auf verschiedene Arten vor:

- ❖ Der Melodieteil B ist eine Erweiterung eines Formteils von Melodieteil A, wie in I4. (vgl. Notenbeispiel 20).
- ❖ Der Formteil b ist eine Reduktion des Formteils a, wie in III4. (vgl. Notenbeispiel 21).
- ❖ Der Formteil c ist eine Reduktion des Formteils a, wie in III5. (vgl. Notenbeispiel 22).
- ❖ Zwei Melodieteile in einer Melodie können einen gemeinsamen oder leicht variierten Formteil besitzen. In der ersten und vierten *Madroshe* kommt dies mehrere Male vor, ein Beispiel ist die Melodie II8.
- ❖ Mehrere Melodieteile weisen einen oder mehrere verwandte Formteile auf – abgesehen von einer zusätzlichen Note für die Schaltsilbe –, etwa die Formteile d und b sowie e und c der Melodie III7. (vgl. Notenbeispiel 23).



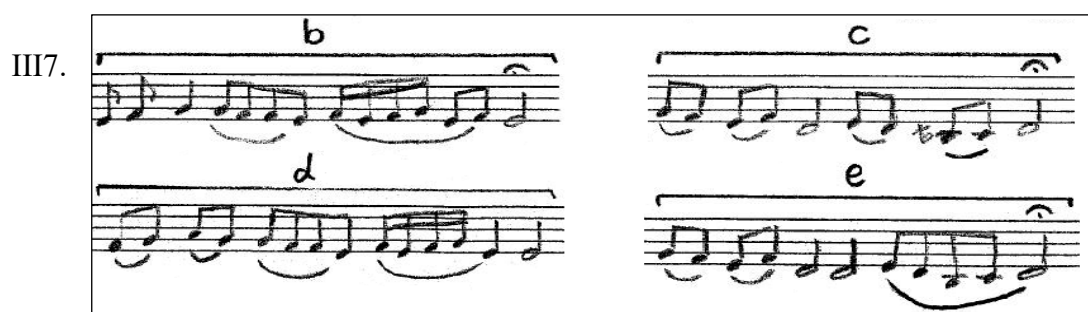
Notenbeispiel 20: Melodie I4. – b ist eine Erweiterung von a



Notenbeispiel 21: Melodie III4. – b ist eine Reduktion von a



Notenbeispiel 22: Melodie III5. – c ist eine Reduktion von a



Notenbeispiel 23: Melodie III7. – b und d sowie c und e sind verwandte Formteile

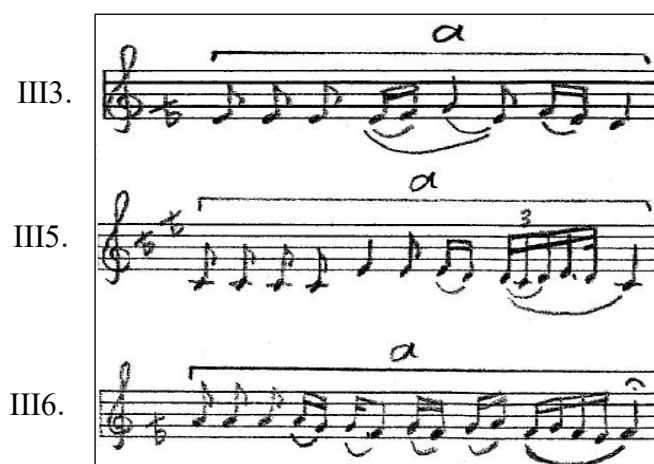
Gemeinsame rhythmische Muster

Auch rhythmisch weisen die Melodien manchmal eine Ähnlichkeit in den Formteilen auf. Dies kann entweder innerhalb einer Melodie vorkommen, etwa bei den rhythmischen Übereinstimmungen zwischen Formteil a und b

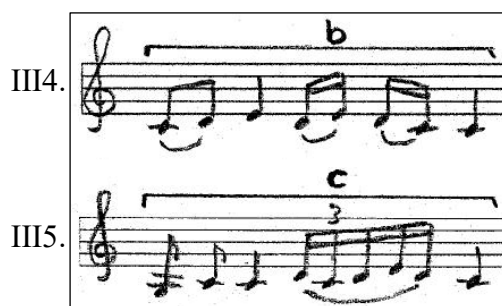
in der Melodie III6. (vgl. Notenbeispiel 24), oder zwischen mehreren Melodien desselben *Madroscho* wie bei dem Formteil a in den Melodien III3., III5. und III6. (vgl. Notenbeispiel 25). Ein zweites Beispiel verdeutlicht die rhythmische Übereinstimmung des Formteils b von III4. mit c von III5. (vgl. Notenbeispiel 26).



Notenbeispiel 24: Melodie III6. – rhythmische Übereinstimmung zwischen a und b



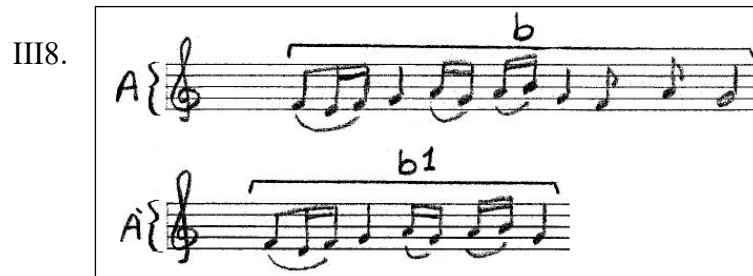
Notenbeispiel 25: Formteil a in III3., III5. und III6., rhythmische Übereinstimmung



Notenbeispiel 26: III4. und III5., rhythmische Übereinstimmung

Manchmal wiederholt sich ein Formteil in einem anderen Melodieteil, jedoch nur die erste Hälfte, während die zweite Hälfte fehlt. In diesem Fall ist

die Formteilhälfte mit einem Buchstaben und einer Nummer gekennzeichnet, etwa in der Melodie III8., wo der Formteil b als b1 erneut im Melodieteil A' vorkommt (vgl. Notenbeispiel 27).



Notenbeispiel 27: Melodie III8. – Wiederholung eines Teils des Formteils

Zwischenfazit

Das Untersuchungsmaterial weist einige identische Melodien auf: Diese Übereinstimmungen sind nur zwischen verschiedenen *Madroshe* zu finden und nicht innerhalb eines *Madroscho*, genau genommen immer im parallelen (numerisch analogen) Ton. Insgesamt finden sich drei Paare von wiederholten Melodien: zwei Paare in den *Madroshe* II. und III. und ein Paar in den *Madroshe* I. und III. Das Vorhandensein von identischen Melodien in zwei *Madroshe* lässt aber keinen Schluss auf eine musikalische Beziehung zwischen diesen *Madroshe* zu, insbesondere, weil keine Systematik dieser Verdoppelung erkennbar ist. Darüber hinaus ist anzumerken, dass jeder Ton gemäß dem liturgischen Kontext funktionalisiert ist. Zum Beispiel korrespondieren die kirchlichen Feste mit einem bestimmten Ton, je nach der Naturstimmung (kalt, heiß, feucht und trocken), die dieser Ton ausdrückt. Ausgehend von dem Umstand, dass ein Ton in der liturgischen Verwendung einem bestimmten Anlass des Kirchenjahres zugeteilt ist und dass die Verdoppelung der Melodien nur in den entsprechenden (gleich nummerierten) Tönen vorkommt, lässt sich aufgrund dieser Verdopplung die Hypothese entwickeln, dass im Laufe der Zeit einige Melodien verloren gegangen sind: Die verlorenen Melodien wurden je nach dem liturgischen Bedarf im Kirchenjahr mit Melodien eines anderen *Madroscho* im gleichen Ton ersetzt.

Über die Generationen hinweg wurden die ersetzten Melodien bei der mündlichen Weitergabe dem anderen *Madrosho* fest zugeordnet und auf diese Art normativ tradiert.

Auf der Ebene der Melodieteile kommen auch Verwandtschaften oder Verdopplungen vor, allerdings nicht bei Melodien von unterschiedlichen *Madroshe*. Zwei Paare lassen sich in den *Madroshe* I. und II. identifizieren. Rhythmische Übereinstimmungen findet man auch, z. B. im *Madrosho* III. Die melodisch oder rhythmisch verwandten oder ähnlichen Melodieteile gehören immer einem *Madrosho* an, selbstverständlich in verschiedenen Tönen. Ähnliche Formteile finden sich außer bei den Melodien III3. und III6. nur innerhalb derselben Melodie.

Jeder Ton steht in einer Relation entweder zu den anderen Tönen desselben *Madrosho* oder – was allerdings selten der Fall ist – zu den anderen gleich nummerierten Tönen verschiedener *Madroshe*. Diese Relation umfasst das Vorhandensein gemeinsamer Form- und Melodieteile sowie Ableitungen. Allerdings haben diese Relationen nur eine eingeschränkte Aussagekraft und reichen für die Charakterisierung eines Kirchentons nicht aus. Für eine eindeutige Bestimmung fehlen gemeinsame, durchgängig angewandte Erkennungsmotive dieser melodischen Organisationsform. Mehrere Melodien, die einem Ton angehören, müssten eine gemeinsame Melodiekontur aufweisen; eine solche ist aber bei dem untersuchten Material nicht zu finden. Damit lassen sich also gemeinsame musikalische Merkmale der acht Kirchentöne auf der melodischen Ebene nicht identifizieren, zumal für diese Verwandtschaft kein festes Konzept erkennbar ist.

Eine Systematik konnte auch im Hinblick auf die in diesem Schritt analysierten Aspekte nicht gefunden werden. Da die Melodieteile innerhalb des entsprechenden *Madrosho* in diversen Tönen vorkommen, ist davon auszugehen, dass sie nicht das Charakteristikum der Töne sein können. Im Fol-

genden wird deshalb versucht, durch eine Reduktionsanalyse herauszufinden, ob diese Melodieteile für den jeweiligen *Madrosho* als charakteristisch eingestuft werden können.

4.4.3.3 Die Reduktionsanalyse

Die Reduktionsanalyse nimmt eine weitere Segmentierung der Formteile vor, mit dem Zweck, die Bausteine des Grundmaterials zu identifizieren. Dabei werden die Formteile tiefer analysiert, um Erkenntnisse über die Kompositionsweise und Beschaffenheit der Melodien zu gewinnen. Zudem wird angestrebt, eine Antwort auf die Frage zu finden, ob es überhaupt gemeinsame melodische Charakteristika der Kirchentöne gibt und nach welchem Prinzip die Einteilung der Melodien auf das System der acht Kirchentöne erfolgt.

Im folgenden Schritt wird für jede Melodie eine melodische Reduktion auf ihre Bausteine hin durchgeführt. Die Melodien werden synoptisch nach dem Prinzip der wiederkehrenden Formteile notiert, sodass die Formteile selektiert und ohne Wiederholung nebeneinander gesetzt werden können. Für jede Melodie eines Tons wird eine Zeile aus ihren Formteilen konstruiert, für jeden *Madrosho* dementsprechend acht Zeilen (siehe Anhang 6.3). Exemplarisch wird die synoptische Darstellung des ersten *Madrosho* in der folgenden Abbildung gezeigt (vgl. Abbildung 11).

Sebeltho d'honau yarho

1. Ton
2. Ton
3. Ton
4. Ton
5. Ton
6. Ton
7. Ton
8. Ton

Abbildung 11: Synoptische Notation des *Madroscho I*.

Die Auswertung der Formteile ergibt, dass sie – unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu einem *Madrosho* oder einem Ton – einige melodische Wendungen beinhalten, die mehrmals an verschiedenen Stellen auftauchen. Die Wiederkehr dieser Wendungen ist von besonderem Interesse, da sie möglicherweise Aussagen über die Beziehung zwischen den Tönen zulässt. Die wiederkehrenden Wendungen werden aus den Formteilen selektiert und durch Farben markiert (vgl. Abbildungen 12–15).

Sebeltho d'honau yarho

The image displays a musical score for the piece 'Sebeltho d'honau yarho'. It consists of eight staves, each labeled with a number and the word 'Ton'. The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of notes, some of which are grouped into segments highlighted with different colors: yellow, green, blue, orange, and grey. These segments are labeled with letters: 'a', 'b', 'c', 'd', and 'e'. The segments are arranged in a way that suggests a sequence of notes or chords. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves continue the sequence, with each staff having its own set of notes and segments. The segments are color-coded: yellow for 'a', green for 'b', blue for 'c', orange for 'd', and grey for 'e'. The segments are arranged in a way that suggests a sequence of notes or chords. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves continue the sequence, with each staff having its own set of notes and segments. The segments are color-coded: yellow for 'a', green for 'b', blue for 'c', orange for 'd', and grey for 'e'. The segments are arranged in a way that suggests a sequence of notes or chords.

1. Ton

2. Ton

3. Ton

4. Ton

5. Ton

6. Ton

7. Ton

8. Ton

Abbildung 12: Die wiederkehrenden Wendungen des *Madroscho* I.

Sebeltho d'abo ktab hwo egarho

The image displays a musical score for a piece titled "Sebeltho d'abo ktab hwo egarho". It consists of eight staves, each labeled with a number and the word "Ton". The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Various musical symbols are present, including a 'C' (C-clef), a 'b' (flat), and a 'c' (C-clef). The score is annotated with several color-coded highlights: blue, green, orange, pink, and purple. These highlights are placed under specific groups of notes or entire phrases, likely indicating recurring or significant musical motifs. The overall layout is clean and professional, typical of a musical score.

1. Ton

2. Ton

3. Ton

4. Ton

5. Ton

6. Ton

7. Ton

8. Ton

Abbildung 13: Die wiederkehrenden Wendungen des *Madroscho* II.

Sebeltho d'qum Faulus

The image displays eight staves of musical notation, each representing a different tone. The notation is in a stylized, possibly non-standard, script. Each staff is annotated with various colored highlights (blue, yellow, green, orange, red, purple, grey) and specific notes or symbols (a, b, c, d, b', c', d').

- 1. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.
- 2. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.
- 3. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.
- 4. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.
- 5. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.
- 6. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.
- 7. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.
- 8. Ton:** Features a blue highlight at the beginning, followed by a yellow highlight, then a green highlight, and finally a red highlight. The staff ends with a grey highlight.

Abbildung 14: Die wiederkehrenden Wendungen des *Madroscho* III.

Sebeltho d'faradaiso

The image displays a musical score for the piece "Sebeltho d'faradaiso". It consists of eight staves, each labeled with a number and the word "Ton". The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and notes. Several sections of the score are highlighted with colored boxes: a green box on the first staff, an orange box on the second staff, a blue box on the third staff, a grey box on the fourth staff, and a green box on the seventh staff. The score also features various musical notations, including clefs, key signatures, and notes, with some notes marked with symbols like α and α' .

1. Ton

2. Ton

3. Ton

4. Ton

5. Ton

6. Ton

7. Ton

8. Ton

Abbildung 15: Die wiederkehrenden Wendungen des *Madroscho* IV.

Es sei darauf hingewiesen, dass die melodischen Wendungen in verschiedener Tonhöhe vorkommen können. Dies liegt an der Transkription von Iskandar, die nur eine tonhöhenmäßige Realisierung wiedergibt. In der Praxis werden die Melodien in relativer Tonhöhe, je nach Stimmlage des Kantors, gesungen.

Diese Wendungen treten sehr unterschiedlich oft auf; ihr Vorkommen schwankt zwischen selten (drei Mal) und sehr häufig (24 Mal). Sie können einen Bruchteil eines Formteils oder einen ganzen Formteil abdecken.

Insgesamt wurden 17 melodische Wendungen in den *Madroshe*-Melodien identifiziert (vgl. Abbildung 16). Pragmatisch wurden sie nummeriert und in der Analyse nur mit ihren Nummern gekennzeichnet. Für die Untersuchung wurden sie in eine Tabelle eingetragen, die ihre Position, ihre Häufigkeit, ihre Funktion und das Verhältnis zu den anderen Wendungen übersichtlich darstellt (s. Tabelle 9).

In den Spalten der Tabelle wurden die acht Töne und in den Zeilen die vier *Madroshe* erfasst. Jede Tabellenzelle wird so aufgeteilt, wie die Form der Melodie aufgebaut ist: Sie ist vertikal nach der Anzahl der Melodieteile, horizontal nach den Sequenzen der Formteile strukturiert. In der Tabelle findet sich eine kleine Gruppe von Melodien, die keine wiederkehrenden Wendungen besitzen. Die diesen Melodien entsprechenden Tabellenzellen sind deshalb nicht aufgeteilt (vgl. z. B. I4.). Die gemeinsamen Wendungen haben gleiche Farben und sind in den Tabellenzellen je nach ihrer Position im Melodierteil oder Formteil als ein Trapez gesetzt. Die Farben dienen dazu, die unterschiedlichen Wendungen voneinander zu unterscheiden.

Wendung 1 in I2, 3, 5, 8, III1
2, 3, 6, 7, 8, III1, 2, 3, 6, 7

Wendung 2 in I3, II2, 8, III1
2, 4, IV2

Wendung 3 in I7, II5, 7,
III1, IV4

Wendung 4 in II2, 7, III2

Wendung 5 in II2, 4, III1, 2

Wendung 6 in I2, 6, II2, III2

Wendung 7 in I7, III1

Wendung 8 in I5, II7, III1, 6

Wendung 9 in I3, III3

Wendung 10 in I3, III3, IV3

Wendung 11 in I3, III3

Wendung 12 in I2, III3

Wendung 13 in I2, 5, III6

Wendung 14 in I2, IV1

Wendung 15 in III3, 6

Wendung 16 in IV2, 7

Wendung 17 in I5, II5, III4,
6, 7, 8, IV2

The image displays 17 musical staves, each representing a 'Wendung' (turn). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accidentals. The staves are numbered 1 through 17, with the numbers highlighted in different colors: 1 (green), 2 (orange), 3 (grey), 4 (pink), 5 (blue), 6 (blue), 7 (grey), 8 (purple), 9 (yellow), 10 (blue), 11 (grey), 12 (orange), 13 (green), 14 (green), 15 (red), 16 (green), and 17 (orange). To the left of each staff is a text label indicating the mode and degree(s) for that turn, such as 'Wendung 1 in I2, 3, 5, 8, III1'.

Abbildung 16: Die wiederkehrenden Wendungen (nummeriert)

	1. Ton	2. Ton	3. Ton	4. Ton	5. Ton	6. Ton	7. Ton	8. Ton
Madosho I		  	  		  			
		 	 		 			
		 						
Madosho II		  			 	 	  	
		 					 	
		  						
Madosho III	  	  	 	 		  	 	
	  	  	 					
Madosho IV								

Tabelle 9: Die wiederkehrenden Wendungen in Farben

Die quantitative Auswertung dieser Tabelle führt zu folgenden Ergebnissen:

- ❖ Sechs Melodien des gesamten Untersuchungsmaterials besitzen keine wiederkehrenden Wendungen.
- ❖ Elf Melodien besitzen jeweils nur eine melodische Wendung, fünf Melodien haben jeweils zwei.
- ❖ Im Allgemeinen sind der zweite (mit insgesamt zehn Wendungen) und der dritte Ton (mit sieben Wendungen) aller *Madroshe* reich an wiederkehrenden Wendungen.
- ❖ Demgegenüber haben der vierte (vier Wendungen), fünfte (fünf Wendungen) und achte Ton (drei Wendungen) relativ wenige Wendungen.
- ❖ *Madroshe* IV. ist arm an wiederkehrenden Wendungen, *Madroshe* II. hat ebenfalls sehr wenige.
- ❖ *Madroshe* III. hingegen hat viele melodische Wendungen (13 Wendungen), die sehr häufig vorkommen.
- ❖ Die Wendung Nr. 6 ist eine Schlussformel des zweiten und sechsten Tons.
- ❖ Die Wendungen Nr. 9 und Nr. 2 sind Anfangsformeln.
- ❖ Die Wendung Nr. 5 ist typisch für den zweiten Ton. Sie kommt ansonsten nur noch je einmal im ersten und im vierten Ton vor.
- ❖ Die Wendungen Nr. 9, 10 und 11 sind insofern typisch für den dritten Ton, als sie nur in diesem vorkommen.
- ❖ Die Wendung Nr. 15 kommt nur im *Madroshe* III. vor und ist insofern für ihn typisch.
- ❖ Im gleichen Sinne ist die Wendung Nr. 16 für den *Madroshe* IV. typisch, genauer gesagt für den Melodieteil B.
- ❖ Die Wendungen Nr. 4, 8, 11, 12, und 13 kommen immer neben der Wendung Nr. 1 vor. Umgekehrt ist dies aber nicht der Fall.
- ❖ Einige Wendungen sind nur im Melodieteil A zu finden, andere dagegen nur im Melodieteil B.

Zwischenfazit

Diese Beobachtungen zeigen, wie die Melodien beschaffen sind; mit ihr wird versucht, die Frage der (Un-)Abhängigkeit der *Madroshe*-Melodien zu klären. Die wiederkehrenden Wendungen sind Bausteine, sie werden an unterschiedlichen Stellen funktional eingesetzt. Anhand der Analyse dieser Bausteine, die das Vorhandensein von melodischen Wendungen in mehreren Melodien zeigt, lässt sich eine Verwandtschaft zwischen den Melodien veranschaulichen. Die meisten Wendungen kommen ohne erkennbare Systematik vor und sind nicht unbedingt an einen *Madroshe* oder einen Ton gebunden. Sie stellen zwar einen Vorrat an charakteristischen Motiven in den *Madroshe*-Melodien (und wahrscheinlich allgemein in der syrischen Kirchenmusik) zur Verfügung, die aber nicht tonspezifisch sind. Die wenigen melodischen Wendungen, die für einen einzigen Ton typisch sind, wie die Wendungen Nr. 9, 10, 11 für den dritten Ton, kommen in den Melodien I3. und III3. vor, bei denen es sich eigentlich um identische Melodien handelt. Nur die Wendungen Nr. 15 und 16 kann man den *Madroshe* III. und IV. zuordnen; dieser Umstand ist aber nicht aussagekräftig genug, um charakteristische Zeichen der beiden *Madroshe* erkennen zu lassen.

Trotzdem könnte man aufgrund der Befunde hinsichtlich der melodischen Wendungen annehmen, dass die Melodien nicht unabhängig und individuell komponiert worden sind, sondern mithilfe dieser Wendungen als Versatzstücke, die einen Formteil bilden, in einen neuen Zusammenhang gebracht und neu organisiert wurden. Im Laufe der Zeit wuchs das kirchliche Repertoire entsprechend der liturgischen Entwicklung an und es entstand neuer Bedarf an Gesängen. Das flexible Einsetzen dieser Wendungen nutzte man vermutlich, um Melodien auszubauen, verlorene Melodien zu ersetzen (wie bei III3.) oder sogar neue Melodien bei der Entwicklung des syrisch-kirchlichen Repertoires zu schaffen, wie es bei III7., III8. oder IV2. der Fall sein könnte.

Der/die Sänger/in oder Sänger-Komponist/in konnte auf das bestehende musikalische Material aus seinen eigenen Wissensbeständen zurückgreifen, was vor allem praktischen Nutzen hatte. Für die neuen Gelegenheiten konnten somit neue Melodien komponiert werden, bis der Beth Gazo als kanonisch aufgefasst und die Aufnahme neuer Melodien eingestellt wurde. Es ist auf der Basis des heutigen Wissens nicht möglich festzustellen, welche Melodien unabhängig komponiert und welche abgeleitet wurden, da keine schriftlichen Quellen überliefert sind, die darüber Aufschluss geben könnten. Da auch keine Wendung mit einem Ton konzeptionell verbunden ist, ist es ebenfalls unmöglich, anhand einer spezifischen Wendung musikalische Charakteristika eines Tons zu bestimmen.

4.5 Vergleich unterschiedlicher Musiktraditionen

In dem folgenden Vergleich werden exemplarische Melodien aus dem *Madroshe*-Repertoire anhand von drei Kloster-Traditionen der syrischen Kirchenmusik (Dair az-Zaʿfaran-Kloster, St.-Markus-Kloster und Kloster Charfeh) gegenübergestellt. Als Vergleichsmaterial werden die Melodien ausgewählt, die unterschiedliche Vergleichsfälle hinsichtlich des melodischen Ablaufs und des Textes aufzeigen. Der Vergleich wird sowohl hinsichtlich der Musik als auch des Textes durchgeführt.

Für die Gegenüberstellung dieser Melodien wurden im Rahmen dieser Arbeit die Texte silbenweise in lateinischen Buchstaben zwischen die drei Notationen gesetzt. Aufgrund gelegentlicher Abweichungen zwischen den Transkriptionen wurde der Text zweimal aufgeschrieben: Der obere Text bezieht sich auf die Transkriptionen von Iskandar und Randhofer, der untere bezieht sich dagegen auf die Transkription von Jeannin. Die gemeinsamen Formteile sind in den Abbildungen einheitlich farblich markiert.

Im Großen und Ganzen weist das Kirchenrepertoire trotz des weitengroßen erfassten Zeitraums und der geografischen Ausdehnung des Gebiets eine erstaunliche Übereinstimmung auf. Einige Melodien weichen jedoch völlig voneinander ab. Als Beispiel dafür sei die Melodie IV5. (vgl. Notenbeispiel 28) angeführt. Diese Melodie besteht aus einem einzigen Formteil a, der sich im Gesamtablauf der Melodie sechsmal wiederholt (siehe Anhang S. 225). Trotz des in allen drei Traditionen übereinstimmenden Textes unterscheidet sich in dieser Melodie die Überlieferung des Klosters-Charfeh von den beiden anderen. Die Melodieführung im Kloster Charfeh ist eigenständig und hat mit den anderen Traditionen weder gemeinsame melodische Wendungen noch gemeinsame Funktionstöne (Rezitationston, Finalis).

IV5. Yešū^c breh d'abo

Dair az-Za^cfarān – Iskandar
Ye šū^c breh dā bo hwi lāne šo – dō₃ ro.

St. Markus – Randhofer
Ye šū^c breh dā bo hwi lāne šo du ro –

Charfeh – Jeannin

Notenbeispiel 28: Vergleich der Melodie IV5.

Die Melodie II2. dagegen ist ein Beispiel für Melodien, die in allen drei Traditionen große Ähnlichkeit hinsichtlich der Musik und des Textes aufweisen. Bei dieser Melodie sind die meisten Formteile aus der Tradition des Klosters Dair az-Za^cfarān auch in den anderen Traditionen zu finden (vgl. Notenbeispiel 29). Bemerkenswert ist aber, dass der Text in zwei Wörtern abweicht: *Maryam* statt *btolto* und *do'ešdeo* statt *hanō'etereme*.

II2. Neq^cun garmay men qabro

Dair az-Za^cfarān – Iskandar
Neq šēn garmay min qabrō (mo). Da lo hō yel dat – btol – to. Wen met fa – lag – no.

St. Markus – Randhofer
Neq šēn garmay min qabrō. Da lo hō yel dat ē Maryam. Wen met fa – lag – no.

Charfeh – Jeannin
Est le min qāš – tō. Wen 'ēš bā 'yon pū lo gō (mo). šam yēdō lqi ha – nō 'etere me.
Est le min qāš tō. Wen 'ēš šāh lō fo ble šo nie. šam yēdō lqi do – ēš – tde o.

Notenbeispiel 29: Vergleich der Melodie II2.

Eine Gruppe der Gesänge hat in den verschiedenen Traditionen unterschiedliche Texte, auch wenn die Melodie gleich oder sehr ähnlich bleibt, wobei hier Iskandars und Randhofers Transkriptionen auf der einen Seite der Transkription Jeannins auf der anderen Seite gegenüberstehen. Dies ist sehr erstaunlich, weil die überlieferten Texte im Beth Gazo konserviert, dokumentiert und durch die Geschichte der Kirche tradiert wurden; die Texte folgen im Gegensatz zur Musik keiner mündlichen Überlieferung. Insgesamt gibt es in dieser Gruppe 15 Gesänge. Der größte Teil davon – jeweils fünf Gesänge pro *Madroshe* – gehört den *Madroshe* II. und IV. an. Durchweg haben die Melodien, die dem vierten und achten Ton angehören, keine einheitlichen Texte. Die Melodie III4. ist exemplarisch für diese Gruppe (vgl. Notenbeispiel 30).

III4. Bar saumo dsaibreh lnesestuno

Dair az-Za'farān – Iskandar

St. Markus – Randhofer

Charfeh – Jeannin

Notenbeispiel 30: Vergleich der Melodie III4.

Den Umstand berücksichtigend, dass die Beth-Gazo-Tradition in allen syrischen Kirchen verbreitet und die einzige Textüberlieferung zu den Melodien ist, kann man vermuten, dass dieser Unterschied nicht in der Tradition begründet liegt, sondern von dem entsprechenden Informanten abhängt. Jeannin übernimmt in seine Notationen die in der liturgischen Praxis

gesungenen Texte von den Sängern, während Iskandar und Randhofer sich auf die Texte des Beth Gazo beziehen.

In den Transkriptionen von Randhofer lassen sich zwei Fälle finden, die nicht mit den Beth-Gazo-Texten in der Transkription von Iskandar übereinstimmen. Der Gesang IV4. hat einen komplett anderen Text, der Gesang I6. dagegen unterscheidet sich von Iskandars durch die Verwendung eines anderen (des letzten) Verses.

Sehr unterschiedlich sind der Gehalt und die Positionen der Schaltsilben. Jede Tradition hat eine andere Art und eine andere Positionierung dieser Schaltsilben, die anhand der Noten deutlich wird (siehe z. B. Notenbeispiel 30, die Schaltsilben sind in Klammern gesetzt). Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Schaltsilben keine statischen Positionen haben, vielmehr können sie je nach Gesangspraxis dynamisch platziert werden. Sie eröffnen dem Vortragenden einen Spielraum, den nach liturgischem Umfeld geänderten Text zu singen, ohne die Melodie ändern zu müssen. Dass im liturgischen Gebrauch Melodien in Kombination mit weiteren Texten verwendet werden, kann an dieser Stelle nur erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt werden.

Darüber hinaus gibt es in der einen oder anderen Tradition Melodien bzw. Varianten, die in den anderen Traditionen nicht vorhanden sind. Die Beantwortung der Frage, ob diese Melodien in den anderen Traditionen überhaupt nicht existieren oder beim jeweiligen Informanten in Vergessenheit geraten sind, würde weitere umfangreiche Recherchen erfordern – oder gar eine weitere Studie –, die jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Insofern kann hier nur auf diese Fälle hingewiesen werden: Beispielsweise besitzt die Tradition des St.-Markus-Klosters, wie sie Randhofer anhand der Angaben des Informanten Shemun Can transkribiert hat, drei zusätzliche Töne des *Madrosho* III.; sie werden als Ostertöne bezeichnet (siehe Anhang S. 274–275). Außerdem enthält die Notation des Klosters Dair az-Zaʿfarān

von Iskandar für einige Melodietitel mehrere Melodien für denselben Musertext. Diese Melodien sind in der Sammlung als *Znohrino* (= andere) betitelt. Neun *Znohrino*-Melodien der *Madrosho*-Gattung sind in der Ausgabe Iskandars zu finden, wobei hier im *Madrosho* III. keine solchen Melodien enthalten sind. Demgegenüber hat Jeannin in seiner Sammlung einige Melodien hinzugefügt, die nur dem *Madrosho* III. angehören: zwei *Shuhlofe*-Melodien (= Variationen) für den dritten und vierten Ton, eine *Znohrino*-Melodie für den sechsten Ton und eine Melodie, die als *Dhesho* (= Zusatz) betitelt ist. Außerdem ist bei Jeannin ebenfalls im *Madrosho* III. eine melismatische Melodie notiert.

Insgesamt gesehen kann also festgehalten werden, dass der Bestand der *Madroshe*-Melodien in den drei Musiktraditionen weder quantitativ noch qualitativ einheitlich ist. Trotzdem bewahrt das Repertoire (wie am Beispiel der *Madroshe* deutlich wird) in seiner mündlichen Tradierung feste melodische und textliche Eigenschaften, die in den drei untersuchten Musiktraditionen konstant geblieben sind. Eine tonale Studie zu den den Melodien zugrunde liegenden Tonarten ist in der hier vorgenommenen Übersicht nicht inbegriffen.

5

ZUSAMMENFASSUNG, ERGEBNISSE UND AUSBLICK

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, einen Beitrag zur Erforschung der Melodien der syrisch-orthodoxen Kirche als reale und lebendige mündliche Überlieferung einer der orientalischen Kirchen zu leisten. Die Geschichte der syrischen Kirchen reicht in die Zeit der Apostel zurück und verfügt über ein reiches musikalisches Erbe, das überwiegend aus dem 4. Jh. stammt. Da das syrisch-orthodoxe Kirchenrepertoire ca. 700 Melodien umfasst und auf mehrere Gesangsgattungen aufgeteilt ist, war eine sinnvolle Auswahl eines überschaubaren Untersuchungsmaterials notwendig. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde eine bestimmte Hymnengattung (*Madroshe*) betrachtet und hinsichtlich ihrer musikalischen Eigenschaften und Beschaffenheit analysiert. Im Gegensatz zu bisherigen Versuchen, die die syrisch-christliche Musikkultur entweder aus liturgiewissenschaftlichen Perspektiven betrachteten oder es nur am Rande berührten, wurden am Beispiel der *Madroshe*-Melodien mithilfe einer auf den spezifischen Gegenstand orientierten Vorgehensweise Erkenntnisse über die Problematik der Tonalität und die Beschaffenheit der syrisch-liturgischen Melodien gewonnen.

Die Syrisch-Orthodoxe Kirche erlebte in ihrer Jahrhunderte währenden Geschichte Streitigkeiten, die zu dogmatischen sowie gesellschaftlichen

Trennungen führten, wodurch Entstehung, Entwicklung und Überlieferung ihrer Musiktraditionen erheblich beeinflusst wurden. Die in ost- und west-syrisch gegliederten Kirchen sind nicht nur in ihren Liturgien uneinheitlich, sondern auch in ihrer Literatur, ihren Dialekten und ihrer Liturgiemusik.

Die *Madroshe* sind die älteste und vornehmste Gattung syrischer Poesie. Sie sind noch vor den christologischen Streitigkeiten im 5. Jh. entstanden, also zu einer Zeit, in der die Repertoires der verschiedenen Kirchen noch weniger stark ausdifferenziert waren. Außerdem sind die *Madroshe* im Unterschied zu vielen anderen syrischen Hymnengattungen an den Oktoechos gebunden: an das System von acht Kirchentönen, das kalendarischen Ursprung hat und kirchliche Gesänge im gottesdienstlichen Kontext nach einem bestimmten Anwendungsmuster einordnet. Der Beth Gazo – die Sammlung der Hymnengattungen – enthält Musterstrophen aus kirchenpoetischen Werken syrischer Sprache (wie die *Madroshe*), die jeweils mit einer Melodie tradiert werden, die im kollektiven Gedächtnis der syrischen Kantoren verankert ist. Die Musterstrophen des Beth Gazo dienen in der liturgischen Praxis als Melodietitel für kontrafakturische Gesangsbildungen und funktionieren somit über die Generationen hinweg als ein textliches Mittel für die Erinnerung und Bewahrung der Musik. Im modernen Beth Gazo – er durchlief mehrere Entwicklungsphasen – sind 37 *Madroshe*-Strophen verzeichnet, von denen die vier großen *Madroshe* (*Seblotho d'Madroshe*) eine besondere musikalische Stellung insofern einnehmen, als der Beth Gazo für jeden *Madroshe* acht Musterstrophen für die acht Kirchentöne liefert. Das heißt, dass es zu jedem der vier großen *Madroshe* gemäß dem Oktoechos acht verschiedene Melodien gibt, sodass sich eine Gesamtzahl von 32 Melodien ergibt, die den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden. Die Gesamtheit der Beth-Gazo-Melodien (darunter die der *Madroshe*) wurde erst im 20. Jh. in Noten festgehalten. Für die in dieser Arbeit angestellte Untersuchung dienen die Notationen des syrischen Kirchenmusikers Nuri Iskandar als Grundlage, die er 1996 in seiner Sammlung

„Beth Gazo. Music of the Syrian Orthodox Church of Antioch“ publizierte. Die Melodien folgen der westsyrischen Musiktradition des Klosters Dair az-Zaʿfarān.

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung standen folgende Fragestellungen:

- ❖ Wie kann der formale Aufbau analysiert und beschrieben werden?
- ❖ Wie verhalten sich Text und Melodie zueinander?
- ❖ Wie kann die Problematik der Tonalität herausgearbeitet und die damit zusammenhängende Charakterisierung eines Kirchentons dargestellt werden? Gibt es für die acht Töne musikalische Kriterien bzw. nach welchem Prinzip erfolgt die Zugehörigkeit zu einem Ton?
- ❖ Wie ist die Musik beschaffen und wie ist der Melodievorrat entstanden?
- ❖ Wie lassen sich exemplarische Melodien in verschiedenen Traditionen, die die syrisch-liturgische Musik ausüben, miteinander vergleichen? Wo lassen sich Parallelen, wo Unterschiede feststellen?

Da die syrische Kirchenmusik aus musikwissenschaftlicher Perspektive bislang wenig erforscht ist, fehlt bislang eine grundlegende Untersuchungsmethode, die die Eigenschaften dieser Melodien berücksichtigen würde. Der hier realisierte Analyseprozess folgte daher im ersten Schritt einem methodischen Ansatz zur einstimmigen mündlichen Tradition und dann einem im Rahmen dieser Dissertation selbst entwickelten Analyseverfahren, das sich hier als überaus praktikabel erwies und in weiteren Studien erprobt werden könnte.

Ein erster Ansatz für eine solche Methode wurde in den 1960er Jahren von Nicolas Ruwet erarbeitet: Ruwet beruft sich auf die Segmentierung der Melodien nach dem Aspekt der Wiederholung, um die Gesamtform in kleinere Segmente auf verschiedenen Ebenen unterteilen zu können. Er entwickelt eine Art synoptischer Notation, die identische Wiederholungen sichtbar macht und damit die syntaktische Anlage des Stückes transparent

werden lässt. Die in der vorliegenden Studie ausgearbeitete Methode greift in ihrem ersten Schritt auf die von Ruwet entwickelte zurück, wurde aber vom Verfasser entsprechend dem Untersuchungsmaterial abgewandelt und wesentlich erweitert, sodass schließlich ein eigener methodischer Zugang entwickelt wurde. Das Analyseverfahren insgesamt besteht aus einer formalen und tonalen Analyse, einer Reduktionsanalyse und einer Zusammenstellung der aufbauenden wiederkehrenden Wendungen.

Die formale Analyse zielte darauf, die den Melodien zugrunde liegenden Strukturen zu erkennen. Mithilfe einer analytisch-strukturellen Notation wurde die Gesamtform in Melodie- und Formteile untergliedert. Zusammengefasst konnte darauf geschlossen werden, dass es für die acht Melodien jedes *Madrosho* eine Grundstruktur gibt, die seinem gemeinsamen Strophenaufbau entspricht. Somit ergibt sich für jeden *Madrosho* ein individuelles formales Schema, das nicht mit der Zugehörigkeit zu einem Kirchenton zusammenhängt. Ein tonbedingtes Schema der Form lässt sich am Beispiel der *Madroshe* nicht identifizieren.

Die Untersuchung der Musik-Text-Beziehung führte zu der Erkenntnis, dass Melodie und Text unabhängig voneinander konzipiert wurden, da die Anpassung der Texte an die Melodien unterschiedliche Qualitäten aufweist. Darüber hinaus darf die häufig vorkommende Verwendung von Schaltsilben nicht auf die Rolle eines besseren Anpassungsmittels reduziert werden, sondern sie werden als textliches Ornament zu ästhetischen Zwecken gesungen. Ein kurzer Überblick über verschiedene Informanten aus unterschiedlichen Musiktraditionen zeigte ebenfalls, dass es hinsichtlich des Gehalts und der Positionierung der Schaltsilben keine Festlegung gibt.

Die tonale Analyse nahm die Frage der Tonalität in den Fokus und zielte darauf, melodische Merkmale der Kirchentöne zu entdecken. Es erschien besonders lohnend zu überprüfen, ob die seit Langem bekannten Bezeichnungen der syrischen Kirchentöne mit Namen der arabisch-orientalischen

Maqamat wirklich eine präzise Übertragung der *Maqamat* auf die syrischen Kirchentonarten sind. Die individuelle Betrachtung der Töne zeigte, dass die Melodien eines Kirchentons nicht unbedingt einheitliche Parameter haben; vielmehr weisen sie manchmal unterschiedliche Skalen oder Fundamentaltöne auf. Die gleich nummerierten Kirchentöne basieren manchmal auf der gleichen Skala des jeweiligen arabischen *Maqam*, weisen aber keine melodische Organisationsform auf, die charakteristische melodische und rhythmische Muster enthalten oder bestimmte modale Merkmale der arabischen *Maqamat* ausdrücken würde. Ferner enthalten die *Madroshe*-Melodien drei Skalenstrukturen, die nicht mit einer *Maqam*-Struktur der arabisch-orientalischen Musiktheorie übereinstimmen; diese Skalen kommen aber nicht immer im selben Ton vor.

Die Tatsache, dass es identische Melodien in parallelen Tönen verschiedener *Madroshe* gibt (II2. = III2., II5. = III5., I3. = III3) macht deutlich, dass es zum einen keinen musikalischen Zusammenhang zwischen diesen Tönen gibt. Zum anderen lässt sich die Hypothese aufstellen, dass das System des Oktoechos bei einem Verlust mancher Melodien im Laufe der Zeit wieder vervollständigt wurde, indem die fehlenden Melodien mit solchen anderer Stücke ersetzt wurden. Auch der Befund, dass es gemeinsame Melodie- und Formteile gibt, reicht nicht aus, um eine Systematisierung der Beziehungen zwischen den jeweiligen Melodien aufzustellen.

Die Schwierigkeit, einen musikalischen Charakter analytisch zu identifizieren, bestärkt in der Annahme, dass die syrischen Kirchentöne eher nach liturgischen Aspekten als nach musikalischen klassifiziert sind.

Die Redaktionsanalyse auf der Ebene der melodischen Bausteine machte die Beschaffenheit der Melodien und die Wechselbeziehung zwischen ihnen sichtbar. Aus der Zusammenstellung dieser wiederkehrenden Wendungen ergab sich, dass die Melodien nicht unabhängig und individuell entstanden sind. Es ist stattdessen zu vermuten, dass beim Komponieren dieser

Melodien eine mögliche Technik der Zusammenstellung von Versatzstücken eingesetzt wurde, bei der auf einen bereits bestehenden melodischen Vorrat zurückgegriffen wurde. Je nach liturgischem Bedarf könnte auch das Repertoire auf eine solche Weise erweitert worden sein: Neue Gesänge für neue liturgische Anlässe wurden geschaffen, indem einige charakteristische Formeln in den neuen Kompositionen andersartig verknüpft und positioniert wurden.

Der Analyse folgte ein Vergleich im Hinblick auf drei unterschiedliche Musiktraditionen der syrischen Kirchen. Für diesen wurden neben dem ursprünglichen Untersuchungsmaterial von Iskandar Melodien der Sammlung von Jeannin, Puyade und Chibas-Lasalle (1924) sowie die unveröffentlichten Transkriptionen der *Madroshe* von Regina Randhofer (1996) herangezogen. Damit bieten die Quellen einen zeitlichen Querschnitt von über 70 Jahren und betreffen einen geografischen Raum, der von Mardin bis nach Jerusalem reicht. Im Vergleich konnte exemplarisch gezeigt werden, dass trotz einer insgesamt gesehen erstaunlichen Konstanz der überlieferten Musik einige Gesänge aus den drei Traditionen starke Abweichungen aufweisen. Diese Abweichungen betreffen entweder den melodischen Ablauf oder den Text bzw. die Schaltsilben und ihre Positionen. Darüber hinaus ergab dieser Vergleich, dass der Melodienkorpus und die Anzahl der Melodien bzw. der Varianten (*Znohrino*) nicht in allen Traditionen identisch sind. Einige Melodievarianten, die sich in der einen Tradition finden, sind in den anderen Traditionen nicht vorhanden. Aufgrund dessen, dass es sich bei den Vergleichsmelodien um Momentaufnahmen eines Informanten handelt, ist anzunehmen, dass die Abweichungen nicht unbedingt an der Überlieferung liegen müssen, sondern vielleicht den individuellen Informanten selbst geschuldet sind. Im Rahmen dieses Vergleichs konnte nicht festgestellt werden, ob der Befund des Wegfalls der Melodien für die gesamte jeweilige Tradition gültig ist oder ob die Melodien bei den individuellen Informanten in Vergessenheit geraten sind.

Am Beispiel der *Madroshe* wurde in dieser Studie ein neuer Blick auf einige Forschungsfelder hinsichtlich der syrischen Kirchenmusik gerichtet, die als ein von Verlust bedrohtes musikalisches Erbe einer christlich-orientalischen Kirche angesehen werden kann. Die wichtigsten Eigenschaften dieser oralen Traditionen wurden aufgezeigt – verbunden mit dem Wunsch, dass diese Arbeit den Weg für zukünftige Studien ebnet.

Ausblick

Im Zuge dieser Arbeit wurden zwei zentrale Problembereiche der syrischen Kirchenmusik und ihrer Überlieferung beleuchtet: die Tonalität des Achttonartensystems und die Beschaffungsprozesse des Kirchenrepertoires. Auf der Basis der Ergebnisse der Untersuchung konnten mehrere Hypothesen aufgestellt werden. Um diese zu überprüfen, wären weitere Untersuchungen zu diesen Themen unumgänglich. Aus der vorliegenden Studie sollten sich Grundlagen bzw. neue Ausgangspunkte für ähnliche tonale Analysen ergeben. Die hier durchgeführten Analysen zu den an das Achttonartensystem gebundenen *Madroshe* zeigen, dass sämtliche Stücke, die ebenfalls an dieses System gebunden sind, ein geeigneter Ausgangspunkt sind, um weitere Untersuchungen zur Problematik der syrischen Tonalität durchzuführen. Insofern könnten andere Gattungen des Beth Gazo nach dem Vorbild der *Madroshe* studiert und damit neue Erkenntnisse erzeugt werden. Zu diesem Zweck würden sich z. B. die Gattungen der *Qole* und der *Maurbe* als passender Untersuchungsgegenstand anbieten.

Als eine fortlaufende mündliche Überlieferung bietet dieses Repertoire die Chance, der von Peter Jeffery angesprochenen Problematik des Übergangs von der mündlichen zur schriftlichen Tradition sowie eines „rewriting“ des Mittelalters weiter nachzugehen. Über den in dieser Arbeit weiterentwickelten Ansatz hinaus kann das Material aus musikethnologischer Sicht bearbeitet werden. Zum einen bieten die vorhandenen Aufnahmen die Möglichkeit, die Singpraxis detailliert zu untersuchen. Zum

anderen kann zukünftig mittels der vorliegenden Aufnahmen der syrisch-kirchlichen Melodien und deren Transkriptionen erforscht werden, ob formelhafte Niederschriften wie etwa die in der vorliegenden Arbeit identifizierten melodischen Wendungen – angefangen von einzelnen Melodien bis hin zu deren diese umspannenden kulturellen Kontext – eine sprachgebundene mündliche Musikkultur adäquat widerspiegeln.

Um den wissenschaftlichen Kenntnisstand über die oralen Überlieferungen der syrisch-kirchlichen Musiktraditionen zu erweitern, ist weiterhin zu diskutieren, inwieweit sich die Musiktraditionen hinsichtlich der Tonarten, der Schaltsilben oder des Inhalts des Repertoires voneinander unterscheiden. Hier wäre es notwendig, neue Tonaufnahmen von den noch lebenden kirchlichen Autoritäten zu beschaffen und diese zu verschriftlichen. Dadurch könnten nicht nur die anderen syrisch-kirchlichen Musiktraditionen in den wissenschaftlichen Diskurs einbezogen, sondern auch wichtige dokumentarische Leistungen erbracht werden. Aufgrund der schwierigen Lage der syrischen Christen verliert die Kirche dauernd erfahrene Kirchenmusiker*innen, die mit der Gesamtheit der Beth-Gazo-Melodien vertraut sind. Außerdem mangelt es im Hinblick auf das gesamte Repertoire an Notationen; verschiedene Hymnengattungen, z. B. die *Takhshfotho*, sind bis jetzt – zumindest in der Tradition des Klosters Dair Az-Zaʿfarān – noch gar nicht aufgezeichnet worden.

Ein Vergleich von ost- und westsyrischen Tonarten mit anderen orientalischen Regelsystemen wie den arabischen bzw. türkischen *Maqamat* könnte darüber hinaus Anhaltspunkte dafür erbringen, inwiefern die nebeneinander bestehenden Musikkulturen desselben Kulturraums voneinander beeinflusst wurden. Des Weiteren könnten die bislang gewonnenen Ergebnisse in einen außermusikalischen Kontext, z. B. in die Soziologie oder die Liturgiewissenschaften, eingeordnet werden.

Von besonderer Bedeutung wäre auch eine Feldforschung zur syrischen Kirchenmusik als ethnomusikalisches Produkt in ihrer aktuellen Lage. Die Mehrheit der Kirchenangehörigen lebt seit einigen Jahren in der Diaspora und bleibt dabei ihrem Kulturerbe treu. Weiterführende Studien wären im Hinblick auf die soziokulturelle Rolle der Gemeindemusik für den kulturellen Austausch mit der Musik des Abendlandes erkenntnisbringend.

Insofern besteht die Hoffnung, dass in Zukunft weitere Studien durchgeführt werden, die die musikalische Überlieferung der Syrisch-Orthodoxen Kirche in den Fokus nehmen und zur Rettung der bedrohten Tradition der syrischen Christen beitragen werden.

ANHANG

6.1 Übersicht über den formalen Aufbau der vier *Madroshe**Madroshe I. Sebeltho d'honau yarho*

1.	a	b		A
		b		B
		b		
	a	b		A

2.	a	a'	b		A
			c		B
			c		
	a	a	b'		A

3.	a	b			A
			c		B
			c		
	a	b			A

4.	a	b			A
		b			B
		b			
	a	b			A

5.	a	b	c		A
			d		B
			d		
	a	b	c		A

6.	a	b	c		A
			d	b	B
			d	b	
	a	b	c		A

7.	a	b	c		A
			d	c'	B
			d	c'	
	a	b	c		A

8.	a	b	c		A
			d	c	B
			d	c	
	a	b	c		A

=====

Madroscho II. Sebeltho d'abo ktab hwo egartho

1. a b A
 c B
 c

 a b A

2. a b A
 c B
 c

 a b' A'

3. a b A
 c B
 a b A

4. a b A
 c B
 c

 a b A

5. a b A
 c B
 c

 a b A

6. a b A
 c B
 c'

 a b' A'

7. a b A
 c B
 c

 a b A

8. a b A
 b B
 b

 a c C

Madrosho III. Sebeltho d'qum Faulus

1.	a			A
		b		
	a			A
		b		
			c	B
			c	
			c	
				d
	a			A
		b		

2.	a	b		A
	a	b		A
			c	B
			c	
			c	
			c	
	a	b'		A'

3.	a			A
	a			
	a			A
	a			
		b		B
		b		
		b'	c	
	a			A
	a			

4.	a			A
	a			
	a			A
	a			
		b		B
		b		
		b		
		b'		
	a			A
	a			

5.	a	b	A
	a	b	A
		c	B
		c	
		c	
		c'	
	a	b	A

6.	a		A
		b	
	a		A
		b	
		c	B
		c	
		c'	
		d	
	a	b	A

7.	a	b	A
	a'	c	
	a	b	A
	a'	c	
		d	B
		d	
		d'	
		e	
	a	b	A
	a'	c	

8.	a		A
		b	
	a		A'(1)
		b(1) c	
		c	B
		c	
		c'	
d			
	a		A
	b		

Madroscho IV. Sebeltho d'faradaiso

1.	a	b	A
	a	b	A
	a	b	A

2.	a		A
	a		
	a		B
		b	
	a		A
	a		

3.	a		A
	a		
	a		B
		b	
	a		A
	a		

4.	a	b	A
	a	b'	A'
	a	b	A

5.	a		A
	a		
	a		A'
	a'		
	a		A
	a		

6.	a		A
	a		
	a		A'
	a'		
	a		A''
	a''		

7.	a		A
	a'		
	a		B
		b	
	a		A
	a'		

8.	a	b	A
	a	b'	A'
	a	b	A

=====

6.2 Die strukturellen Notationen

Madrosho I. Sebeltho d'honau yarho

I1. *Honau Yarho dat^cen*

I2. *Bthulto Qrothan*

I3. *Brikk hu haylo*

I4. *woyo Isakhle*

Two systems of musical notation for the piece "woyo Isakhle". Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'A' and contains a melody with two phrases, 'a' and 'b', each marked with a slur and a triplet '3'. The middle and bottom staves are grouped by a brace and labeled 'B'; they provide a harmonic accompaniment for the melody. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

I5. *Boge Ya^ckūb*

Two systems of musical notation for the piece "Boge Ya^ckūb". Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'A' and contains a melody with four phrases, 'a', 'b', 'c', and 'd', each marked with a slur. The middle and bottom staves are grouped by a brace and labeled 'B'; they provide a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

16. *Woy lī dahwīth*

Handwritten musical score for 'Woy lī dahwīth'. The score is written on five staves. The first staff is labeled 'A' and contains a melodic line with three phrases labeled 'a', 'b', and 'c'. The second staff is labeled 'B' and contains a melodic line with a phrase labeled 'd'. The third staff is labeled 'A' and contains a melodic line with three phrases labeled 'a', 'b', and 'c'. The fourth and fifth staves are empty. The score is written in a single system.

17. *Kohne d'samšūk*

Handwritten musical score for 'Kohne d'samšūk'. The score is written on five staves. The first staff is labeled 'A' and contains a melodic line with three phrases labeled 'a', 'b', and 'c'. The second staff is labeled 'B' and contains a melodic line with a phrase labeled 'd'. The third staff is labeled 'A' and contains a melodic line with three phrases labeled 'a', 'b', and 'c'. The fourth and fifth staves are empty. The score is written in a single system.

I8. *Ṣlībo^c bīd leh*

=====

Madrosho II. Sebeltho d'abo ktab hwo egartho

II1. *Abo ktab hwo*

II2. *Neq^cun garmay men qabro*II3. *Atun enoen gabore*II4. *Man at gabro*

II5. *c*al haw tar^co baroyo

II6. Ayno drohem Yulfono



II7. Beth ilone d'fardaiso



II8. *Anīh morio lcanīde*

II8. *Anīh morio lcanīde*

Staff A: Melody with phrases *a* and *b*.

Staff B: Piano accompaniment for Staff A.

Staff C: Melody with phrases *a* and *c*.

Madrosho III. Sebeltho d'qum Faulus

III1. *Taw nīmar ṭubeyh*

III1. *Taw nīmar ṭubeyh*

Staff A: Melody with phrases *a* and *b*.

Staff A: Melody with phrases *a* and *b*.

Staff B: Piano accompaniment for Staff A.

Staff A: Melody with phrases *a* and *b*.

III2. *Lo rgīš'n krube*

Musical score for III2. *Lo rgīš'n krube*. The score is written for two parts, A and B, in 4/4 time. Part A consists of two staves, and Part B consists of three staves. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three sections: section 'a' (measures 1-8), section 'b' (measures 9-16), and section 'c' (measures 17-24). Section 'a' and 'b' are marked with a fermata over the first measure of each section. Section 'c' is marked with a fermata over the first measure of the section. The score ends with a double bar line.

III3. *Ašwon mor dezmar*

Musical score for III3. *Ašwon mor dezmar*. The score is written for two parts, A and B, in 4/4 time. Part A consists of two staves, and Part B consists of three staves. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three sections: section 'a' (measures 1-8), section 'b' (measures 9-16), and section 'c' (measures 17-24). Section 'a' and 'b' are marked with a fermata over the first measure of each section. Section 'c' is marked with a fermata over the first measure of the section. The score ends with a double bar line.

III4. *Bar saumo dsaibreh lnesesituno*

Handwritten musical score for III4. *Bar saumo dsaibreh lnesesituno*. The score is written for two systems of staves, labeled A and B. System A consists of two staves, and System B consists of three staves. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system (A) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The second system (B) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The third system (B) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The fourth system (A) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The score ends with a double bar line.

III5. *Ftag lĩ mori tar^cog*

Handwritten musical score for III5. *Ftag lĩ mori tar^cog*. The score is written for two systems of staves, labeled A and B. System A consists of two staves, and System B consists of three staves. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system (A) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The second system (A) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The third system (B) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The fourth system (B) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The fifth system (A) features a melodic line with a slur and an accent mark (α) over the first measure, and a second measure with a slur and an accent mark (α) over the first measure. The score ends with a double bar line.

III6. *Qum Faulus*

III6. *Qum Faulus*

Score for III6. *Qum Faulus*, featuring parts A and B. The score is written in treble and bass staves. Part A consists of two systems of staves, each with a treble and bass staff. Part B consists of a single system of staves, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (a, b, c, d).

III7. *Kad moeth Ya^ckub*

III7. *Kad moeth Ya^ckub*

Score for III7. *Kad moeth Ya^ckub*, featuring parts A and B. The score is written in treble and bass staves. Part A consists of two systems of staves, each with a treble and bass staff. Part B consists of a single system of staves, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (a, b, c, d, e).

III8. *men^colmo*

III8. *men^colmo*

The musical score is written for four staves, labeled A, A(u), B, and A. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures, each with a bracketed label above it: α , b , b^1 , c , c' , and d . The first measure (α) is played by staves A and A(u). The second measure (b) is played by staves A and A(u). The third measure (b^1) is played by staves A and A(u). The fourth measure (c) is played by staves A and A(u). The fifth measure (c') is played by staves A and A(u). The sixth measure (d) is played by staves A and A(u). The score ends with a double bar line.

*Madroscho IV. Sebeltho d'faradaiso*IV1. *Manu hzo neqyo*

IV1. *Manu hzo neqyo*

The musical score is written for three staves, all labeled A. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two measures, each with a bracketed label above it: α and b . The first measure (α) is played by all three staves A. The second measure (b) is played by all three staves A. The score ends with a double bar line.

IV2. *Rozaik barth Dawid*

Handwritten musical score for IV2. *Rozaik barth Dawid*. The score is written for three systems, each with two staves. The first system is labeled 'A' on the left. The second system is labeled 'B' on the left. The third system is labeled 'A' on the left. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system has a slur over the first staff labeled 'a'. The second system has a slur over the second staff labeled 'b'. The third system ends with a double bar line.

IV3. *Tra^csar^camūde*

Handwritten musical score for IV3. *Tra^csar^camūde*. The score is written for three systems, each with two staves. The first system is labeled 'A' on the left. The second system is labeled 'B' on the left. The third system is labeled 'A' on the left. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system has a slur over the first staff labeled 'a'. The second system has a slur over the second staff labeled 'b'. The third system ends with a double bar line.

IV4. *Bdukhron Qadiše*

Handwritten musical score for IV4. *Bdukhron Qadiše*. The score is written on three systems of staves, each system containing two staves (A and A'). The key signature is one flat (B-flat). The first system (A and A') has a melodic line on staff A with two phrases labeled 'a' and 'b'. The second system (A and A') has a melodic line on staff A' with a phrase labeled 'b'' and a melodic line on staff A with a phrase labeled 'a'. The third system (A and A') has a melodic line on staff A with a phrase labeled 'a' and a melodic line on staff A' with a phrase labeled 'b'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

IV5. *Yešū^c breh d'abo*

Handwritten musical score for IV5. *Yešū^c breh d'abo*. The score is written on three systems of staves, each system containing two staves (A and A'). The key signature is one flat (B-flat). The first system (A and A') has a melodic line on staff A with a phrase labeled 'a' and a melodic line on staff A' with a phrase labeled 'a'. The second system (A and A') has a melodic line on staff A' with a phrase labeled 'a'' and a melodic line on staff A with a phrase labeled 'a'. The third system (A and A') has a melodic line on staff A with a phrase labeled 'a' and a melodic line on staff A' with a phrase labeled 'a'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

IV6. *Tlotho zqīfe hzīth*

Handwritten musical score for IV6. *Tlotho zqīfe hzīth*. The score consists of three systems, each with two staves. The first system is labeled 'A' on the left. The second system is labeled 'A'' on the left. The third system is labeled 'A'' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system has a melodic line 'a' above the first staff. The second system has a melodic line 'a'' above the second staff. The third system has a melodic line 'a' above the first staff and a melodic line 'a'' above the second staff. The score ends with a double bar line.

IV7. *Hayment bog Yešū^c*

Handwritten musical score for IV7. *Hayment bog Yešū^c*. The score consists of four systems, each with two staves. The first system is labeled 'A' on the left. The second system is labeled 'B' on the left. The third system is labeled 'A' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system has a melodic line 'a' above the first staff. The second system has a melodic line 'a' above the first staff and a melodic line 'b' above the second staff. The third system has a melodic line 'a' above the first staff and a melodic line 'a'' above the second staff. The score ends with a double bar line.

IV8. *Byaumo d'ethialdeth*

6.3 Die synoptischen Notationen

Sebeltho d'honau yarho

The image displays eight staves of musical notation, each corresponding to a specific tone. The notation is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Various musical symbols are placed above the notes, including the Greek letter alpha (α), the letter b, the letter c, the letter d, and the letter b with a prime (b').

1. Ton

2. Ton

3. Ton

4. Ton

5. Ton

6. Ton

7. Ton

8. Ton

Sebeltho d'abo ktab hwo

The musical score consists of eight staves, each labeled '1. Ton' through '8. Ton'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is a form of musical shorthand, likely representing a specific dialect or style. It features a series of vertical strokes (notes) grouped by horizontal lines (beams). Various musical symbols are used throughout, including a 'C' for common time, a 'b' for a flat, and a 'c' for a common note. The staves are arranged in a single column, and the notation is consistent across all staves, suggesting a single melodic line.

1. Ton

2. Ton

3. Ton

4. Ton

5. Ton

6. Ton

7. Ton

8. Ton

Sebeltho d'qum Faulus

1. Ton

2. Ton

3. Ton

4. Ton

5. Ton

6. Ton

7. Ton

8. Ton

The musical score consists of eight staves, each labeled with a number and the word 'Ton'. The notation is in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notes are written in a stylized, handwritten-like font. The staves are numbered 1 through 8, and each staff begins with a clef. The notes are written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notes are written in a stylized, handwritten-like font. The staves are numbered 1 through 8, and each staff begins with a clef. The notes are written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notes are written in a stylized, handwritten-like font. The staves are numbered 1 through 8, and each staff begins with a clef.

Sebeltho d'faradaiso

1. Ton

2. Ton

3. Ton

4. Ton

5. Ton

6. Ton

7. Ton

8. Ton

The musical score consists of eight staves, each labeled with a number and the word 'Ton'. The notation is in a single system, with each staff containing a series of notes and accidentals. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Accidentals include natural signs (α), flats (b), and a sharp sign (α'). The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the eighth at the bottom.

6.4 Iskandars Melodieausgabe

Madrosho I. Sebeltho d'honau yarho

معدك يا وديتها
ملا: مه نه منسا ولاح دكوه - هومدا 112 = ل

معدك يا وديتها
ملا: مه نه منسا ولاح دكوه - هومدا 112 = ل

معدك يا وديتها
ملا: مه نه منسا ولاح دكوه - هومدا 112 = ل

معدك يا وديتها
ملا: مه نه منسا ولاح دكوه - هومدا 112 = ل

معدك يا وديتها
ملا: مه نه منسا ولاح دكوه - هومدا 112 = ل

Erster Ton (Qadmoio)

معدك يا وديتها . مه نه منسا
ملا: حاه ككاه هتاي واهن حروف - لاوندا 112 = ل

معدك يا وديتها . مه نه منسا
ملا: حاه ككاه هتاي واهن حروف - لاوندا 112 = ل

معدك يا وديتها . مه نه منسا
ملا: حاه ككاه هتاي واهن حروف - لاوندا 112 = ل

معدك يا وديتها . مه نه منسا
ملا: حاه ككاه هتاي واهن حروف - لاوندا 112 = ل

معدك يا وديتها . مه نه منسا
ملا: حاه ككاه هتاي واهن حروف - لاوندا 112 = ل

Zweiter Ton (Traiono)

معكده / ومديها - مديها
 ملا: حده لكده / هذاب 112 = ل

حده لكده / ملا (أ) ملا
 ملا (أ) ملا (أ) ملا
 ملا (أ) ملا (أ) ملا
 ملا (أ) ملا (أ) ملا

حده لكده / هذاب
 ملا: حده لكده / هذاب
 ملا: حده لكده / هذاب

Anderer Zweiter Ton (Traiono znhrino)

معكده / ومديها - مديها
 ملا: حده لكده / هذاب 112 = ل

حده لكده / ملا (أ) ملا
 ملا (أ) ملا (أ) ملا
 ملا (أ) ملا (أ) ملا
 ملا (أ) ملا (أ) ملا

حده لكده / هذاب
 ملا: حده لكده / هذاب
 ملا: حده لكده / هذاب

Dritter Ton (Tlithoio)

מחלקא ודב דחא . ודב מניא
 חלא : דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא - ודב דחא 112 = ל

דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא

דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא

Anderer vierter Ton (Rbi'oio znohrino)

מחלקא ודב דחא - ודב מניא
 חלא : דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא - ודב דחא 112 = ל

דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא

דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא
 דא לחפלא דא וסאמ אלא מניא

Anderer vierter Ton (Rbi'oio znohrino)

مَعْلَمًا وَهَبَ نَحْنًا . وَهَبَ نَحْنًا
هَلَّا : حَبَابُ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا - مَعْلَمًا 92 = ل

نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا

نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا

Fünfter Ton (Hmišioi)

مَعْلَمًا وَهَبَ نَحْنًا . وَهَبَ نَحْنًا
هَلَّا : حَبَابُ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا - مَعْلَمًا 112 = ل

نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا

نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا
نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا وَهَبَ نَحْنًا

Sechster Ton (Štithioi)

مَحَلَّةٌ دَرْدَنِيَّةٌ مَنِيَّةٌ
 مَلَا: رَاجِعًا حَبِيبِي
 22 = ♩

رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي
 رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي
 رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي
 رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي
 رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي

رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي
 رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي
 رَاجِعًا حَبِيبِي رَاجِعًا حَبِيبِي

Anderer achter Ton (Tminoio znohrino)

Madroscho II. Sebeltho d'abo ktab hwo egartho

112

ملا: اجاندي مهلا - هجنا

أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا
 أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا
 أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا
 أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا

أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا
 أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا
 أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا
 أَاجَا مَدِي مَهْلَا أَاجَا مَدِي مَهْلَا

Erster Ton (Qadmoio)

معكده واحادجدها
هلا: نمكم رنك مع مدنا 112 = ل - اوسنا

نمكم رنك مع مدنا. وكنكم اكلنا حله لدا
هلا نمكم فاك انا اهدلا مع هه مدنا. هلا انا
حنا حله فاك انا نمكم رنك مع مدنا. هلا انا

Zweiter Ton (Traiono)

معكده واحادجدها
هلا: ايه ايه ايه حيدنا وكنكم 112 = ل - اوسنا

ايه ايه ايه حيدنا وكنكم اكلنا حله لدا
هلا نمكم فاك انا اهدلا مع هه مدنا. هلا انا
حنا حله فاك انا نمكم رنك مع مدنا. هلا انا

Dritter Ton (Tlithoio)

60 = 60
 هَلَا: أَيُّهَا أَيْمُ مَدَاوَنَدَحْ مَعْمَدَا وَجَدَهْ بِيَتَا
 مَعْمَدَا وَاحَا حَبِجْ مَعْمَا

أَيُّهَا أَيْمُ حَبِجْ مَعْمَا وَاحَا حَبِجْ مَعْمَا
 لَا حَاوَا حَبِجْ مَعْمَا وَلَا حَقْنَقَا لَهْجَمَا. أَلَا حَسْبَكُم
 بَرُّكُمَا لَهْجَمَا وَخَاوَا مَعْمَدَا.

Anderer dritter Ton (Tlithoio znohrino)

معكلا : انا صدي بها
 ملا : مع انا صدي بها - فصحنا

112 = ل

مع انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.
 انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.
 انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.
 انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.

Vierter Ton (Rbi'oio)

معكلا : انا صدي بها
 ملا : مع انا صدي بها - فصحنا

112 = ل

انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.
 انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.
 انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.
 انا صدي بها. انا صدي بها. انا صدي بها.

Fünfter Ton (Hmi'soio)

مَعْلَمًا : اِطَاعُوا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : اَمَّا وَتُسَمِّعُهَا 112 = 12

اَمَّا وَتُسَمِّعُهَا
 مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا

اَمَّا وَتُسَمِّعُهَا
 مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا

Sechster Ton (Štithoio)

مَحَلَّة: أَحَادِيثُهَا
هَلَا: حَمْدُ أَمَلْنَا وَفِي وَمَا - حَمْدُهَا $1/2 = \text{♩}$



حَمْدُ أَمَلْنَا وَفِي وَمَا حَمْدُهَا نَكْ حَمْدُهَا. وَفِي
هَلَا: حَمْدُهَا وَفِي وَمَا هَلَا: حَمْدُهَا أَمَلْنَا وَفِي
سُكَا نَقْلًا حَمْدُهَا وَفِي وَمَا حَمْدُهَا وَفِي
أَمَلْنَا حَمْدُهَا.

Siebter Ton (Šbi'oi)

مَحَلَّة: أَحَادِيثُهَا
هَلَا: أَسْمَاءُهَا حَمْدُهَا - حَمْدُهَا $1/4 = \text{♩}$



أَسْمَاءُهَا حَمْدُهَا حَمْدُهَا وَفِي وَمَا حَمْدُهَا وَفِي
أَسْمَاءُهَا حَمْدُهَا حَمْدُهَا وَفِي وَمَا حَمْدُهَا وَفِي
حَمْدُهَا وَفِي وَمَا حَمْدُهَا وَفِي وَمَا حَمْدُهَا وَفِي

Achter Ton (Tminoio)

Madrosho III. Sebeltho d'qum Faulus

مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا - مَعْلَمًا

112 = ♩

مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا - مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا

مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا - مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا
 مَعْلَمًا : مَعْلَمًا مَعْلَمًا مَعْلَمًا

مهلكا : مدمدمه
 ملا : لا فئسب ذنبا لكم - انما

لا فئسب ذنبا لكم ومما ربه سبلا وخانا
 شرهنا فمحببنا لكم ولستم لكم
 نسا ولهم الهة ترونه ثم يومكم انما
 فبنت حقد فجابكم منكم انما
 مدمدمه ملا انما فلكم اسدنا فمحببكم
 فمحببنا انما

مَحَلَّة ١. مَدَم مَدَم
 مَلَا : حَزَنُهَا وَصَحْبُهُ لَيْسَ بِهَا - وَحَدَا



حَزَنُهَا وَصَحْبُهُ لَيْسَ بِهَا حَتَّى تُصْغِرَ ثَب
 رَيْكَ مَدَم مَدَم لَيْسَ بِهَا وَحَدَا مَدَم مَدَم
 نَام مَلَا مَدَم مَدَم رَفَا لَيْسَ بِهَا مَدَم مَدَم
 مَدَم مَدَم مَدَم مَدَم مَدَم مَدَم
 لَيْسَ بِهَا مَدَم مَدَم مَدَم مَدَم
 مَدَم مَدَم مَدَم مَدَم

مَحَلَّةٌ . مَدَامُ هَدَاكَ
 هَلَا : فَدَسَ لَكَ مَدَنًا أَوْ كَمِ - مَدَنًا

112 = ♩



فَدَسَ لَكَ مَدَنًا أَوْ كَمِ مَدَنًا وَنَمَدَا أَسْ وَفَدَسَا
 هَدَا وَنَمَدَا نَمَدَا . هَدَا لَكَ مَدَنًا وَنَمَدَا وَنَمَدَا إِيَّا
 هَدَا أَيْدِي لَكَ خَدَّ حَقًّا وَنَمَدَا . لَكَ مَدَنًا
 نَمَدَا حَقًّا وَنَمَدَا خَلَقْنَا بِلَا أَحَدًا لَمْ نَمَدَا
 مَدَنًا مَدَنًا أَوْ كَمِ . وَنَمَدَا لَكَ خَدَّ وَنَمَدَا
 هَدَا وَنَمَدَا مَدَنًا حَقًّا نَمَدَا .

[illegible]

92 = 92
 ملا: مع الكما مديوم لا تنفد
 - لا تنفد

(ملا) ملا مديوم لا تنفد
 ملا مديوم لا تنفد
 ملا مديوم لا تنفد
 ملا مديوم لا تنفد
 ملا مديوم لا تنفد
 ملا مديوم لا تنفد
 ملا مديوم لا تنفد

مع الكما مديوم لا تنفد. مع الكما مديوم لا تنفد.
 لا منها لك. ولا لاهاك فهد لا منها. فهد لا منها.
 حصدك حصدك. أنتب أخص. ه فهدك ه فهدك.
 ه فهدك ه فهدك. ه فهدك ه فهدك. ه فهدك ه فهدك.
 ه فهدك ه فهدك. ه فهدك ه فهدك. ه فهدك ه فهدك.

Madroscho IV. Sebeltho d'faradaiso

صَحْلَا . فَنَزَعَا
 مَلَا : مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا - مَدِينَةً

مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً
 سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا
 مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً
 مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً
 مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً

مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً
 مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً
 مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً
 مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً
 مَدِينَةً سَاءَ نَصَبُهَا فَنَزَعَا لَأَوْ مَا مَدِينَةً

Erster Ton (Qadmoio)

[illegible]

[illegible]

Dritter Ton (Tlithoio)

سحرکدا و فز و سحر
 ملا: سحر « حنه و انا سحرکدا

112 = 1

سحرکدا و فز و سحر
 ملا: سحر « حنه و انا سحرکدا
 سحرکدا و فز و سحر
 سحرکدا و فز و سحر
 سحرکدا و فز و سحر
 سحرکدا و فز و سحر

Fünfter Ton (Hmišoi)

مَعْلَمًا وَفِيهِمَا
مَلَا : لَكَا اَهْقَا سَمَا

144 = ♩



لَكَا اَهْقَا سَمَا وَفِيهِمَا لَا وَفِيهِمَا
وَفِيهِمَا سَمَا هَلَا مَلَا اَهْقَا سَمَا وَفِيهِمَا
مَلَا سَمَا هَلَا مَلَا وَفِيهِمَا اَهْقَا سَمَا (مَلَا)
اهْقَا سَمَا هَلَا مَلَا وَفِيهِمَا
هَلَا مَلَا اَهْقَا سَمَا وَفِيهِمَا

لَكَا اَهْقَا سَمَا وَفِيهِمَا لَا وَفِيهِمَا
وَفِيهِمَا سَمَا هَلَا مَلَا اَهْقَا سَمَا وَفِيهِمَا
مَلَا سَمَا هَلَا مَلَا وَفِيهِمَا اَهْقَا سَمَا (مَلَا)
اهْقَا سَمَا هَلَا مَلَا وَفِيهِمَا
هَلَا مَلَا اَهْقَا سَمَا وَفِيهِمَا

Sechster Ton (Štithoio)

[illegible]

مَعْلَمًا وَفِي مَعْلَمًا
مَلَا: مَعْلَمًا حَسْبَهُ « اِنَّا اِسْمَا حَسْبَهُ 1/4 = 8



مَعْلَمًا حَسْبَهُ « اِنَّا اِسْمَا حَسْبَهُ
اِهْ وَهْ هَلَا حَسْبَهُ وَهْ هَلَا حَسْبَهُ
حَسْبَهُ هْ وَهْ حَسْبَهُ وَهْ حَسْبَهُ
اِنَّا حَسْبَهُ. مَا وَهْ وَهْ وَهْ وَهْ
وَلَا حَسْبَهُ حَسْبَهُ وَهْ وَهْ حَسْبَهُ.

سبحك يا ذا الجلال والإكرام

♩ = 144

L. 144

سُبُّكَ يَا ذَا الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ
 إِنَّا مَذْمُومَاتُكَ يَا ذَا الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ
 إِنَّا ذَا لَكُمُ الْتَكْبَارِ وَالْإِكْرَامِ
 لَنْتَعْرِفَ بِغَيْرِكَ يَا ذَا الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ
 يَا ذَا الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ

Achter Ton (Tminoio)

مهملكدا وفنومعما
 هلا : حه ما والاعجا انا انا انا انا

حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا

حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا

حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا
 حه ما والاعجا حه ما والاعجا

Anderer achter Ton (Tminoio znhrino)

=====

6.5 Randhofers Transkriptionen

IA/madroshe (1-44) I. Ton selbstö d'lonau yartö ①

! = 104

Donau yarehō: dat'ine ku- leh kul bade-wo-to turore abede. Gutore

[*li] l'ire. kulo tare ē funege pagerē. 'of'aregō-nē sode be-

ku- leh'ak al'alele

* Feller

II. Ton

② ! = 116

batol- tö qero- te-nē: di- ma- re sa- rebol kad to-

[of] ha- re nō. hale- li tchrolehan ta- lo- lo.

ua'atave kemore mine ma-uka- betel. daleyo- led- talē

ker- sur sa- lerno dame- le su- perē ::

III. Ton

③ ! = 108

Onk hi hailō: dlayel 'emōn bode Ceri- Re. bil hi dyakaridokro-

naikun: wauel 'emun barba' fern-jun. Onk hi dami mō d'püel lorch

yancilum

1 nos. 32/26

④ IV. Ton 4

woyol sakeloh: mōdlo-zim lūm labnai nōh-rō. wylbim tūbō lēd kasi-

rē. walsa- diqē drāmōhi la-brābdūbo- rai- lūm walsām-

lai- lūm slutlōre sa-man ::

⑤ V. Ton 5

lōkē ya' qū- mōb: wōkēn sameli n- rai salre. lōkē lyaufes de-

ade mē- mē. wōdē kōmē um dābīs lōmēm. wālmēyo-mē- jēn

dda-brūh w-zel. qūn? lau rābō ::

⑥ VI. Ton 6

wōiet dahwīt: baimet kī- nē'ulō 'et sa-dret

sal dlō yelfet dūbo- rai- lōn. hūt nōkēyo labelōlai-lūm. brābmōi

hūmāin wās wōn lāmūm 'ezmare ūb-lōk ::

⑦ VII. Ton

♩ ≈ 184

kolene diamsu - moh: bəjan bətequde - so rabo dākom - re:

kō-lea'α-go-nō hebr- sūn bas- yul. ula-til pumchūm mīn teš-

lōh-tō. mēhem'e- nū- mon ha-det'e- nū- mon

lōh tešou - li - tō ::

⑧ VIII. Ton

♩ ≈ 184

slībō 'αbīd lēh: lē'ole-mō kulēh lāt camūlō. walaui nī-

mīne kulēhūn sāufē. wātē rawo tō wūloh lōn- tō. bramseh

talypō. mo wambalan lōh haichēh kasyō ::

⑨ I. Ton selbto d'abo ktāb hūz gantō

♩ ≈ 176

'abo ktāb hūz'e- gantō. tūpāl tō wādcrah kōn-rāt. lūat ktāfō mar-

yām. dajlāh wase- tō bē. dtehuwē 'emō lī- lī-dāh. kad mōhāt dnef-

reg' lōl- mo ::

II. Ton

10 ≈ 176 neg cūn garemāi minē gabrōmo. dalo-ko yelata + bitol- to. wen met-
 fa-lag. nō 'estē min quē-to. wen net brai jon pūlo- gōmo.
 Sam yūdō lgi-la- nō 'etere- me

III. Ton

11 ≈ 176 'etūn 'enūn gabō-rē: dalmalekē darcō zkaī- tūn.
 lō bege- rē smi- mē. 'ulō braifē lti- sē. 'elo bēlāy- lāh
 Lam-si- lō lto-yū-tō dsi- dēnā- fetūn.

IV. Ton

12 ≈ 168 mān 'at gabrō: wbaī mān 'at. waleliore-ko sēdai mān sādōh. 'en 'otē
 yai- sēf wmiškabe lōb sēdai. sō-lag rōg'zēh' ugotel li. wate ga-
 brō medem lō yut-rōt.

mandrose

(13)

13

Handwritten musical score for a song. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 17/8. The melody is written with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The third staff continues the melody and lyrics. The lyrics are in a non-Latin script, likely Georgian. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a song. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 17/8. The melody is written with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The third staff continues the melody and lyrics. The lyrics are in a non-Latin script, likely Georgian. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a song, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written on five staves. The lyrics are in a non-Latin script, likely Georgian, and are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

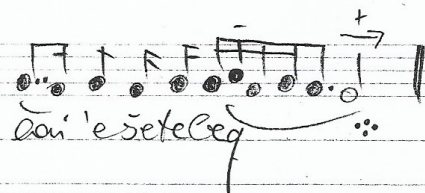
Staff 1: *ai-mo dero hem yulfo - no : sa - gi re lim uelal ke 'al*

Staff 2: *mo - riyo . be te mal ke ho - we mal be cenai mal ke .*

Staff 3: *who - we ri so li - so - ne . wa - li - to wfo qun do*

Staff 4: *llul nos .*

Handwritten musical score for a song titled "VII. Ten". The score is written on three staves. The first staff begins with a circled number "75" and a tempo marking "♩ ≈ 176". The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "a", "b", "c", and "c+". The lyrics are in a non-Latin script, likely Romanian, and include phrases like "bet i- lone defaredai- so.", "bermet li oim- to", "wde- meket.", "wameşabe tşai ru- a.", "wattai- ci- ilo- ne.", "wolo", "baeiyo enfal bet- nai.", and "wsaberet li dala- ta-".



VIII. Ton

(16) ≈ 92 25

a $\text{f} \text{3} \text{7}$ $\text{b} + - \text{b}^+$

amti mamiyol'a-mi dain bawone at'ole mialhe. l'on moran' amti.

b + + c + + d

wa'lain' etrae am. kad sebeg'at' unai' - bar' at. e'ore'o - to di kamidilelun

I. Ton sebel to'qum Paulus

(17) ≈ 138 26

a $\text{f} \text{3} \text{7}$ b

tau nūmerituleh teloi mare-yam. miga-zai to de'atera-te glare

+ - + $\text{f} \text{3} \text{7}$ b

mo-raki. rabe fa' bel waselhe dukero-nah wale am-min

- $\text{f} \text{3} \text{7}$ b $\text{f} \text{3} \text{7}$ b

nawerbone lqūlosēh. lū mariyam' eme-rate. tli net-lone tū-

f + + $\text{f} \text{3} \text{7}$ b $\text{f} \text{3} \text{7}$ b

bō: kulehen sarebo-to; lema-mō te'i- nō. nō

a $\text{f} \text{3} \text{7}$ b $\text{f} \text{3} \text{7}$ b

nē-tel lēti- bō dera-menetan. dofe loole laub toli

+ $\text{f} \text{3} \text{7}$ b

lforū-sē

→ Stimme leicht ohne Vibrato

18 27

II. Ton

lō re gī- šīne lēōlē lūmū dome aye. hau haitō dāšēē cāle
hāse hūm. bade mabe-āde menelōne fēnime lēye.
bīke haitō dāte īme lō- tūmān. nāudone lōlē ērē. keotīmai
bīmarekabetōlē tām mareyām ē- mole. wāso bīēlēbōlēto.
ē-lo- yē wēlēlūm tābeto- yē. masquīe lōlē sūlēlō tā-lo-
hō

19 28

III. Ton

āšwūm mor dērmāi sārēbailūmō. lēādīšē dāhētōlē bēl dōm. wā-
se fāin lāumō dāsmāyōmō: dēkagē bōšūfrō ānāšīkē. tābī mor dēšōre
bōtārit sūfāilūm. wākēmō dāmōē nō'ē- fā- lē ēnūm. wēkēwē lōlē ē-
more qīnōtōmō. wāmar lōlē sūlēlō bēdōlērone- lūm

IV. Ton

(20) ≈ 168 29
 bare-saumō dseberēh lisyōnē. ōvne hamešme kad elē qdām mōrēh. l'āmūlō
 parelē māmāi lūō. dō noyeme blilyō wēmō-mō. mēm safrō lāmō: qaum tēh
 kēfō hōt. šlem- e qaumai hayauli. wātēmōh l'ō-ū-tēh. wleale sā-le-
 me slēch tūbō-mō. šanī lūō wā-bare l-wot more- ye.

V. Ton

(21) ≈ 184 30
 flah lī mōi fārē šē mē rahimeye. 'ak daf lā qūdēmāt katoitō. wqabel mīn
 dāmē-ē dyehel nāmō. ulō'at lī šubgō-nō dēhaurē. lōl mayō ha-ye.
 šeglet hōt lōlōt. dō ēšē ē fa-mōn. mayō mēm 'a-bram. lāmī ē lī sārē-
 lēh dē'atī rō-mō kad šēhō mayō bris hāreḥ.

VI. Ton

(22) ≈ 184 31
 qum taulomō - š'arediše-lō dē'i-tō-mō. hzi lo-šō dō-
 (20) 37
 tu-lū l'ulōnōk. šale rahmāmāt kēfō mīqade hēmāit. wō qaumon šēhō

madōsē

(3)

Behul der Lō. am Lohene elat: Lōam lōte madōsēdōm wā-gijē min Lōn.
 Lōm. gut krebt Lō. wēhāmūtōmō d'a-lai mefagēle lūwai-
 mat. Lōyāmōmōtī mē mezalabēnō ::

VII. Ton

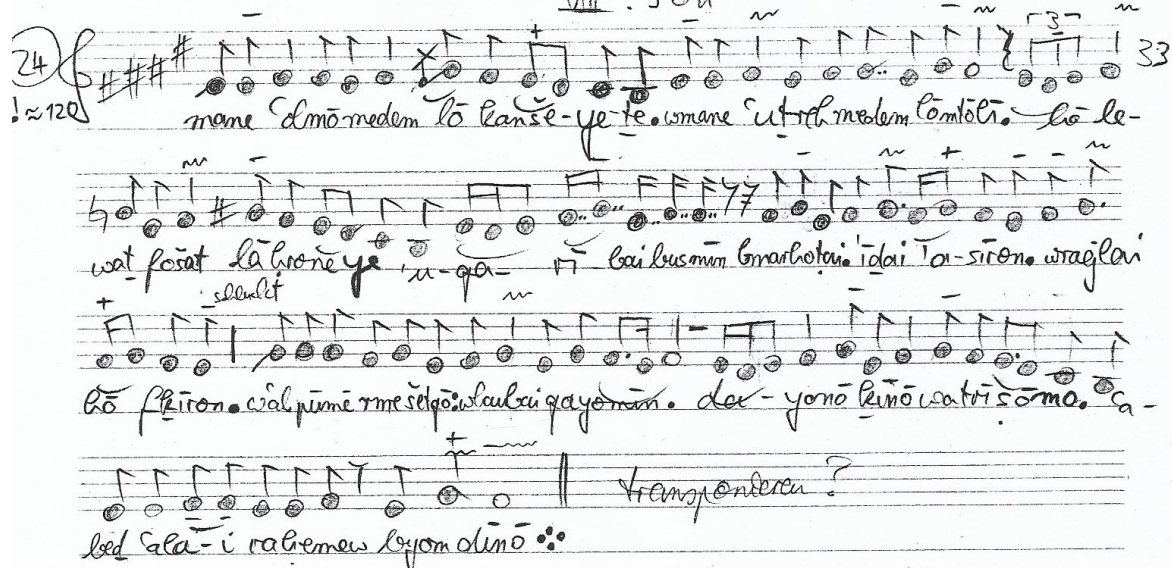
(23)

! 2 116

32

Bad moye - te yā gūb Lōgāu me - serēn
 grō Lōgāu - sep wā - gedēh wē-mare Lōgēh. Blau mori-
 yō - mo dā - Lōyāmō wāhēzt - tōk.
 Lō tīdēhā - ma - re Lōlāih sāhelo - tō - mon. dare
 myōkē Lōgā - wē gū - Lō: wābenōkē Lōa - go - s - rē!
 Lōmeratē Lōgā tī - ma - tīk. Lōeserīne Lōmemiyenō - mo.
 Lōyāmō - mo - ne sō - gedēhē Lōa - Lō - tōk. Lōbōge Lō -
 Lō - mo - ne me - tūl Lōaschēl - Lōot ::

III. Ton

24  33

! ~ 120

mame d-mo-medem lă kan-se-ye-te. w-mare e-ut-oh medem t-om-ti. lă-le-
 wat fo-iat lă h-ore ye u-ga- bai kus-mu b-mar-ho-tai. i-dai Ton-si-ron. w-ra-glai
 lă f-ir-ron. cial p-ime me-si-go: w-lau-bi gay-on-in. der-yonō k-ino w-at-ri sō-mo. Ca-
 led ala-i ra-hemew by-om o-linō. Transponderen?

1. Osteren fii alle modröse qum Paulus

17  34

a.  34

! ~ 192

Yau nima-mar tubel e-oi mari-jam-ma. m-jazaitō-mo de e-trat blar mo-
 roh. rabe tubo-moh w-ah-bi d-uh-rō-no-moh w-ah-bi am-mi-in naur-bon q-ulo-sch.
 lū mari-jam 'e-me-rat: all-net-lon tū- bō: kule-tene sar- lo-o-tō: b-ma-mō-te-
 cū- nō. nō netel lō-mā tubo d-ramen-ta-ma-m d-fo-tē h-aur-bi-toli f-ori-šē.

2. Osteren fii alle modröse qum Paulus

17  35

b.  35

! ~ 176

Yau nima-mar tubel e-oi mari-jam-ma. m-jazaitō de e-terat blar mo-roh.
 rabe-ti- lo w-ah-bi d-uh-rō- nō-mo-lo. w-ah-bi am-mi-in naur-bon q-ulo-sch.

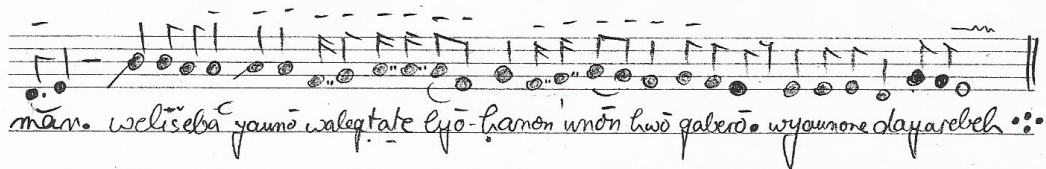
li mariyam 'emerat: dli meteloh tulo: ku- lehe ne sarebo- to: ema-
no tei- no. no netel loh tu- bo de armentu man. dofe lole hautohi-
lfo- ruse

3. Odeten fun alle modrosē qum Paulus

Yau niman tu- bek cheimariyam. mjaraito de e-tera- te blane moroh.
rabe tuloh waselethi duherenoh wule am-min naurbon lqule- seh. li
ma- reyam 'emerat: dli met- loh tu- bo: kulehe- ne sarebo-
to: ema- no tei- no. no netel loh tulo: de armentu. dofe lo-
ale hautohi- lfo- ru- se.

I. Ton selbo d'fardaiso

manu herō neqeyō kade maineqō lariyō. wmanu herō yauno kade malapō lenešerō.
wmanu herō qaberō de laryō nefape nurehmanijamhawote neqeyō waineqate qote ruqa-



II. Ton

26 38

126

tozaili bat dawid širine ko rū- nō. dšoratenbiyo- to salmarki

ša- fi- re. wšomate ljoṃre šafio kainō dmeseta- bal. Čhoi gogetō kedā- to

matele- ye. daberelhe hwo malhōwmadake ča- ži- he. wleḥōheyo- tol-

mō kuleh da- bōlo hwo ::

III. Ton

27 39

104

he' sare šamōde. t'irēm lēh lare'ō. wātēšare yārelhe mēal'ēm lōh lēšā' to. he' sare'

šaino to. mēal' hwa' bašūmūn. wātēšar šli' ḡ dmalere žin. Graumo waleš' čungō

wārelbā femiyo- to. šlotūm tēhse lam sūro wle' gausō ::

IV. Ton

28 40

184

latōloon qadīšē 'alhai netla- marš. wnašeq tešbōt l'ito l'morhūm dqaclīšē.

madrošë

dñi bechmanuñ nē bēd rāmē al'almē. wamehata-ne amhūn bēdērai-i-lū mōn

waleycunmō dmetpē nīsōdra bēntel amhūn gadisauñ nāñ dō sēliyō ::

V. Ton

yešū ē bēh dālō hūi lāmē ō-dū-rō. ye-šū ē bēd dmarīyom hūi tāmē se-

to-rō. ye-šū ē hayel tāmē ye-šū ē nē hāc lām. ye-šū ē bātē-lo-lū

sō-mē-na-man. yešū hāsō lām hāubēne waleto-lām. yešū hūs a-

lām mē dō dām yem lat lām ::

VI. Ton

Hōtō zqīfē hēt dhad dhad tō domūn. hān lām dīyāmīnō hāi lām ulō mītō. bān gē-

d sēmēlō. mīt hān tō hayō. hān dīn dīn sō tō atēlā-ra-mān. domē lē-ir

dāmūl domē lē hāi dāmūl. domē lē arnōsō wītō wītō u-tō-lō ::

madrose

VII. Ton

(4

31 ≈ 192 43

Raimnot bek yešū: dat lū brēh dabō. waudit wlo kēfret. dāwāt brō lmarīyam. fage rok lēhū-

soyan. wad mōk l'kūqorom. dšēlet d'boke 'e'are l'aretō - mō. mō d'qorim qad-

mek malkē d'lo tōpē. takenan taibū - tē d'auštīt b'itū - xob ::

VIII. Ton

32 ≈ 112 44

lyaumō d'kjalōtēt: sūmō mēqēd'wō wōšō d'mayot nō mēqēdō zōnī - tō. Breg-

dō 'ekjalōtēt. Bregdō mayot nō. wōtōh ēronī tō d'eqēd'armat. šelat minimal-

dō. l'rišēh d'pōla - nōn wab'fūmō sōmtē: wāsmokō 'e'at - tēh ::

6.6 Jeannins Melodieausgabe

III

مَدْرُوحَا

بِحُجْمٍ حَمْدًا أَفِيَمَ وَدَا هَامُومًا حَمْدًا

TROISIÈME CATÉGORIE D'HYMNE: LES « MADROCHÉ »

هَحْهَلَا وَهَوَّه نَسَا :

514

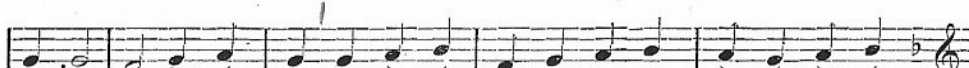
All. molto



هَحْهَلَا وَهَوَّه نَسَا



هَحْهَلَا وَهَوَّه نَسَا



هَحْهَلَا وَهَوَّه نَسَا

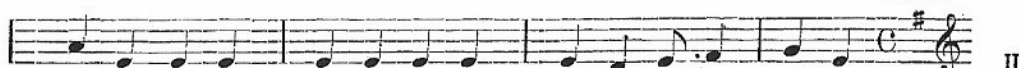


هَحْهَلَا وَهَوَّه نَسَا

C

515

Presto



هَحْهَلَا وَهَوَّه نَسَا

341

مَبْقُوعًا (مُخْلَصًا وَنَافِلًا)

125

[illegible]

516

Presto

III

[illegible]

ملح

ضم كذا

342

517

Allegro IV

صَوِّدُوا بِجِلَّةِ اللَّهِ حَيَّةً لَهَا نَفْسٌ قَدِيمَةٌ

مُتَمِّدَةٌ نَسْمُكُ قَبْلَ قَدَمَيْهِ -

لَا تَحْمَدُوهُ بِقَوْلِهِ - قَوْلُهُ - أَوْ اذْهَبُوا

إِلَّا قُلْ - مَا يَنْصُرُكُمْ -

٥

518

Allegro V

فَقُلْ لَكُمْ دَعْوَةٌ خَيْرٌ لَكُمْ

فَقُلْ لَكُمْ دَعْوَةٌ خَيْرٌ لَكُمْ

خَيْرٌ حَقٌّ - وَبَدِئَهُ هَا - أَجَلٌ

لَهُ سَلَامَةٌ - كَمَا

343

(مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا)

معبد

519

Andante

VI

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

520

Allegro

VII

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مَعْبُودًا وَتُؤْتِيهِمْ سَلَامًا

مقدم

فمه كذا

344

س

Allegro molto

521

VIII

فَمَهْ خَلَا مَعَ حَمِيٍّ - لَمْ يَحْمِلْ -

لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ -

لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ -

لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ -

هَدَحَلَا، وَأَلَا جَلَدٌ يَوْمًا : ا

522

Allegro

I

أَلَا جَلَدٌ يَوْمًا - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ -

لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ -

لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ -

لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ - لَمْ يَحْمِلْ -

345

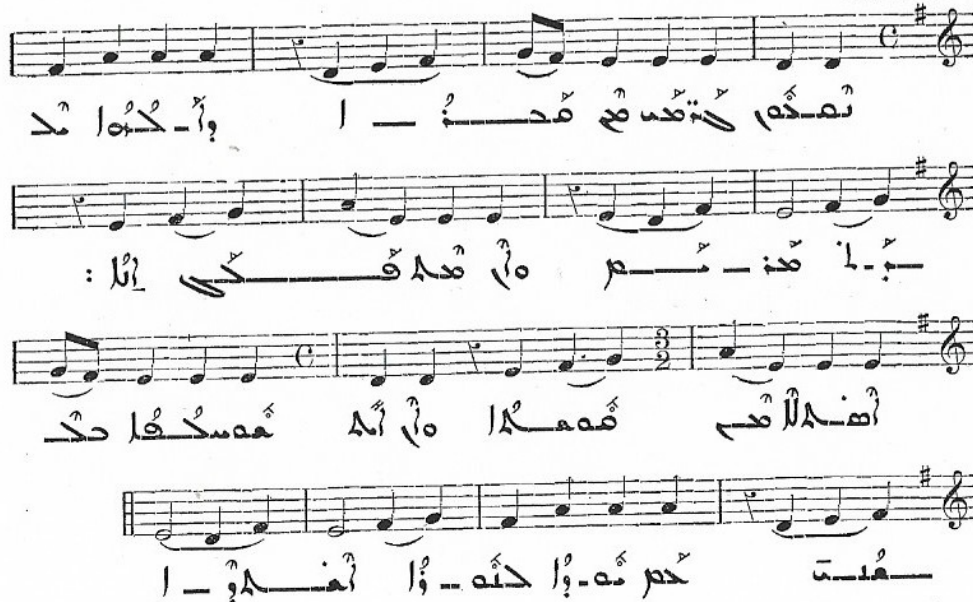
مَبْرُؤًا (مُخْلَصًا وَآخِرًا دَجْدًا)

0155A

523

All. molto

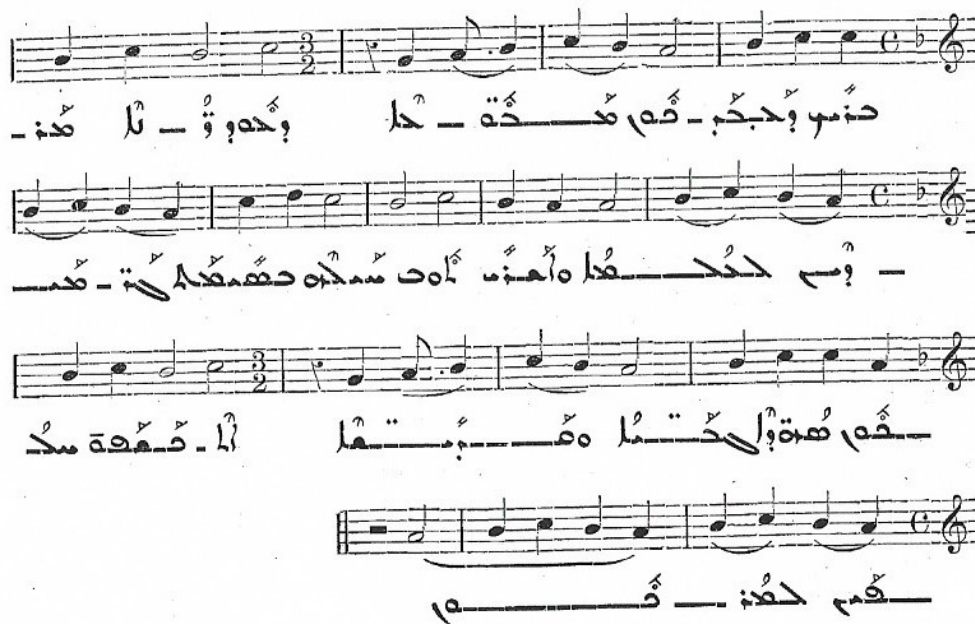
II



524

Allegro molto

III



535A

فَاِذَا

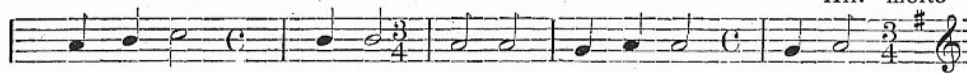
346

!

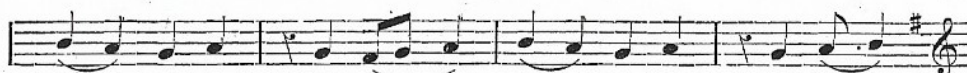
525

All. molto

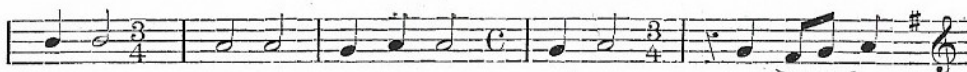
IV



أَتَيْتُكُمْ أَيْ تَعْلَمُونَ وَدَعَلْتُكُمْ أَيْ دَعَاكُمْ وَآزَلْتُمْ أَيْ أَهْلَكْتُمْ



اَصْبَحْتُمْ لُحَاةً اَوْ اَمْتًا ۚ لَا تَصِفُوهَا وَلَا تَنْسِفُوهَا ۚ



حَدَّثَنَا ۖ حَدَّثَنَا ۖ حَدَّثَنَا ۖ حَدَّثَنَا ۖ

[illegible]

24

526

Allegro.

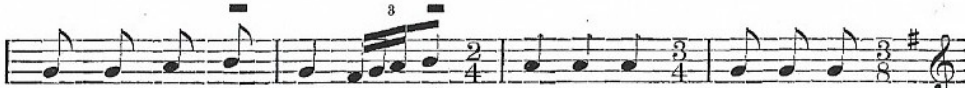
V



حَلَالٌ وَهَلْ هُوَ - حُلٌّ - مُلٌّ



مَعْدَمٌ هُفْلًا وَحَدَفَلَسٌ هُزَحْرٌ وَهَلَايَا هُزَحْبُورٌ

[illegible]

١٢٠٥ ١٢٠٦

347

مَبْرُؤُهَا (مُخَلَّدًا وَأَدَا حَيْثُ يَدُهَا)

معد

527

Presto

VI

مَبْرُؤُهَا (مُخَلَّدًا وَأَدَا حَيْثُ يَدُهَا)

528

Presto

VII

مَبْرُؤُهَا (مُخَلَّدًا وَأَدَا حَيْثُ يَدُهَا)

3

Presto

529

VIII

[illegible]

وَقُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ۝ اللَّهُ صَمَدٌ ۝ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۝ هُوَ اللَّهُ الْغَنِيُّ ۝ هُوَ اللَّهُ ذُو الْعَرْشِ ۝

} : അല്ലെങ്കിൽ, അല്ല

530

Presto

I

Presto

وَأَنبِئْهُمْ أَنَّهُمُ الَّتِي هُمْ فِيهَا كَانُوا يُكْفَرُونَ

خُذْ لِقَائِهِمْ مَعَكُمْ وَهَذِهِ أُتَتْكُم مِّنْهُم مَّا فَطَمَحْتُم عَنْهُ فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ إِنَّكَ بِنَظَرِهِمْ نَبِيرٌ

[illegible]

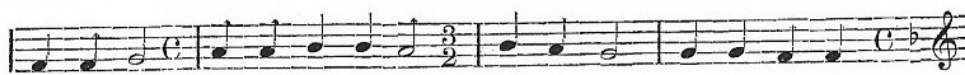
This line of musical notation is written on a single staff. It begins with a whole rest, followed by a half note, and then a quarter note. The time signature changes from 3/2 to 3/4. The melody continues with a half note, a quarter note, and a half note. The key signature changes from one flat to two flats. The line ends with a treble clef.

 اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ

349

(مَبْرُورًا) وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا

مَعْدِي



تَبْلُ كُنْ لَهُ كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



مَعْدِي

531

Presto

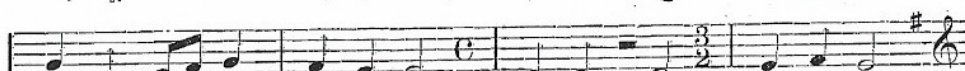
II



لَا فَعَدَ قَدَحَهُ كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



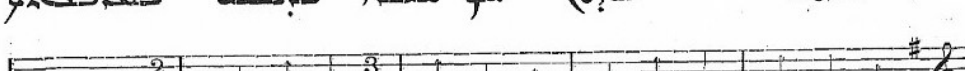
مَعْدِي كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



مَعْدِي كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



مَعْدِي كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



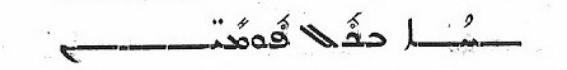
مَعْدِي كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



مَعْدِي كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



مَعْدِي كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا



مَعْدِي كَأَيُّهَا مَبْرُورًا وَفَعَدَ قَدَحَهُمَا

فَاِذَا

350

532

Presto

III



533

Allegro

IV

Allegro

حَدِيدٌ - نَا - قَاتٌ - نَا - قَاتٌ - نَا - قَاتٌ

الحاج

صه كذا

352



لَا أَذْهَبُ مَعَهُمْ وَلَا أَتِيهِمْ وَلَا أَتِيهِمْ وَلَا أَتِيهِمْ

لَا أَذْهَبُ مَعَهُمْ وَلَا أَتِيهِمْ وَلَا أَتِيهِمْ وَلَا أَتِيهِمْ

لَا أَذْهَبُ مَعَهُمْ وَلَا أَتِيهِمْ وَلَا أَتِيهِمْ وَلَا أَتِيهِمْ

535

Allegro

VI



قَبْلَ أَنْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ

قَبْلَ أَنْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ

قَبْلَ أَنْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ

قَبْلَ أَنْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ أَوْ يَكُونَ

353

(مَبْرُورًا) وَمَعَهُ قَهْقَرَةٌ

س



كَتَبْنَا مَعَهُمْ سُبْحَانَكَ يَا مَنْ لَا يُدْرِكُكَ -
وَحَدَّثْنَا مَقَامَكَ يَا مَنْ لَا يَمُوتُ -
حَكِيمًا قَدِيرًا وَدَلِيلًا

عَلَّامًا لَاحِظًا

355

bis

Allegro

VI]



هُوَ كَذَلِكَ مُنِيرٌ وَصَدِيقٌ مُنِيرٌ كَذَلِكَ هُوَ -
كَذَلِكَ هُوَ لَا يَمُوتُ وَلَا يَمُوتُ -
كَذَلِكَ هُوَ لَا يَمُوتُ وَلَا يَمُوتُ -
كَذَلِكَ هُوَ لَا يَمُوتُ وَلَا يَمُوتُ -
كَذَلِكَ هُوَ لَا يَمُوتُ وَلَا يَمُوتُ -
كَذَلِكَ هُوَ لَا يَمُوتُ وَلَا يَمُوتُ

354

فَهْ خَا

حَم

فَهْ خَا

حَم

فَهْ خَا

حَم

[illegible]

355

مَدِينَا (مَدِينَا وَفِيهَا قَدَمُ)

مَدِينَا

و

537

Alle molto

VIII

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

وَسَبِّحْهُ مَدِينَا وَمَدِينَا : اَمْكُنَا مَدِينَا مَدِينَا

Andante

538

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا مَدِينَا

[illegible]

357

مَبْرُؤُنَا (مُخْلَدًا وَمَعَهُ قَهْمَدَا)

١١٢

The musical score is written on ten staves, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with Arabic lyrics written below the piano line. The lyrics are: مَبْرُؤُنَا (مُخْلَدًا وَمَعَهُ قَهْمَدَا). The score is a single system, with the piano part providing harmonic support for the vocal melody.

جلسا

صَدَقَ

358

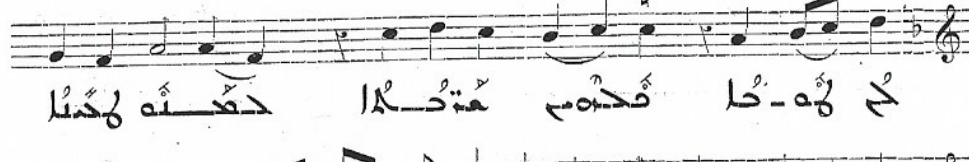


مجلسه ۱۲۸

539

Allegro moderato

V
III



359

مَبْرُورًا (مُحَمَّدًا وَمَعَهُ قَدَحُهُ)

مَبْرُورًا



مَعَهُ قَدَحُهُ وَدَحَا

540

Allegro

IV

360

فَمِنْ كَيْفٍ

مَوْجِعَ قَعٍّ - لَوْ قَفَّ - لَوْ قَفَّ - لَوْ قَفَّ - لَوْ قَفَّ -

مَمَّ - أَمَّا - وَكَأَنَّ - لَمْ يَكُنْ - كَأَنَّ - كَأَنَّ - كَأَنَّ -

عَمَّا - دَعَا - حَضَرْتُ - حَضَرْتُ - حَضَرْتُ - حَضَرْتُ -

لَوْ قَفَّ - لَوْ قَفَّ - لَوْ قَفَّ - لَوْ قَفَّ -

وَأَفْ - وَأَفْ - وَأَفْ - وَأَفْ -

سَمِعْتُ - سَمِعْتُ - سَمِعْتُ - سَمِعْتُ -

وَسَمِعْتُ

541

Allegro

قَدِمَ قَدَحُهُمْ أَوْ - وَمَحَلُّ وَحْدَهُمَا سَبَّحَ لِلَّهِ وَمُكَلِّمَهُ

361

(مَبْرُورٌ وَرَقْدٌ)

Ira

مَبْرُورٌ وَرَقْدٌ / حَمْدٌ لَكَ يَا رَبِّ / حَمْدٌ لَكَ يَا رَبِّ / حَمْدٌ لَكَ يَا رَبِّ / حَمْدٌ لَكَ يَا رَبِّ / حَمْدٌ لَكَ يَا رَبِّ / حَمْدٌ لَكَ يَا رَبِّ / حَمْدٌ لَكَ يَا رَبِّ

وَرَقْدٌ لَكَ يَا رَبِّ : أَمَّا أُوْصُوْلُ (حَبْلٌ مَصْبُورٌ)

542

(Cf. N° 546)

مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ

543

All. molto

مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ / مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ / مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ / مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ / مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ / مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ / مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ / مَدْحٌ لَكَ يَا رَبِّ

III
V

376

The musical score is composed of ten staves, each featuring a line of music and a corresponding line of Arabic text. The tempo markings 'rit' and 'a tempo' are interspersed throughout the piece. The Arabic text is written in a stylized script, likely representing a specific dialect or style of Arabic music notation.

rit

a tempo

rit

a tempo

rit

377

(مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا)

محر

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا :

555

Allegretto

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

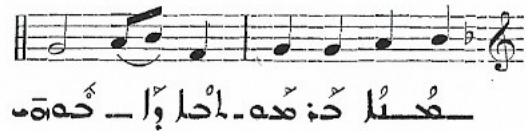
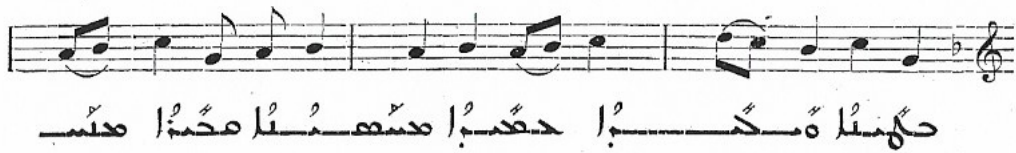
مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

مَحْدَلَا وَفَنِيَمَا

مَدِينَا

مَدِينَا

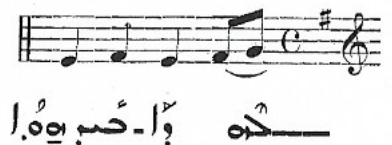
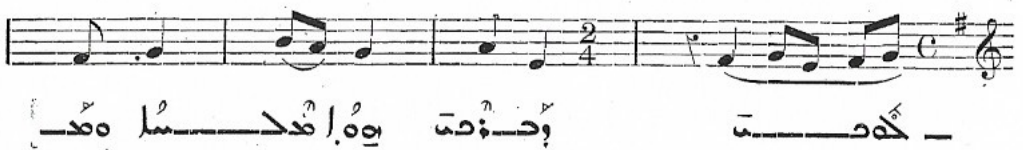
378



و

556

All. moderato



379

مَرْوَمَا (مُحَمَّدًا وَقِيَمَهَا)

مَرْوَمَا

557

Allegro

I

لَوْحَةً حَقَّةً - وَالْحَقُّ لَوْ - حَا ١٥ - وَحَقُّ تَتَا مَحَد

كُنْ كُنْ حَقًّا لَوْحَةً حَقَّةً بَحْتِ ١٥ - كَا مَبْقَع

١٥ - وَحَقُّ مَكْتَسَا وَحَد - ١٥ - وَحَقُّ مَكْتَسَا

حَدَّ مَحَدًا مَحَدًا مَحَدًا - حَدَّ قَسَمَتَا ١٥ - كَا مَبْقَع

وَا حَسَدًا مَحَدًا

558

Andante

IV

قَبْرٌ بِرَبِّ رَحْمَةً مَكْتَسَا وَبَحْتِ ١٥ - كَا مَبْقَع

لَوْحَةً قَسَمَتَا ١٥ - حَقُّ مَحَدًا مَحَدًا مَحَدًا

مَحَدًا مَحَدًا ١٥ - قَسَمَتَا ١٥ - كَا مَبْقَع

مف

ضم كذا

380



و

559

Andantino

وَحَمْدُكَ يَا حَمْدُكَ يَا حَمْدُكَ يَا حَمْدُكَ

382

مَعْدَا

فَمَا كُنَّا

مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا
 مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا
 مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا
 مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا

س

562

Allegro

مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا
 مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا
 مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا
 مَعْدَا وَفَمَا كُنَّا فَمَا كُنَّا

LITERATURLISTE

Primärquellen:

- ١٢٧٩ داب الـ لـ غـ (Gregorius Yohannan Bar Hebraeus [Ibn Al-ʿIbrī]). Ethicon 1279. Übersetzt von Mar Gregorius Paulos Behnam. Erzbischof von Baghdad und Basra. o. V. Irak 1967
- رسائل إخوان طيـ (Die Abhandlungen der Ichwân Es-Safâ). Hrsg. von Friedrich Dieterici. Hinrichs, Leipzig 1886. S. 319.
- ١٨٧٥ لـ سـ بـ لـ لـ قـ رـ دـ اـ حـ يـ كـ تـ اـ بـ لـ كـ نـ لـ نـ عـ مـ يـ نـ فـ يـ صـ نـ اـ عـ قـ شـ عـ رـ لـ سـ يـ اـ نـ وـ تـ رـ اـ جـ مـ شـ عـ رـ طـ مـ لـ شـ وـ رـ يـ نـ، روم (Cardahi, P. D. Gabriel: Liber thesauri de arte poetica Syrorum nec non de eorum poetarum vitis et carnimibus). Sacra Congregatione de Propaganda Fide, Romae 1875.
- Abrohom Gabriel Sawme/Basim Abrohom Gabriel Saume: Mardutho d-Suryoye: Evolução Cultural dos Povos Assirio-Arameos do Oriente, Vol. X: A Música [Die assyrische Kultur: Eine kulturelle Entwicklung der Assyrien-Aramäer im Orient, Band 10: Musik]. Atres Gráficas Ltda., São Paulo 1989.
- Assemani, Josephus Simonius: Bibliotheca Orientalis Clementino-Vaticana. Hrsg. Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, Rom 1719_1728.
- Husmann, Heinrich: Die Melodien der jakobitischen Kirche. Die Qāle Gaoānāie des Beit Gazā. In: Sitzungsberichte der Österr. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Klasse, Bd. 273, Abhandlung 4, Heft 13. Wien 1971.
- Husmann, Heinrich: Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Die Melodien des Wochenbreviers (Šhīmtā). In: Sitzungsberichte der Österr. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Klasse, Bd. 262, Abhandlung 1, Heft 9. Wien 1969.
- Iskandar, Nuri: Beth Gazo according to the School of Edessa (Urfa). Music of the Syrian Orthodox Church of Antioch. Mardin Publishing House, Aleppo 2003.
- Iskandar, Nuri: Beth Gazo. Music of the Syrian Orthodox Church of Antioch. Sidawi Printing House, Damaskus 1996.
- Jeannin, Jules: L'Octoechos syrien. In: Dictionnaire de l'archéologie chrétienne et de liturgie XII/2. Letouzey & Ané, Paris 1935.
- Jeannin, Jules: Puyade, Julien: Chibas-Lassalle, Anselme: Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes. 1. Introduction Musicale. Leroux, Paris [1924?]1925.
- Jeannin, Jules: Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes. 2. Introduction Liturgique et Recueil de Mélodies. Leroux, Paris 1928.
- Ktobo d'Beth Gazo d'Ne'motho d'cito Suryoyto trishath šubho [Beth Gazo der Syrisch-Orthodoxen Kirche]. Mar-Ephraim-Kloster, Losser 1981.

- Randhofer, Regina: die nicht veröffentlichten Notationen der Beth-Gazo-Melodien anhand Cemun Can. Jerusalem 1996.
- Sabah, Bülent: Süryani Kadim. Namaz ve Ayin Kitabı [Das Gebetbuch der syrischen Kirche]. Syriac Orthodox Diocese of Istanbul. Numune Basım Yayın Cilt, Istanbul 1986.
- Wright, William: Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum. Acquired since the year 1838. Gilbert and Rivington, London 1870–72.

Literatur

Arabisch

- ١٩٨٢ (Oken Būlos Mnōfer Barsōm: As-Suryān fi l-Qamišlī [Die Syrer in Qamišlī]), o. O. 1982.
- أحمد داود تاريخ سوريا القديمة (Aḥmad Dawūd: Tarih Sūrīa al-Ḥadārī al-qadīm 2 [Die alte kulturelle Geschichte Syriens-2]). Aš-Šarq, Damaskus 2004.
- ١٩٨٤ جورج شحاتة قنوطي: المسيحية والحضارة العربية قبطي روت (George Šḥāta Qanawātī: Al-Masīḥīya wa-l-Ḥadāra al-ʿarabīya [Christentum und die arabische Zivilisation]). Arab Institute for Research and Publishing, Beirut 1984.
- ١٩٩٨ سمير عبده: السوريون والحضارة السريانية ط ٢، دمشق (Samīr ʿAbdo: As-Sūrīyūn wa-l-ḥadāra as-Suriānīya [Die Syrer und die syrische Zivilisation]). 2. Aufl. Al-ḥaṣād, Damaskus 1998.
- ٢٠٠٠ سامير عبده: المسيحيون السوريون في عام ٢٠٠٠، دمشق (Samīr ʿAbdo: Al-Masīḥīyūn As-Sūrīyūn h□ilāl alfai ʿām [Die Syrischen Christen durch 2000 Jahren]). Aladdin, Damaskus 2000.
- Patriarch Iwas, Mar Zakka I.: Die Syrisch-Antiochenische Kirche. o.V., Aleppo 1981.
- Patriarch Iwas, Mar Zakka I.: Einleitung zum Buch: نينابيغوليفسكايتلاف السريانية (Ninabigo Lawes Kaya: t□aqāfat as-Suriān fil-ʿuṣūr al-Wust□a, [Die Kultur der Syrer im Mittelalter]). Al-ʿelm, Moskau 1979.
- ١٩٥٦ مار اغناطيوس أفرا ولبرصوم: اللؤلؤ المبعثر في تاريخ الفقه (Ignatius Afrām I. Barsōm: Al-luʿluʾ Al-Manṭūr [Die verstreute Perle zur Geschichte der syrischen Literatur und Wissenschaften]). 2. Aufl. Mardin Publishing House, Aleppo 1956.
- مراد كامل، محمد حمدي الككري، زليخة محمد رشدي بتواي: دليل سرياني من نشيئه إلى العصر الحاضر، (M. Kamel: M. H. Bakri: Z. M. Rušdi: Tārīh□ al-

- adab as-surīānī [Geschichte der syrischen Literatur vom Anfang bis zur Gegenwart]). Al-tāqāfa, Kairo 1972.
- ١٩٩٦ (Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm: Al-mūsīqa as-suriānīya [Die syrische Kirchenmusik]). Mardin Publishing House, Aleppo 1996.
- ١٩٧٩ (Ninabigo Lawes Kaya: tāqāfat as-Suriān fil-ʿuṣūr al-Wustīa, [Die Kultur der Syrer im Mittelalter]). Al-ʿelm, Moskau 1979.
- ٢٠٠٧ (Qaša, Suhail: Al-masīḥīyūn fid-daula al-islāmīya [Die Christen im islamischen Staat]). Al-Malak, Beirut 2007.
- Hassan bin Talal: Christianity in the Arab World. Arabisque Int., London 1995. Übersetzt vom Royal Institute for religious Studies, Amman 2005.
- ٢٠٠٤ (Christin Shaio: As-Suriān Mādīyan wa ḥāḍiran [Die Syrer in Geschichte und Gegenwart]). Mardin Publishing House, Aleppo 2004.

Europäische Sprachen

- Anschütz, Helga: Die syrischen Christen vom Tur ʿAbdin. Eine altchristliche Bevölkerungsgruppe zwischen Beharrung, Stagnation und Auflösung (Das östliche Christentum). Augustinus, Würzburg 1985.
- Baumstark, Anton: Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten. Schöningh, Paderborn 1910.
- Baumstark, Anton: Geschichte der syrischen Literatur mit Ausschluß der christlich-palästinensischen Texte. Marcus & Weber, Bonn 1922.
- Bonvin, Ludwig: On syrian liturgical chant. In: The Musical Quarterly. Vol. 4, No. 4. Oxford University Press, Okt. 1918. S. 593–603.
- Brock, Sebastian Peter: Macuch, Rudolf: Geschichte der spät- und neusyrischen Literatur. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies. Bd. 40, Nr. 3. University of London 1977. S. 605–606.
- Brockelmann, Carl: Geschichte der islamischen Völker und Staaten. R. Oldenbourg, München-Berlin 1939.
- Chaillot, Christine: The Syrian Orthodox Church of Antioch and all the East. A Brief Introduction to its Life and Spirituality. Inter-Orthodox Dialogue, Harvard College Library Assyrian Collection 1998.
- Cody, Aelred: The Early History of the Octoechos in Syria. In: East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period. Hrsg. von Nina Garsoïan, Thomas Mathews und Robert Thomson. Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington D.C. 1982. S. 89–113.

- Downy, Glanville: *Ancient Antioch*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1963.
- Elsner, Jürgen: *Maqām und Modus*. In: *Report of the 12th Congress (IGMW)* Berkeley 1977, New York 1981. S. 517-525.
- Grimme, Hubert: *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers*. Mit einem Anhang über den Zusammenhang zwischen syrischer und byzantinischer Hymnenform. In: *Collectanea Friburgensia* 2. Universitätsbuchhandlung, Freiburg i. d. Schweiz 1893.
- Gushee, Lawrence: *Analytical Method and compositional process in some Thirteenth and Fourteenth-Century music*. In: *Aktuelle Fragen der Musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*. Winterthur, 1982. S. 165–191 (*Forum musicologicum*. Basler Beiträge zur Musikgeschichte 3).
- Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter: Eine Einführung*. Peter Lang AG, Leipzig 2007.
- Hage, Wolfgang: *Syriac Christianity in the East*. St. Ephrem Ecumenical Research Institute (SEERI), Kerala (Indien) 1988.
- Hage, Wolfgang: *Das Orientalische Christentum (Die Religionen der Menschheit. Begründet von C. M. Schröder. Bd. 29,2)*. W. Kohlhammer, Stuttgart 2007.
- Hainthaler, Theresia: *Christliche Araber vor dem Islam. Verbreitung und konfessionelle Zugehörigkeit*. In: *Eastern Christian Studies*. Bd. 7. Peeters, Leuven 2007.
- Heinz, Andreas: *Feste und Feiern im Kirchenjahr nach dem Ritus der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien*. Sophia 31. Paulinus, Trier 1998.
- Heinz, Andreas: *Syrer. Die unbekannten orientalischen Christen*. Bar-Hebraeus-Verlag, Losser 1997.
- Husmann, Heinrich: *The Practice of Organum in the Liturgical Singing of the Syrian Churches of the Near and Middle East*. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering for Gustave Reese*. Hrsg. von Jan LaRue. Norton, New York 1966. S. 435–439.
- Husmann, Heinrich: *Die Tonarten der chaldäischen Breviergesänge*. In: *Orientalia christiana periodica: commentarii de re orientali aetatis christianae sacra et profana*; OCP/ed. cura et opere Pontificii Instituti Orientalium Studiorum. 35, 1969.
- Husmann, Heinrich: *Arabische Maqamen in ostsyrischer Kirchenmusik. Nach seinem Gewährsmann Monsignore Ephrem Bédé aus Aklosch bei Mossul*. In: *Musik als Gestalt und Erlebnis. Festschrift Walter Graf zum 65. Geburtstag (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 9)*. Böhlau, Wien 1970. S. 102–108.

- Husmann, Heinrich: Hymnus und Troparion: Studien zur Geschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion. In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz. Mainz [u.a.] 1971. S. 7–86.
- Husmann, Heinrich: Die Gesänge der syrischen Liturgien. In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Kassel 1972. S. 69–98.
- Husmann, Heinrich: Eine Konkordanztafel syrischer Kirchentöne und arabischer Maqamen in einem syrischen Musiknotizbuch. In: Symposium Syriacum 1972: célébré dans les jours 26-31 octobre 1972 à l'Institut Pontifical Oriental de Rome; rapports et communications. Pont. Inst. Orientalium Studiorum, Roma 1974.
- Husmann, Heinrich: Madraše und Seblata. Repertoireuntersuchungen zu den Hymnen Ephraems des Syrers. In: Acta Musicologica. Bd. 48, 1976. S. 113–150.
- Husmann, Heinrich: Zur Geschichte des Qala. In: Orientalia Christiana Periodica. Bd. 45, 1979. S. 99–113.
- Idelsohn, Abraham Zebi: Der Kirchengesang der Jakobiten. In: Archiv für Musikwissenschaft. Bd. IV, Nr. 3, 1922.
- Jastrow, Otto: Lehrbuch der Turoyo Sprache. Harrassowitz, Wiesbaden 2002.
- Jeffery, Peter: Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant. The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Jeffery, Peter: The Earliest Oktoeχοi: The Roll of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering. In: The Study of Medieval Chant: Paths and Bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy. Hrsg. von Peter Jeffery. Woodbridge, Suffolk 2001. S. 147–209.
- Kahrstedt, Ulrich: Syrische Territorien in hellenistischer Zeit. Abhandlung d. Gesellschaft. d. Wiss. zu Göttingen. philol.-hist. Kl., N.F. Weidmann, Berlin 1926.
- Kadelbach, Ada: Das Akrostichon im Kirchenlied. Typologie und Deutungsansätze. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd. 36, 1996/97.
- Kuckertz, Josef: Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Köln 1969. S. 61–98.
- Macuch, Rudolf: Geschichte der spät- und neusyrischen Literatur. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies. Bd. 40, Nr. 3. University of London, 1977.
- Müller, Caspar Detlef Gustav: Geschichte der orientalischen Nationalkirchen (Die Kirche in ihrer Geschichte. Hrsg. von Kurt Dietrich Schmidt und Ernst Wolf. Bd. 1. Lieferung. D 2). Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1981.

- Ohlig, Karl-Heinz: Das syrische und arabische Christentum und der Koran. In: Die dunklen Anfänge. Neue Forschungen zur Entstehung und frühen Geschichte des Islam. Hrsg. von Karl-Heinz Ohlig/Gerd R. Puin. 3. Aufl. Berlin 2007. S. 366–404.
- Patriarch Mar Ignatius Yaʿqūb III.: Geschichte der Syrisch-Orthodoxen Kirche von Antiochien. Übersetzt von Paul Mennebrocker. Ahlen 1974.
- Rabo, Gabriel: Die Gründung der Syrisch-Orthodoxen Kirche in der Diaspora. In: Ego sum qui sum. Festschrift für Jouko Martikainen zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Tuomas Martikainen, Åbo Akademi (Finnland). Nr. 29, 2006.
- Randhofer, Regina: Antiochias Erbe. Die Gesänge der syro-antiochenischen Kirche. In: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 4, 1998. S. 311–324.
- Randhofer, Regina: Zu den Takheshfotho der Totenfeier im westsyrischen Ritus. In: Syriaca: Zur Geschichte, Theologie, Liturgie und Gegenwartslage der syrischen Kirchen. 2. Deutsches Syrologen-Symposium, Wittenberg 2000 (Studien zur Orientalischen Kirchengeschichte, Bd. 17). Lit, Münster 2002.
- Rouget, Gilbert: Un chromatisme africain. In: L'homme. Revue française d'anthropologie. Bd. 1, Nr. 3, Sep.–Dez. 1961. S. 32–46.
- Ruwet, Nicolas: Methods of Analysis in Musicology. Translated and introduced by Mark Everist. In: Music Analysis. Vol. 6, No. 1-2. 1987. S. 3–36.
- Sanders, Johannes Cornelis Josephus: The Beth Gazo or the Octo-Echoes of the West Syrian Church. In: The Harp. A Review of Syriac and Oriental Ecumenical Studies. Bd. 5, 1992. S. 15–28.
- Tamcke, Martin: Christen in der islamischen Welt. Von Mohammed bis zur Gegenwart. C. H. Beck, München 2008.
- Tamcke, Martin: Die Christen vom Tur Abdin. Hinführung zur Syrisch-Orthodoxen Kirche. Otto Lembeck, Frankfurt am Main 2009.
- Werner, Eric: The Origin of the Eight Modes of Music (Octoechos). In: The Sacred Bridge, Hebrew Union College Annual 21. Hrsg. von Herbert G. May. University of Chicago Press 1948. S. 211–255.
- Wright, William: A Short History of Syriac Literature. Adam and Charles Black, London 1894.

Lexika

- RGG Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Bd. 7. Hrsg. von Hans Dieter Betz et al. Mohr Siebeck, Tübingen 2004.

- LChKS Gründler, Johannes: Lexikon der christlichen Kirchen und Sekten. Unter Berücksichtigung der Missionsgesellschaften und zwischenkirchlichen Organisationen. Bd. 2. Herder, Wien 1961.
- LChA Lexikon der christlichen Antike. Hrsg. von Johannes B. Bauer und Manfred Hutter u. Mitarbeit von Anneliese Felber. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1999.
- LThK Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 9. Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner. Herder, Freiburg 1964.
- LLiKO Onasch, Konrad: Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche. Buchverlag Union, Berlin/München 1993.
- N'EBrit The New Encyclopedia Britannica. Vol. 11. Micropedia 15th edition tome 11 in voce Syrian chant.
- TRE Theologische Realenzyklopädie. Bd. 32. Hrsg. von Gerhard Müller. Walter de Gruyter, Berlin, New York 2001.

Internet

- Tur Abdin/Suryoye Lexikon. <http://www.sare-online.com/tur-abdin-lexikon-von-a-z.html>. Stand März 2013.
- Syriac Orthodox Resources, Guide to the eight modes. <http://sor.cua.edu/BethGazo/BGModesGuide.html>, Stand: 10.02.2013.

Interviews

- Interview mit Erzbischof Mar Gregorios Yoḥanna Ibrahīm, Metropolit von Aleppo, durchgeführt im Juli 2010 in der syrisch-orthodoxen Erzdiözese in Aleppo.
- Interview mit Bischof Selwanos Petrus Nehmeh, Metropolit von Homs, durchgeführt im Juni 2010 in der syrisch-orthodoxen Erzdiözese „St.-Marien-Kirche des Heiligen Gürtels“ in Homs.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1:	Römische Provinzen in der Levante (1. Jh. v. Chr.–4. Jh. n. Chr.).....	20
Abbildung 2:	Die syrischen Kirchen in der Spätantike (4.–7. Jh.)	31
Abbildung 3:	Syrisch-Orthodoxe Bistümer im 7. und 8. Jh	37
Abbildung 4:	Syrisch-orthodoxe Bistümer zw. 1150 u. 1280	39
Abbildung 5:	Karte des Tur Abdin um 1915.....	42
Abbildung 6:	Die Schriftformen der syrischen Sprache	45
Abbildung 7:	Die moderne Region des Tur Abdin	47
Abbildung 8:	Vordere Umschlagseite und einzelne Seite aus dem Beth Gazo, Auflage Holland 1981	84
Abbildung 9:	Vordere Umschlagseite und einzelne Seite aus dem notierten Beth Gazo von Iskandar, 2003	95
Abbildung 10:	Übersicht über den formalen Aufbau der Melodie III1.....	141
Abbildung 11:	Synoptische Notation des <i>Madrosho</i> I.	182
Abbildung 12:	Die wiederkehrenden Wendungen des <i>Madrosho</i> I.....	184
Abbildung 13:	Die wiederkehrenden Wendungen des <i>Madrosho</i> II.	185
Abbildung 14:	Die wiederkehrenden Wendungen des <i>Madrosho</i> III.....	186
Abbildung 15:	Die wiederkehrenden Wendungen des <i>Madrosho</i> IV.....	187
Abbildung 16:	Die wiederkehrenden Wendungen (nummeriert).....	189

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: Parameter des ersten Tons	161
Tabelle 2: Parameter des zweiten Tons	162
Tabelle 3: Parameter des dritten Tons.....	163
Tabelle 4: Parameter des vierten Tons	164
Tabelle 5: Parameter des fünften Tons	165
Tabelle 6: Parameter des sechsten Tons	166
Tabelle 7: Parameter des siebten Tons	168
Tabelle 8: Parameter des achten Tons	169
Tabelle 9: Die wiederkehrenden Wendungen in Farben.....	190

SUMMERY

The Syriac churches date back to the time of the apostles. They have a rich musical heritage, mostly dating from the 4th Century, but is orally handed down to this day. The traditional melodies are classified in several types of hymns; one of them is the *Madroshe*. The liturgical use today is limited to four pieces, the so-called “big Madroshe”. Each of them can be sung in eight different melodies according to the Syriac system of the eight modes “octoechos”. In previous studies, the Syriac octoechos has mostly been studied from a liturgical point of view, a comprehensive study of its musical function has yet to be carried out.

Using the example of the *Madroshe* this dissertation aims to identify musical criteria for the attribution of the religious hymns to the eight modes, as well as to investigate the problems of the tonality and composition of the melodies. A method developed by Nicolas Ruwet for the analysis of monophonic traditional melodies will be taken up, but also modified and substantially extended to suit the research material.

The analysis of the melodies, which are arranged in the same mode, comes to the unexpected finding that there are no common musical features of the modes. Moreover, the work also shows that the assignment of the melodies to the eight modes does not follow any musical principle. That raises the suspicion that the attribution of the melodies to the eight modes is conducted according to their use during the liturgical year. In addition, the designation of Syriac modes with names of Arabic melodic patterns (the Maqams) casts doubt on its precision. Regarding the composition of the melodies, a number of melodic phrases, recurring several times, could be identified. This indicates how in the course of time, due to the liturgical development, new melodies have expanded the Syriac church repertoire or have even replaced

some lost ones. Finally, a comparison of exemplary melodies of three different musical traditions of the Syriac churches shows where similarities or differences between these traditions exist. The gained insights and the elaborated hypotheses pave the way for future musicological studies on the musical heritage of the oriental Christianity.

ZUSAMMENFASSUNG

Die syrischen Kirchen reichen bis in die Zeit der Apostel zurück und verfügen über ein reiches musikalisches Erbe, das überwiegend aus dem 4. Jahrhundert stammt und bis zum heutigen Tag mündlich tradiert wird. Die überlieferten Melodien sind in mehrere Gattungen eingeteilt; eine von diesen ist die Gattung der *Madroshe*. In der Liturgie beschränkt sich der Gesang dieser Gattung heute auf vier Stücke, die sogenannten „großen Madroshe“, von denen jedes gemäß dem Achttonartensystem der syrischen Kirche, dem Oktoechos, auf acht verschiedene Melodieweisen gesungen werden kann. In bisherigen Studien wurde der syrische Oktoechos zumeist aus liturgiewissenschaftlicher Perspektive betrachtet, eine umfassende Untersuchung seiner musikalischen Funktion steht jedoch bislang noch aus.

Ziel der Arbeit ist es, am Beispiel der *Madroshe*-Melodien musikalische Kriterien der Zuordnung der Gesänge auf die acht Tonarten zu ermitteln sowie Erkenntnisse über die Problematik der Tonalität und die Beschaffenheit der Melodien zu gewinnen. Dabei wird eine von Nicolas Ruwet erarbeitete Methode zur Analyse einstimmiger traditioneller Melodien aufgegriffen, für das Untersuchungsmaterial aber modifiziert und wesentlich erweitert.

Die in der Dissertation vorgenommene Analyse der unter einem Ton gruppierten *Madroshe*-Melodien kommt zu dem überraschenden Befund, dass es keine gemeinsamen musikalischen Gesetzmäßigkeiten der Töne gibt. Die Arbeit zeigt überdies, dass die Zuordnung der Melodien auf die acht Töne keinem erkennbaren musikalischen Prinzip folgt. Dies lässt darauf schließen, dass die Gruppierung der Melodien vor allem ihrem liturgischen Gebrauch im Kirchenjahr dient. Zudem wird die gängige Bezeichnung der syrischen Kirchentöne mit Namen der arabischen Musiksysteme (Maqamat) in Frage gestellt, diese lassen sich nicht präzise übertragen. Hinsichtlich der Beschaffenheit der Melodien kommt die Arbeit zu dem Ergebnis, dass sich

mehrfach wiederkehrende melodische Wendungen identifizieren lassen. Dies erlaubt Vermutungen darüber, wie im Laufe der Zeit neue Melodien der liturgischen Entwicklung entsprechend das syrisch-kirchliche Repertoire erweitert oder verlorene Melodien ersetzt haben. Ein Vergleich exemplarischer Melodien dreier verschiedener Musiktraditionen der syrischen Kirchen zeigt im Anschluss, wo sich Parallelen, aber auch Unterschiede zwischen diesen feststellen lassen. Die damit gewonnenen Erkenntnisse und erarbeiteten Hypothesen bahnen den Weg für zukünftige musikwissenschaftliche Studien des christlich-orientalischen Musikerbes.

SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen sowie für Quellen aus dem Internet.

Diese Arbeit wurde bisher bei keiner anderen Stelle eingereicht.

Dresden, den 18.09.2019

Unterschrift: _____