

NEUE ASPEKTE ZUM STRUKTURELLEN ZUSAMMENHANG
ZWISCHEN *ṭāʿamê emet* UND HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER
PSALMODIE*

Reinhard Flender, Hamburg

Die monumentale Sammelarbeit A. Z. Idelsohns wurde – zumindest in ihren Anfängen – bestimmt durch zwei *historische* Gesichtspunkte: zum einen erhoffte er sich, in der Erforschung der mündlichen Überlieferung der synagogalen Musik orientalischer Juden Elemente der einstigen Jerusalemer Tempelmusik wiederzufinden, zum anderen, Zusammenhänge zwischen den jüdischen und christlichen Überlieferungen liturgischer Musik aufzuzeigen.¹ Dabei schnitt Idelsohn ein weites Forschungsgebiet an, bei dessen Bearbeitung noch heute manches aussteht. In diesem Aufsatz soll ein Aspekt aus der Idelsohnschen Forschungsarbeit weiterentwickelt werden, der, obwohl schon in den 20er Jahren formuliert, noch keine genügende Beachtung gefunden hat: der Zusammenhang zwischen *ṭāʿamê emet* und hebräisch-orientalischer Psalmodie. Idelsohn selbst sprach noch nicht von ‘hebräischer Psalmodie’, sondern wies zunächst im allgemeinen auf “Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen” hin.² In der Nachfolge Idelsohns prägten dann E. Werner,³ E. Gerson-Kiwi⁴ und A. Herzog⁵ den Begriff der hebräischen Psalmodie.

Schon im Jahre 1922 veröffentlichte Idelsohn in dem zweiten Band des *HOM*, der den Gesängen der babylonischen Juden gewidmet ist, eine Liste von fünf

* Dieser Artikel ist eine Zusammenfassung einiger Hauptthemen meiner M.A. Dissertation, durchgeführt unter Anleitung von Prof. Israel Adler (s. Bibliographie hier, als Flender 1981).

ת"מ"א א"מ"א – traditionelle Abkürzung, für die Akzentuations- Zeichen (*ṭāʿamim*) der drei poetischen Bücher: Hiob, Sprüche und Psalter. Hier und in der Folge einfach umgeschrieben *ṭāʿamê emet* da die Übernahme der Doppelapostrophe (*eme''t*) befremdlich wirken würde.

1 Im Vorwort zu *HOM I* (p. V) schreibt Idelsohn: “Eine systematische Sammlung der traditionellen Gesänge der orientalischen Juden ist für die Erläuterung des Synagogengesanges überhaupt und nicht minder für die Erforschung der Ursprünge des römischen Kirchengesanges von grosser Wichtigkeit. Denn beide wurzeln im Kultgesange der orientalischen Juden, welcher seinen antiken Charakter dank dem strengen Konservatismus des Orients treu aufbewahrt hat.”

2 Idelsohn 1922.

3 Werner 1962.

4 Gerson-Kiwi 1967.

5 Herzog/Hajdu 1968.

poetischen Akzenten mit deren musikalischen Motiven (*HOM II*: 14). In den Transkriptionen findet sich dann auch eine umfangreiche Sammlung von Psalmrezitationen verschiedener orientalischer Gemeinden (*ibid.*: 63ff).

Zwei Jahre später führt Idelsohn in seinem auf hebräisch erschienenen Buch: "Geschichte der jüdischen Musik" (*tôledôt han-negînah ha-ivrit*) seine Überlegungen über den Zusammenhang von Psalmodie und *ta'amê emet* fort, wobei er die Hypothese vorbringt, dass die orientalischen Juden eine authentische Überlieferung der Intonierung der poetischen Akzente bewahrt hätten. Er erinnert daran, dass nach Auffassung der aschkenasischen Juden die Intonationen der poetischen Akzente vergessen worden seien, und fährt fort: "Die orientalischen Juden haben jedoch die Melodien für diese Bücher [Hiob, Sprüche, Psalmen] bewahrt und singen sie in festen Weisen und nach den Akzenten" (Idelsohn 1924: 209). Nach Aussagen seiner Informanten bei den orientalischen Juden sind die Trennungskzente ihrer musikalischen Bedeutung nach in drei Klassen eingeteilt:

- 1) *sillûq, 'ôleh we-yôred, etnah*
- 2) *zinnôr, revî'a gadôl, šalšelet gedôlah*
- 3) *revî'a mugraš, revî'a qaṭan, pazer, legarmeh.*

Somit erhält nicht jeder Trennungskzent sein eigenes Motiv, sondern bestimmte Akzentgruppen können durch ein und dasselbe Motiv wiedergegeben werden. Die Bindeakzente haben überhaupt keine musikalischen Motive. Idelsohn verweist dabei auf die Übereinstimmung mit der Aussage des Traktats *diqdûqê haṭ-ṭe'amîm*: "Vier [Akzente] erzeugen die Melodie... und acht Akzente versüßen" (ארבעה נגון מפיקים... ושמונה טעמים ממתיקים).⁶

Derartige ist für das methodische Vorgehen Idelsohns typisch, weil dabei ein historischer und ein musikethnologischer Aspekt miteinander verknüpft werden. Idelsohn sieht in der mündlichen Überlieferung der orientalischen Juden eine historische Quelle für die jüdische Musik der Antike. Er nimmt jedoch den empirischen Tatbestand, nämlich die musikalische Praxis und Aussagen seiner Informanten, ohne kritische Hinterfragung in seine Hypothese auf. Für Idelsohn besteht also grundsätzlich keine Möglichkeit eines Widerspruchs zwischen mündlicher Überlieferung und historischer Quelle. Dieses methodologische Problem bei Idelsohn ist wohl der Grund dafür, dass seine These über den Zusam-

⁶ Es muss zu diesem Zitat hinzugefügt werden, dass die Neuauflage von *diqdûqê haṭ-ṭe'amîm*, die A. Dotan 1968 vorlegte, den Beweis anführt, dass dieses Zitat nicht zu dem authentischen Korpus des Ben-Asher zugeschriebenen Traktats gehört, sondern zu einer der vielen Bearbeitungen dieses Textes durch spätere Masoreten-Generationen. Idelsohn hatte noch den Text vorliegen, wie er von S. Baer und H. Strack 1879 unter dem Titel: "Die Dikduke Ha-Teamim des Aharon ben Moscheh ben Ascher und andere grammatisch-masoretische Lehrstücke" herausgegeben worden war.

menhang von hebräischer Psalmodie und *ta'amê emet* bisher von der neueren Forschung nicht angenommen wurde.

In den letzten Jahrzehnten wurde die mündliche Überlieferung der jüdischen Gemeinden laufend beobachtet und mit Hilfe des Tonbands quasi 'schriftlich' fixiert. Inzwischen wuchs auch die Einsicht in die Akkulturations- und Entwicklungsprozesse, denen jegliche mündlich überlieferte Musikform unterworfen ist. Schon Robert Lachmann warnte nach einer Forschungsreise auf die Insel Djerba vor einer voreilig-unkritischen Annahme des "antiken" Charakters des jüdisch-orientalischen Gesanges.⁷ Auch der zweite Beweispunkt der Idelsohnschen These, nämlich die Behauptung der Informanten, sie sängen nach den Akzenten, wurde von der neueren Forschung in Zweifel gezogen. So sieht Avigdor Herzog in der lockeren Beziehung zwischen Psalmrezitation und *ta'amê emet* eher ein Rückbildungsphänomen:

Although the psalms are furnished with accents in the masoretic texts, the question, whether they were ever, or still are, sung according to the accents is still moot... it may even be that some present day practices of following the accents approximately are a back-formation phenomenon: since the accents were there, it was felt that they had to be obeyed somehow and after many generations some characteristic motives became attached to the accent-signs in coexistence with the overall psalmodic line (Herzog 1972:1332).

Trotz dieser Vorbehalte soll in diesem Aufsatz der Idelsohnschen These noch einmal nachgegangen werden. Die Frage nach der historischen Tiefe der mündlichen Überlieferung jüdischer Gemeinden bleibt weiterhin offen und nicht minder relevant. Da diese liturgische Kantillationspraxis mindestens seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. an einen kanonisierten schriftlichen Text gebunden ist, so lässt sich hier ohnehin nicht von einer *rein* mündlichen Überlieferung sprechen. Es handelt sich hier vielmehr um die Kombination von schriftlicher und mündlicher Bewahrung.

I

Der Rückgriff auf die Thesen Idelsohns wird jedoch sinnvoll, wenn damit eine Diskussion der Forschungsmethode einhergeht. Bei Idelsohn mischten sich

7 "Die beiden Gemeinden auf Djerba nehmen für sich ein hohes Alter in Anspruch, es heisst, dass sie sich unmittelbar nach der Zerstörung des Zweiten Tempels auf Djerba angesiedelt hätten. Diese Tradition lieferte den ersten Anreiz für meine Untersuchung; es sollte festgestellt werden, ob ihre liturgische Kantillation und ihre Gesänge Spuren so hohen Alters aufwiesen. ...Wie gleich vorweggenommen sei, ist die Untersuchung in bezug auf diese Frage negativ ausgefallen: die Gesänge der Juden auf Djerba gehören keiner älteren Schicht an als die anderer jüdischer Gemeinden in Tunesien" (Lachmann 1978²: 27-28).

intuitiv historische und musikethnologische Gesichtspunkte zu einem geschlossenen Bild jüdischer Musik. Und in der Tat wird man darin mit ihm übereinstimmen müssen, dass sich im Rahmen der jüdischen liturgischen Praxis beide Aspekte vereint finden. Der historische Aspekt wurde jedoch bisher zumeist von der Philologie erforscht, deren Blickfeld die musikethnologischen Möglichkeiten wohl nicht einbegreifen konnte. Das gleiche gilt, wenn auch viel weniger, für die Musikethnologie.

Nun ist aber bekannt, dass die jüdische Kantillationspraxis einen engen Bezug zur syntaktischen Struktur der Texte aufweist. Hier liegt vielleicht der Berührungspunkt, welcher es ermöglicht, die mündliche Tradition an der schriftlichen zu messen. Schon Lachmann forderte eine Zusammenarbeit von Philologen und Musikwissenschaftlern, um eine sinnvolle Erforschung der hebräischen Akzente zu gewährleisten (s. Lachmann 1978²:35). Ein solches interdisziplinäres Vorgehen soll nun in diesem Aufsatz versucht werden. Dazu gehört, dass erst einmal der masoretische Text in seiner Entwicklung untersucht wird, und zwar immer im Hinblick auf die musikalische Praxis der Kantillation.

Der von den Masoreten geschaffene *textus receptus* enthält drei Bestandteile: a) den Konsonanten-Text, der den Masoreten schon vorlag und von ihnen ohne jegliche Veränderung bewahrt wurde; b) die Akzente, welche ein kombiniertes System von Satz- und Lesezeichen darstellen und c) die Punktierung, welche den Konsonantentext vokalisiert. Handelt es sich bei den Masoreten nicht vielleicht auch um eine Kombination von Philologen und "Musikwissenschaftlern" – natürlich mit ausschliesslicher Konzentration auf Erforschung und Bewahrung der alttestamentarischen Texte? Sicher ist auf alle Fälle, dass ihrem Wirken eine einheitliche Vorstellung von Text und Vortrag, von schriftlicher und mündlicher Überlieferung zugrunde lag. Diese einheitliche textual-musikalische Vorstellung der Masoreten soll den Leitfaden für unser methodisches Vorgehen bilden. Wenn wir uns mit den Problemen beschäftigen, die zu lösen in der Absicht der Masoreten lag, dann wird sich vielleicht auch unser Verständnis für die Funktion des masoretischen Akzentsystems vertiefen.

Auf die Untersuchung der philologischen Aspekte muss dann eine entsprechende Anwendung von musikethnologischen Forschungsmethoden folgen. Es kann dabei nicht im Vordergrund stehen zu fragen: ist diese Melodie mit jener identisch, oder stehen sie im gleichen Modus? Für unsere Studie kann nur die Frage nach der Funktion, welche die Kantillation am Text erfüllt, relevant sein. Dazu muss natürlich ein breites Repertoire liturgischer Kantillationspraxis miteinander verglichen werden, vor allem viele verschiedene Versionen des mündlichen Vortrages ein und desselben Textes. Bei der Analyse des empirischen Materials wird der strukturelle Aspekt in der Beziehung zwischen Akzenten und

ihrer musikalischen Realisierung im Vordergrund stehen. Also nicht die Frage, ob ein und derselbe Akzent durch ein und dasselbe musikalische Motiv wiedergegeben wird, sondern: wird ein und dieselbe syntaktische Funktion identisch akzentuiert, und verhält sich die melodische Struktur des musikalischen Vortrags dazu kongruent?⁸

Dieses interdisziplinär-methodische Vorgehen soll hier wie folgt durchgeführt werden: a) eine Untersuchung zur geschichtlichen Herkunft des poetischen Akzentsystems, dargestellt anhand eines Vergleichs von Psalm 24 in babylonischer und tiberianischer Akzentuation und b) eine Analyse der Praxis hebräischer Psalmodie, dargestellt anhand der Rezitation von Psalm 1, 19 und 57, in der Wiedergabe einiger marokkanischer, djerbaischer und babylonischer Juden.

II

Es sind bisher noch keine gesicherten Erkenntnisse darüber erlangt worden, warum es zu der Zweiteilung der Akzentuation in ein 'poetisches' (*ta'amê emet*) und ein 'prosaisches' (*ta'amê kaf-alef sefarim*) Akzentsystem kam. Die hergebrachte Auffassung ist, dass das poetische Akzentsystem speziell für die kurzen Verse der Bücher Hiob, Sprüche und Psalmen eingerichtet worden sei. Jedoch sind die Bücher Hohelied und Klagelieder des Jeremia ebenfalls mit dem prosaischen Akzentsystem ausgestattet, obwohl sie von der Länge der Verse und ihrer poetischen Sprache her eher den obigen drei Büchern verwandt sind. Eine klare Trennung zwischen poetischen und prosaischen Büchern des Alten Testaments lässt sich ohnehin nicht durchführen, da auch weite Teile der prophetischen Bücher in dichterischen Formen gehalten sind.

Umfassendere Aufschlüsse über die Entstehung der beiden tiberianischen Akzentsysteme lassen sich nur über einen Vergleich mit den beiden älteren Akzentuationssystemen, dem babylonischen und palästinensischen, erzielen. Diese sogenannten vortiberianischen Akzentsysteme wurden erst seit Beginn dieses Jahrhunderts erforscht, vor allem aufgrund der Handschriftenfunde der Kairoer Genisa. Unter diesen fand Paul Kahle auch solche, die ein eigenständiges Akzentsystem aufwiesen, welches er 1913 in seinem Buch *Die Masoreten des Ostens* vorstellte. Dieses sogenannte "babylonische Akzentsystem" zeigt ein von der tiberianischen Akzentuation völlig verschiedenes Bild. Vokalisierungszeichen und Akzente sind hier ausschliesslich über dem Konsonantentext angebracht. Die Akzente sind durch einzelne hebräische Buchstaben angegeben. Das

8 Eine ausführliche Diskussion der methodologischen Fragen bei der Erforschung hebräisch-liturgischer Musik findet sich in der Einleitung meiner Arbeit: "Die hebräische Psalmodie ..." (Flender 1981: 9-19).

babylonische System kennt keine grundsätzliche Unterscheidung zwischen poetischen und prosaischen Akzenten. Die Akzentuation beschränkt sich auf zehn Zeichen, die alle trennende Funktionen haben (vgl. *EJ*² XVI:1447).

Ziehen wir nun als Beispiel Psalm 24 aus einem babylonischen Manuskript heran, so können wir einige interessante Beobachtungen machen (Fig. 1). Erstens ist der Text in zwei halbseitigen Spalten geschrieben, und zwar so, dass auf je eine der beiden Spalten ein Versteil entfällt. Nicht jeder Vers ist aber zweigliedrig: wenn der syntaktische Bau Dreigliedrigkeit aufweist, kommt sein letzter Teil somit in der rechtsseitigen Spalte zu stehen, und der darauffolgende Vers beginnt

	1 24	לְדוֹד מוֹמֵר
תָּבֵל וְיֹשְׁבֵי בָהּ		לִיהוָה הָאָרֶץ יִמְלֹאָה ⁿ
וְעַל גְּהֵרֹת יִכְוֹנְנָה	2	כִּי הוּא עַל יָמִים יִסְדֶּה [!]
וּמִי יָקוּם בְּמָקוֹם קִדְשׁוֹ	3	מִי יַעֲלֶה בְהָר יְהוָה
אֲשֶׁר לֹא נִשְׂא לְשׂוֹא נִמְשׁוֹ	4	נִגְקִי כַּמִּים וְבָר לִבִּי
5 יִשָּׂא בְרָכָה מֵאֵת יְהוָה		וְלֹא נִשְׁבַּע לַמָּרְמָה
6 יִזֶּה דוֹר דְּרִשׁוֹ		וְצִדְקָה מֵאֱלֹהֵי יִשְׁעוֹ
7 יִשְׂאוּ שְׁעָרִים רְאִשִׁיכֶם		מִבְּקִשֵׁי מִנֶּךָ יַעֲקֹב סֵלָה
וַיָּבֹאוּ מֶלֶךְ הַכְּבוֹד		וְהִנָּשְׂאוּ פִתְחֵי עוֹלָם
יְהוָה עֹזוֹ וְנִבְוֹר	8	מִי זֶה מֶלֶךְ יְהַכְּבֹד
9 יִשְׂאוּ שְׁעָרִים רְאִשִׁיכֶם		יְהוָה נִבְוֹר מִלְּתָמָה
וַיָּבֹאוּ מֶלֶךְ הַכְּבוֹד		וְשָׂאוּ פִתְחֵי עוֹלָם
10 הוּא מֶלֶךְ יְהַכְּבֹד סֵלָה		מִי הוּא זֶה מֶלֶךְ יְהַכְּבֹד יְהוָה צְבָאוֹת
1, 25 35b		לְדוֹד אֲלֶיךָ יְהוָה נִמְשֵׁי אִשָּׁא
2 ... אֲבוֹשָׁה אֵל יַעֲלֶנּוּ אוֹיְבֵי		3 ... יִבְשׁוּ יִבְשׁוּ הַבְּגָדִים רִיקִם
4 ... הוֹרִי עֵינַי אֲרַתְחִיד יִלְמַדְנִי		5 ... יוֹלְמַדְנִי כִי אַתָּה אֱלֹהֵי יִשְׁעֵי אוֹתְךָ
6 ... וְתוֹסִידִיךָ כִי מַעֲוֹלָם		

1 em. ״ך״ 2 so! 3 hg. pm. 4 corr. in 5 hg

Fig. 1

linksseitig. Manchmal ist aber ein solcher dritter Versteil *zwischen* die beiden Spalten eingetragen. Zweitens konzentriert sich die Akzentuation auf das *Innere* der Versteile. Bezeichnenderweise fällt der Akzent für den Versschluss (*sillûq*) aus, da der Schluss durch die graphische Aufteilung in Versspalten schon deutlich markiert ist (s. Fig. 1).

Vergleichen wir nun dieses Beispiel eines babylonischen Manuskripts (im folgenden abgekürzt BM) mit Psalm 24 in der tiberianischen Überlieferung, also dem *textus receptus* (im folgenden abgekürzt t.r.). Zunächst Vers 1 (Fig. 2).

	1 24 • לְרוֹד מוֹרֵךְ
תִּכַּל וְיִשְׁבִּי בָּהּ	לִיהוָה הָאָרֶץ יִמְלֹאָה ^ה
	1 לְרוֹד מִזְמוֹר
	לִיהוָה הָאָרֶץ יִמְלֹאָה וְתִכַּל וְיִשְׁבִּי בָּהּ:

Fig. 2

Der t.r. ergibt folgende Akzentsequenz: gleich auf dem zweiten Wort ist der Trennungskakzent *‘ôleh we-yôred* notiert, welcher nach traditioneller Auffassung der stärkste Trenner des poetischen Akzentsystems ist.⁹ Der nun folgende Versteil ist noch einmal durch *etnah* unterteilt. Wie stellt sich die Akzentuation dieser Versteile in BM dar? Das im t.r. mit *‘ôleh we-yôred* akzentuierte Wort *mizmôr* hat in BM gar keinen Akzent. Dort, wo in t.r. *etnah* notiert ist, findet sich in BM der Buchstabe *zayin*. Ist also *‘ôleh we-yôred* willkürlich von den tiberianischen Masoreten hinzugefügt worden? Um diese Frage beantworten zu können, müssen erst einmal einige weitere Stellen des Textes, an denen in t.r. *‘ôleh we-yôred* notiert ist, mit BM verglichen werden. Der nächste Vers, in dem *‘ôleh we-yôred* notiert ist, ist Vers 4 auf dem Wort *levav* (siehe Fig. 3)

	4 יִנְקִי כַפַּיִם וְכָר לִבִּי
אֲשֶׁר לֹא נָשָׂא רִשׁוֹא נִמְשָׁו	וְלֹא נִשְׁבַּע לַמַּרְמָה
	יִנְקִי כַפַּיִם וְכָר לִבִּי אֲשֶׁר לֹא נָשָׂא רִשׁוֹא נִפְשִׁי
	וְלֹא נִשְׁבַּע לַמַּרְמָה:

Fig. 3

9 So zum Beispiel Baer in seiner grundlegenden Schrift *Thorath Emeth*: עולה ויורד הוא הטעם המפסיק ביותר גדול מכל המפסיקים (Baer 1882: p.23)

Wiederum fehlt ein entsprechender Akzent in BM. Der folgende Versteil ist in t.r. noch einmal durch *etnaḥ* geteilt, und in BM findet man an dieser Stelle *zayin* notiert. Die Analyse von Vers 4 zeigt also das gleiche Resultat wie diejenige von Vers 1: in beiden Fällen haben wir es mit einer *Dreiteilung* des Verses zu tun. In BM ist diese klar durch die graphische Aufteilung in zwei Spalten auf anderthalb Zeilen ausgedrückt, während sie in t.r. durch die Akzentsequenz *ôleh we-yôred-etnaḥ* angezeigt wird. Ehe wir jedoch voreilige Schlussfolgerungen ziehen, sei ein drittes Beispiel herangezogen (Fig. 4).

יהוה עוזו ונִבְּוֹר הוּא מֶלֶךְ הַכְּבוֹד סֵלָה	8 מִי זֶה מֶלֶךְ יִהְיֶה כְבוֹד יְהוה נִבְּוֹר מִלְחָמָה
10 מִי הוּא זֶה מֶלֶךְ יִהְיֶה כְבוֹד יְהוה צְבָאוֹת	10 מִי הוּא זֶה מֶלֶךְ הַכְּבוֹד יְהוה צְבָאוֹת הוּא מֶלֶךְ הַכְּבוֹד סֵלָה

Fig. 4

ôleh we-yôred tritt noch einmal in Vers 8 und Vers 10 auf. In beiden Fällen findet sich in BM eine klare Dreiteilung des Verses. Vers 8 stellt einen gleichen Fall dar wie Vers 1 und 4. Vers 10 hingegen weist eine kleine Variante zu den oben besprochenen Fällen auf. Hier sind die drei Versteile in *einer* Zeile geschrieben, wohl teils wegen der Kürze des mittleren Versteils – bestehend aus zwei Wörtern – und teils, um die beiden textlich parallelen Versteile auf den beiden Hauptspalten zu plazieren. Ausserdem ist in BM das zweite Drittel des Verses nicht mit *zayin* akzentuiert, wie in allen anderen Fällen, sondern mit dem Buchstaben *taw*. In t.r. steht hier jedoch *etnaḥ*. Der Akzent *taw* tritt auch in den anderen besprochenen Versen auf, jedoch als *vorbereitender* Akzent zu *zayin*. In Vers 10 steht er hingegen anstelle von *zayin*.

Fassen wir unseren Befund zusammen: BM und t.r. unterscheiden sich grundsätzlich in der Art der graphischen Anordnung des Textes. Während in BM der Text in zwei Spalten geschrieben ist, hat t.r. einen durchlaufenden Zeilertext. Aus der graphischen Aufteilung in BM geht klar hervor, dass sich jeder Vers entweder in zwei oder in drei Teile gliedert. Diese Zwei- oder Dreiteiligkeit wird in t.r. durch eine Akzentsequenz markiert. Alle dreiteiligen Verse werden durch *ôleh we-yôred* akzentuiert, dem *etnaḥ* folgt. Es liegt also nahe anzunehmen, dass die Funktion des von den tiberianischen Masoreten neu eingeführten *ôleh we-yôred* darin liegt, die graphische Textaufteilung von BM zu kompensieren.

Untersuchen wir nun die anderen babylonischen Akzente auf Entsprechungen im tiberianischen System. Es treten in der babylonischen Akzentuation von Psalm 24 nur noch folgende Akzente auf: ַ ְ ִ ֶ ֶּ ֶֿ. Eine kleine Vergleichstafel klärt über die Entsprechungen auf (Fig. 5).

babylonische Akzentzeichen	tiberianische Akzentzeichen										
	Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
...ֶֿ...		ֶֿ	ֶֿ	ֶֿ	ֶֿ	ֶֿ	ֶֿ	ֶֿ	ֶֿ	ֶֿ	-
...ְ...		ְ	ְ	ְ	ְ	ְ	ְ	ְ	ְ	ְ	ְ
...ִ...		-	-	-	-	-	ִ	ִ	-	ִ	-
...ֶ...		ֶ	-	-	ֶ	-	-	-	ֶ	-	ֶ
...ֶֿ...		-	ֶֿ	-	ֶֿ	-	-	ֶֿ	-	ֶֿ	-

Fig. 5

Die fünf babylonischen Akzente sind durch acht tiberianische wiedergegeben. ַ (wahrscheinlich eine Abkürzung für *zaqef*), entspricht durchgehend *etnaḥ*, mit Ausnahme von Vers 10, wo *zayin* ganz ausfällt. ְ (wahrscheinlich eine Abkürzung für *tevîr*), entspricht in den meisten Fällen *deḥî*, in zwei Fällen jedoch *revî'a*, in einem Fall *mehuppak-legarmeh* und in einem *etnaḥ*. ִ (wahrscheinlich eine Abkürzung für *hazer*), tritt überhaupt nur dreimal in Psalm 24 auf und entspricht zweimal *azlā legarmeh* und einmal *revî'a-mugraš*. ֶ entspricht zweimal *revî'a* und zweimal *zinnôr*. ֶֿ entspricht zweimal *deḥî* und zweimal *mûnaḥ*.

Aus dieser Vergleichsprobe lassen sich schon folgende Beobachtungen ziehen: a) in der Markierung des Halbverses sind BM und t.r. nahezu identisch; b) die anderen babylonischen Trennungskzente werden durch einen breiter gefächerten Vorrat tiberianischer Akzente ersetzt; und c) die Funktionen der babylonischen Akzente überschneiden sich mit denjenigen der tiberianischen (so tritt für *revî'a* zweimal ְ und zweimal ֶ auf).

An dieser Stelle bleibt zu fragen: wenn es richtig ist, dass *ôleh we-yôred* von den tiberianischen Masoreten neu eingeführt wurde, um die fehlende graphische Aufteilung des Textes zu kompensieren, warum finden wir dann *etnaḥ* in BM so konsequent notiert? Betrachten wir die Stellung von *zayin* in BM, so können wir beobachten, dass dieser Akzent dort immer von dem Akzent *taw* vorbereitet wird.

Solches lässt darauf schliessen, dass hier eine melodische Phase angedeutet wird, die in *taw* ihr Initium hat und in *zayin* ihre Mediante. Diese einfache und

sparsame Akzentuation könnte ohne weiteres einem psalmodischen Melodietypus entsprechen. Die systematische Notierung von *taw-zayin* spräche also dafür, in der babylonischen Akzentuation eine vornehmlich musikalische Funktion zu sehen. Durch die graphische Aufteilung des Textes ist ja der Halbvers als syntaktische Einheit hinreichend markiert. Die hinzugefügten Akzentbuchstaben besorgten dann wohl, was für den Vortrag des Textes noch anzudeuten war, wenn es darum ging, die mündliche Intonationsüberlieferung schriftlich zu sichern.

Die tiberianische Akzentuation baut die Erfahrungen der vortiberianischen Systeme weiter aus. Zu den Zeichen für den melodischen Vortrag treten nun auch Zeichen für die Verdeutlichung der Versstruktur. Die graphische Anordnung der Halbverse in Spalten wird aufgegeben; an die Stelle dessen tritt ein enges Netz von Akzentuation, welche von Wort zu Wort fortschreitet. Das Prinzip der Akzentfolge wird vollständig umgewendet, und so kann vor jeden Trennungskent ein Bindeakzent (oder zwei) treten. Ausserdem werden spezielle Trenner eingeführt, die auf die hernach folgenden Satz-Untergliederungen schliessen lassen. Dies wird besonders deutlich bei der Akzentfolge von *‘ôleh we-yôred*. Betrachten wir zum Beispiel Psalm 24:8, 10 so sehen wir vor *‘ôleh we-yôred* den Akzent *zinnôr* notiert. Erblickt der Leser oder Vortragende zu Anfang des Verses *zinnôr*, so kann er sicher schliessen, dass *‘ôleh we-yôred* folgen wird und dass es sich um einen dreiteiligen Vers handeln muss. Funktion und Charakter des tiberianischen Akzentsystems sind auf den Begriff der Struktur und der strukturellen Beziehungen ausgerichtet. Es ist somit ein Missverständnis, für jeden Akzent ein eigenes musikalisches Motiv suchen zu wollen. Wenn wir also im zweiten Teil dieses Aufsatzes die mündliche Überlieferung der Psalmodie in der Tradition der orientalischen Juden heranziehen, müssen wir ständig im Auge behalten, dass die Prüfung auf mögliche Beziehungen nicht davon ausgehen kann, welche örtliche Tonfolge jeweils welchem einzelnen Akzentzeichen entspricht. Was zu fragen ansteht ist, inwiefern der gesungene Vortrag auf die musikalischen Funktionen reagiert, welche aus dem systemischen Bild einer Akzentfolge ablesbar sind. Die Anzahl der musikalischen Funktionen ist aber nicht mit der Anzahl der Akzente identisch: im tiberianischen System steht der einzelne Akzent niemals isoliert da, sondern bildet mit einer Reihe von anderen Akzenten eine Akzentfolge. Eine solche Akzentfolge korrespondiert mit einer musikalischen Funktion.

In dem babylonischen Akzentsystem werden die musikalischen Funktionen direkt bezeichnet. Sie sind also noch nicht in Akzentfolgen zerlegt. Es ist anzunehmen, dass die musikalischen Funktionen zunächst mit einer Handbewegung angezeigt wurden. Über die Praxis der Chironomie liegen uns sogar Zeugnisse aus dem Talmud vor (vgl. Adler 1981). Diese alte mündlich überlieferte Tradition

wurde dann in Babylonien schrittweise in eine schriftliche überführt, wahrscheinlich indem man die Anfangsbuchstaben der Bezeichnungen für die Handbewegungen in den Text eintrug. Chironomische Praktiken bestehen noch heutzutage in bestimmten jüdischen Gemeinden (siehe Laufer 1973).

Die bisherigen Schwierigkeiten der Forschung, die mündliche Überlieferung hebräischer Psalmodie mit dem Akzentsystem der Masoreten in Verbindung zu bringen, liegen in einer verengten Auffassung der musikalischen Funktion dieses Systems. Herzog fasst diese Lage repräsentativ zusammen, wenn er schreibt: "Most scholars think, that the system of the [poetical] accents is too sophisticated to be followed precisely, or that there was a 'lost art' of psalm cantillation" (1972: 1332).

Diese Einschätzung des Problems entstammt der Auffassung, welche in der traditionellen Interpretation der sogenannten prosaischen Akzente für deren musikalische Realisierung geprägt wurden. Theoretisch sollte bei der öffentlichen Thora-Lesung jeder Akzent seinen eigenen musikalischen Ausdruck erhalten. Dieses System findet seine pädagogische Anwendung in der "Zarka-Tafel." In dieser sind alle Akzente mit Namen in einer bestimmten Reihenfolge angeführt. Sie werden dementsprechend melodisch durchexerziert, also als eine Motivkette. Der Ursprung dieser Praxis ist noch nicht untersucht. Hier ist zu erinnern, dass in den aussereuropäischen Gemeinden nicht jedes der prosaischen Akzentzeichen an ein eigenständiges Motiv gebunden ist. Jedenfalls erhalten die Akzente durch die "Zarka-Tafel" eine Art neumatischer Interpretation. Wendet man diese Auffassung auch auf die poetischen Akzente an, so schliesst man von vornherein die Möglichkeit eines Zusammenhanges von Psalmodie und *ta'amê emet* aus. Bezeichnenderweise resümiert Hanoch Avenary: "As far as we can see, the accentuation of the psalter has never been realized musically. The psalms were sung either in the specific recitative form of psalmody or, more often, in a free, hymnodical way" (Avenary 1963: 22ff.).

Die Untersuchung eines Psalmtextes mit babylonischer Akzentuation zeigte uns jedoch, dass Psalmodie und Akzentuation sich nicht ausschliessen müssen. Im Gegenteil: die einfache Gliederung hier lässt auf einen psalmodischen Melodietypus schliessen mit den musikalischen Funktionen von Initium, Mediant, Flexa und Finalis. Diese Hypothese bedarf jedoch der empirischen Verifizierung. Unter diesem Aspekt sollen nun einige Beispiele orientalischer Psalmodie analysiert werden.

III

Ziehen wir als erstes Beispiel die Rezitation von Psalm 19 in der Aufnahme eines marokkanischen Informanten heran, die am 28.11.78 in der Jerusalemer Syna-

goge *zeqor avraham* von mir gemacht wurde.¹⁰ Es handelt sich hier um eine Dokumentaraufnahme einer zyklischen Lesung des gesamten Psalters, welche von einer Gruppe von Greisen der Gemeinde täglich in den Vormittagsstunden durchgeführt wird. Man beginnt mit einem einleitenden Gebet und liest dann je fünf Psalmen in einer Solorezitation, ein Greis nach dem anderen, je nach der Sitzordnung. Auf diese Art trägt man alle hundertundfünfzig Psalmen in dreistündiger Lesung vor und beginnt wieder bei Psalm 1. Ein besonderes Gebet beschliesst diese paraliturgische Einrichtung, die in den meisten jüdischen Gemeinden verbreitet ist.¹¹

Bei der Transkription dieses Beispiels haben wir den strukturalen Charakter der Akzentfolgen dadurch zu verdeutlichen gesucht, dass wir gleichartige oder identische Sequenzen untereinander notierten. Damit ist den Ergebnissen der vorhergegangenen Untersuchungen über die babylonische Texttradition Rechnung getragen worden. Somit ergeben sich drei Spalten. In der ersten Spalte sind diejenigen Versteile eingetragen worden, die mit *ôleh we-yôred* und strukturell ähnlichen Akzenten, wie *revî'a* oder *pazer* versehen sind. Es handelt sich hier meist um dreiteilige Verse. Die zweite Spalte bringt die Vershälften, welche mit *etnah* schliessen, und die dritte alle, welche mit *sillûq* enden. Jeder Vers ist auf eine durchgehende Notenzeile transkribiert. Die Melodiewendungen, welche in der ersten Spalte eingetragen werden, bekommen die Bezeichnung 'o', diejenigen der zweiten 'a' und die der dritten 'b'. Ein zweiteiliger Vers, der durch *etnah* halbiert ist, setzt sich also aus den Melodiewendungen 'a' und 'b' zusammen, während ein dreiteiliger Vers die Melodiewendungen 'o', 'a' und 'b' hat. Alle hier vorgebrachten Transkriptionen wurden so transponiert, dass der Rezitationston auf 'g' liegt, um den Vergleich zu vereinfachen (s. Beispiel 1).¹²

10 Über die methodischen Voraussetzungen der musikethnologischen Sammelarbeit siehe meine "Projektskizze zur empirischen Erforschung der musikalischen Praxis hebräischer Psalmodie" (Flender 1981: 218ff).

11 Über Funktion, Verbreitung und Brauchtum dieser und ähnlicher paraliturgischer Einrichtungen s.: "Die liturgischen Gelegenheiten der Buchpsalmodie" (Flender 1981: 262ff).

12 Die Transkription ist dem westlichen Notensystem gemäss von links nach rechts notiert, während der Text in die einzelnen Worte, oder *maqgef*- gebundenen Wortpaare zerlegt von rechts nach links geschrieben wurde. Dabei entspricht jeweils einem hebräischen Wort der darunter notierte "Taktteil", jedoch in umgekehrter Richtung. Die "Taktierung" hat keinerlei rhythmische oder metrische Funktion, sondern grenzt lediglich die zu den Akzenten und Wörtern gehörigen Melodieabschnitte ab. Spalte 1 ist auf der linken Seite notiert. Die Spalten 2 und 3 sind auf der rechten Seite notiert.

Beginnen wir mit der Analyse der Melodiewendungen 'a' (d.h. der zweiten Spalte).¹³ Von einigen Ausnahmen abgesehen, die an späterer Stelle diskutiert werden, lässt sich eine einheitliche Melodiestructur herauslösen. Wir können drei musikalische Funktionen unterscheiden: den Rezitationston (Tenor) auf '1' – in Ausnahmefällen auf '3' – der durch die Unterterz 'VI' eingeleitet wird (Intium) und über die Obersekunde '2' auf der Untersekunde 'VII' schliesst (Mediante).

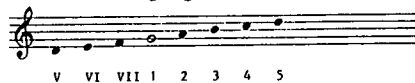
Die Melodienwendung 'b' (3. Spalte) zeigt das komplementäre Gegenstück zu 'a'. Der Tenor setzt den Schlussston der Halbschlusskadenz fort und kadenziert über die Oberterz '2' auf '1' (Finalis). '1' ist also Tenor in Melodiewendung 'a' und Schlussston in 'b', während 'VII' Schlussston in Melodiewendung 'a' und Tenor in Melodiewendung 'b' ist. Wir haben hier somit ein Rezitationsschema, welches eindeutig psalmodischen Ursprungs ist.

Betrachten wir nun die Akzentuation bei diesen Melodiewendungen. Die Akzentuation der *etnaḥ*-Klausel (2. Spalte) umfasst ausser *etnaḥ* zwei weitere Trennungsakzente sowie zwei Bindeakzente. Setzt sich die Klausel aus zwei Worten zusammen, so tritt zu *etnaḥ* ein Bindeakzent. Bei drei Worten wird *deḥi* als Trennungsakzent hinzugefügt. Er erscheint als Untertrenner in allen Klauseln, die mehr als zwei Wörter umfassen. Bei vier und mehr Wörtern kann ein weiterer Trennungsakzent (*mehuppaḳ*) vor *deḥi* treten. Soweit die *etnaḥ*-Klausel.

Die *sillûq*-Klausel (3. Spalte) zeigt eine ähnliche Struktur wie diejenige von *etnaḥ*. Umfasst die Klausel nur zwei Wörter, dann tritt zu *sillûq* ein Bindeakzent hinzu. Bei drei und mehr Wörtern tritt immer der Trenner *revî'a mugraš* hinzu (*revî'a mugraš* übernimmt hier die Funktion von *tippeḥā* in der Akzentuation der prosaischen Bücher). Setzt sich die *sillûq*-Klausel aus vier und mehr Wörtern zusammen, kann *deḥi* vor *revî'a mugraš* treten. *Deḥi* erfüllt also in der *sillûq*-Klausel die gleiche Funktion wie *mehuppaḳ* in der *etnaḥ*-Klausel, und *revî'a mugraš* hat in der *sillûq*-Klausel die gleiche Funktion wie *deḥi* in der *etnaḥ*-Klausel. In beiden Fällen handelt es sich um eine nicht umkehrbare Akzentsequenz.

Aus dieser Analyse lassen sich schon gewisse Gesetzmässigkeiten der Akzentuierung der Psalmentexte erschliessen. Die *ta'amê emet* erfüllen die Funktion einer Orientierungshilfe zur Struktur des Textes. Da die einzelnen Vershälfen

13 Im folgenden werden die Tonhöhen mit Zahlen bezeichnet. Der Rezitationston und diejenigen Töne, welche über dem Rezitationston liegen, erhalten die arabischen Ziffern 1, 2, 3, 4, 5; die unter dem Rezitationston gelegenen Tonhöhen werden mit den römischen Ziffern VII, VI, V markiert:



ungleich lang sind, wird eine nicht umkehrbare Folge von Akzentzeichen angewandt, um den Leser über die zu erwartende Länge der Klauseln zu informieren. Erblickt der Leser zu Beginn des Verses *mehuppak*, so kann er *dehî* nachfolgend erwarten; *dehî* kündigt die Nähe der Medianten *etnaḥ* an; *etnaḥ* lässt auf die *sillûq*-Klausel schliessen, die ihrerseits von *revî'a mugraš* vorbereitet wird. *Revî'a mugraš* ist der letzte Trenner vor *sillûq*, also das letzte Glied der Akzentsequenz vor dem Ende des Satzes.¹⁴

Die Parallelität der Akzentfolgen vor *etnaḥ* und vor *sillûq* entspricht formal genau der Grundstruktur hebräischer Poesie: dem *parallelismus membrorum*. Die Akzentfolge *mehuppak-dehî-etnaḥ* entspricht *dehî-revî'a mugraš-sillûq*. Was in den babylonischen Handschriften durch die graphische Disposition des Textes verdeutlicht wurde, nämlich die poetische Struktur des *parallelismus membrorum*, wird in den tiberianisch akzentuierten Handschriften durch ein verfeinertes Akzentuationssystem erreicht. Diese Beobachtung führt zu zwei gewichtigen Folgerungen. Erstens bedeutet die Verfeinerung des tiberianischen Systems gegenüber dem babylonischen nicht, dass eine kompliziertere Rezitationsweise gefordert ist. Zweitens muss die traditionelle Auffassung von *etnaḥ* als Versmitte revidiert werden: *etnaḥ* halbiert den Vers nämlich nur in den Fällen, wo *ôleh we-yôred* nicht vorausgeht.¹⁵

Die Funktion von *ôleh we-yôred* wird klarer, wenn wir uns nun der Melodiewendung 'o' zuwenden (1. Spalte). Ein Vergleich dieser Melodiewendungen untereinander zeigt ein wesentlich uneinheitlicheres Bild als bei 'a' oder 'b'. Die

14 Vergl. hierzu die Liste der Akzentuationsfolgen bei Baer 1882: 46ff.

15 Die von Wickes (1881) aufgestellte Theorie der *continuous dichotomy* muss unter den hier gemachten Beobachtungen aufgegeben werden. Wickes ging davon aus, dass die grosse Anzahl von Trennungsakzenten des tiberianischen Akzentsystems sich daraus erkläre, dass jeder Vers symmetrisch nach innen immer weiter unterteilt würde. *Etnaḥ* oder *ôleh we-yôred* halbieren den Vers, *revî'a* und *revî'a mugraš* vierteln ihn, *dehî* achtelt und *legarmeh* sechzehntelt ihn. Diese Theorie konnte jedoch nicht erklären, warum die Einführung von *ôleh we-yôred* notwendig wurde. Wickes konnte lediglich feststellen, dass *ôleh we-yôred* mindestens sechs oder mehr Wörter von *sillûq* entfernt sei, während *etnaḥ* schon ein bis fünf Wörter vor *sillûq* stehen kann. In manchen Fällen taucht jedoch *ôleh we-yôred* vier oder fünf Wörter vor *sillûq* auf, und *etnaḥ* fällt ganz aus. Wickes führte diese Unregelmässigkeit auf musikalische Gründe zurück: "We have clearly to do with musical reasons. Athnach is under any circumstances, bound to appear as a preparatory note to silluq" (*ibid.*: 30). Welcher Art diese 'musikalischen' Gründe sein sollten, konnte Wickes jedoch nicht erläutern, da er keinerlei Zugang zur mündlich überlieferten Psalmodie orientalischer Juden hatte. Im Kreise der aschkenasischen Juden herrschte jedoch die Auffassung, dass die mündliche Überlieferung der poetischen Akzente gänzlich vergessen worden sei: "...the Jews themselves allow, that the musical value of the accents of the three Poetical Books is altogether lost" (*ibid.*:2).

Melodieführung 'o' unterscheidet sich auch grundsätzlich von der oben beschriebenen psalmodischen Melodieführung. Ein Tenor ist nicht erkennbar. Die Wendungen schliessen jedoch alle einheitlich auf '1', meist durch die charakteristische Kadenz: '2'-'1'-VII. Zwei weitere Motive, die wiederholt benutzt werden, sind: die Wechselnote 'VII'-'VI'-'VII' und der Quartsprung 'VII'-'3'. Weiterer Aufschluss über diese neuen 'unpsalmodischen' Elemente der Melodieführung mag sich aus der Analyse der Akzentuation ergeben. Ihr äusseres Bild ist genau so uneinheitlich wie dasjenige der Melodiewendung.

Es lassen sich zwei Gruppen von 'o' unterscheiden. Die eine Gruppe besteht aus nur einem Akzent (*revî'a*); bei diesem tritt auch eine mehr oder weniger gleichbleibende Melodiewendung auf. Sie wird in Vers 2 durch '2' eingeleitet und in Vers 11 durch '3' - '2'. In beiden Fällen kadenziert die Wendung über 'VII' auf '1'. Danach folgt meist eine Pause. Dieser Befund ist befremdend, ja er ist völlig 'unpsalmodisch'. Wie kann zu Anfang eines Verses eine Kadenz auftreten? Eine Erklärung bietet sich nur, wenn wir die Finalis des vorhergehenden Verses betrachten. Suchen wir zum Beispiel die Finalis von Vers 5 so sehen wir, dass diese ganz ausfällt, und erst mit dem *revî'a* in Vers 6 eintritt. Ähnliches bietet sich dar, wenn wir die Übergänge von Vers 1 zu 2 und 10 zu 11 betrachten. Die Kadenz der Finalis ist zugunsten der Kadenz des ersten Wortes des folgenden Verses, das mit *revî'a* akzentuiert ist, abgeschwächt. Syntaktischer Versschluss und melodischer Ganzschluss (Finalis) treten also nicht gleichzeitig ein, sondern überlappen sich:

Melodische Phase

Syntaktische Phase

Die zweite Gruppe von 'o' zeigt eine Akzentfolge, die eingeleitet wird mit den Akzenten *mehuppak* und *legarmeh*. Es handelt sich hier um die Verse 5, 7, 10, 14, 15. Prüfen wir zunächst den melodischen Übergang von der Finalis des vorhergehenden Verses bis zu diesen Akzenten. In Vers 4 fällt die Finalis wiederum aus, desgleichen in Vers 13. Die psalmodische Melodielinie wird über den *sillûq* hinweggeführt und kommt erst mit dem *revî'a* zum Stocken. Dies findet seinen konkret-musikalischen Ausdruck auch darin, dass erst hier von dem Informanten eine Pause zum Luftholen eingelegt wird. Hier ist also nicht nur ein einzelnes Wort, sondern ein ganzer Satzteil angefügt.

Eine syntaktische Analyse der *revî'a*-Klauseln in Vers 5, 7 und 14 zeigt, dass es sich hier um völlig selbständige Nebensätze handelt. Diese Versdrittel werden also nahtlos an die *sillûq*-Klausel des vorhergehenden Satzes angefügt.

Bleiben noch die Akzentfolgen in Vers 10 und 15. In Vers 10 begegnen wir der bekannten Akzentklausel von *ôleh we-yôred*, eingeleitet durch *zinnôr-galgal*. Die syntaktische Analyse des Verses beweist, dass wir es hier mit einem dreiteiligen

Vers zu tun haben (s. Beispiel 1, Vers 10). Der *parallelismus membrorum* findet sich zwischen den beiden ersten Versdritteln. Eine ähnliche Satzstruktur finden wir in Vers 15; hier endet die Akzentsequenz mit *pazer*, wohl wegen der Kürze der Klausel.

Fassen wir zusammen: Für die Melodiewendung 'o' lassen sich zwei struktural wirksame Funktionen ausfindig machen: a) Die Technik der Versüberlappung von zwei oder mehr Versen hintereinander und b) die Angabe der Versdritteln. Beide Funktionen können getrennt wahrgenommen werden. So konnten wir in Vers 2, 6 und 11 nur die Überlappungstechnik feststellen. In Vers 7 und 15 wird ein Versdrittel angezeigt, ohne damit die Finalis des vorhergehenden Verses aufzuheben. In den Versen 5, 10 und 14 fallen beide Funktionen zusammen. Die Akzentuation der Melodiewendung 'o' differenziert sich in zwei Gruppen. Die eine schliesst mit *revî'a* (in Ausnahmefällen kann *revî'a* durch *pazer* ersetzt werden) und die zweite mit *ôleh we-yôred*. Die erste Gruppe wird eingeleitet mit *mehuppak-legarmeh* und die zweite mit *zinnôr-galgal*. Welche dieser beiden Gruppen zur Anwendung kommt, steht wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Länge und der syntaktischen Struktur der Klauseln. Jedoch gilt das Gesetz der Mengenlehre: die Gruppen der Akzentuation von 'o' sind ungleich den Akzentuationsgruppen von 'a' and 'b'. Es findet sich also kein Akzent der Melodiewendung 'o' in den Wendungen von 'a' und 'b', und umgekehrt. Nur *legarmeh* bildet hier eine Ausnahme. Das gleiche Gesetz gilt für die melodische Realisation der Psalmodie. Während die Melodiewendungen 'a' und 'b' der psalmodischen Dichotomie genau entsprechen, bilden die melodischen Elemente der Melodiewendung 'o' einen 'unpsalmodischen' Gegensatz dazu. Sie enthalten weder Tenor noch Medianten. Das psalmodische Modell ist hier von einer Dichotomie zu einer Trichotomie erweitert.

Bis hierher soll die Analyse dieses einen Beispiels geführt werden. Es bleiben noch viele Fragen offen, und nicht alle Einzelercheinungen konnten geklärt werden. Nur auf einen wichtigen Tatbestand sei hingewiesen: Ausser den regulären Tenoren auf 'VII' und 'I' tritt in manchen Versen ein dritter auf '3' hinzu, so zum Beispiel in den Versen 8 und 9. Der Grund für diesen 'hohen' Tenor kann nicht in der Akzentuation gefunden werden, sondern lediglich im Text selbst. In beiden Fällen, wie auch am Ende von Vers 15, handelt es sich um ein akklamatives Ausrufen des umschriebenen Gottesnamens *adonay*. Dies ist jedoch der einzige inhaltliche Bezug, der zwischen Text und Melodie hergestellt werden kann. Alle anderen Beziehungen erscheinen im Zusammenhang mit der Akzentuation, d.h. mit der strukturalen Wiedergabe des Textes.

Aus der Analyse von Psalm 19 in der mündlichen Überlieferung eines marokkanischen Juden haben sich einige neue Perspektiven über den Zusammenhang von hebräischer Psalmodie und *ṭa^camê emet* ergeben. Damit sind wir zu dem

gleichen Ergebnis gelangt wie Idelsohn in seiner Studie von 1922, jedoch auf anderem methodischen Wege. Aus dem umfangreichen Material, das für die Erforschung hebräischer Psalmodie gesammelt wurde, (vgl. Flender 1981: 393ff) sollen nun weitere repräsentative Beispiele herangezogen werden, um die regionalen Stile hebräischer Psalmodie zu illustrieren. Es folgt die Analyse eines zweiten Beispiels marokkanischer Buchpsalmodie. Der Text ist Psalm 57. Wie beim ersten Beispiel (Psalm 19) entstammt die Transkription einer dokumentarischen Aufnahme eines gesamten Psalmenzyklus, diesmal in der Altentagesstätte in Netivot.¹⁶ Die Darstellung ist wie bei derjenigen von Psalm 19 eingerichtet: dichotomische Verse in den Spalten 'a' und 'b', trichotomische in den Spalten 'o', 'a' und 'b' (s. Beispiel 2).

Die strukturelle Analyse ergibt, dass sich, wie im ersten Beispiel – im folgenden M(a) genannt – drei Melodiewendungen herauschälen lassen. Jedoch sind die modalen Verhältnisse andersartig. Im zweiten Beispiel – im folgenden M(b) genannt – wird die Psalmodie in dem Pentachord '1'-'5' realisiert; dieses gegenüber dem Pentachord 'VI'-'3' (mit 'fis') in M(a).

Die Melodiewendung 'a' schliesst hier auf der Obersekunde '2', im Gegensatz zu derjenigen von M(a), die auf der Untersekunde 'VII' schliesst. Der Tenor der Melodiewendung 'b' liegt hier meist auf '3' (in Ausnahmefällen auf '2') im Gegensatz zu derjenigen von M(a), der auf 'VII', in Ausnahmefällen auf '3' liegt. M(b) und M(a) sind somit modal völlig verschieden. Strukturell tritt jedoch Melodiewendung 'a' bei M(b) in der *etnah*-Klausel ein, und 'b' in der *sillûq*-Klausel, wie in M(a). M(b) folgt also strukturell dem gleichen psalmodischen Prinzip wie M(a), nur mit anderen, einfacheren musikalischen Mitteln. Eine melodische Formel für Halb- und Ganzschlusskadenz ist nicht vorhanden. Es handelt sich hier um das Heben und Senken des Tenors in den Spalten 'a' und 'b'. Zum Vergleich des psalmodischen Melodiegerüsts von M(a) und M(b), s. Fig. 6.



Fig. 6

Wie in M(a), so tritt auch in M(b) eine dritte Melodiewendung für die Klauseln von *‘ôleh we-yôred*, *revî’a* und *legarmeh* ein. Diese Melodiewendung 'o' erfüllt wie

16 Diese Aufnahme, wie diejenigen der djerbaischen Tradition, entstand in Frühjahr 1979 im Laufe eines musikethnologischen "Workshop," veranstaltet durch das Jewish Music Research Centre an der Universität Jerusalem.

Zunächst fällt auf, dass die Melodiewendungen 'a' und 'b' den gleichen Tenor auf '1' bzw. '2' haben. Häufig findet eine Alternierung zwischen beiden Tenores statt. Die Standardwendung 'a' schliesst (mit Ausnahme von Vers 1) auf '1'. Die Wendungen von 'b' schliessen auf der Unterterz 'VI', ausser in den Fällen, wo der Klausel von *sillûq legarmeh* oder *revî'a* folgt (Vers 1-2 und 4). Hier schliesst die Melodiewendung 'b' auf den Rezitationstönen auf '1' und '2'; d.h. sie schliesst gar nicht, und die Ganzschlusskadenz von *sillûq* tritt ausser Kraft. Wir erkennen hier also deutlich den Prozess der Versüberlappung wieder. Die melodische Phase bindet in bestimmten Fällen, die durch die Akzentuation vorgeschrieben sind, zwei Verse zu einer übergeordneten Einheit zusammen. Jedoch wird dies mit anderen musikalischen Mitteln erreicht als in den Beispielen M(a) und M(b). Von einer Melodiewendung 'o' kann nämlich bei D(a) nicht gesprochen werden. Stattdessen sehen wir, dass viel häufiger melodische Motive mit bestimmten Akzenten verbunden werden. So tritt die Alternierung des Tenor auf '1' mit seiner Wechselnote '2' häufig bei *revî'a* und *ôleh we-yôred* auf, und wir finden dieses kleine Motiv sogar bei *legarmeh* (s. Fig. 8).



Fig. 8

Ein anderes Motiv besteht aus der Alternierung des Tenors auf '1' mit der Wechselnote auf 'VI'. Dieses Motiv findet sich meist bei *zinnôr* oder *legarmeh* und tritt auch mit *revî'a mugraš* ein (s. Fig. 9). Zusammenfassend kann also gesagt



Fig. 9

werden, dass unser Beispiel aus Djerba eine andersartige Auffassung der musikalischen Realisation von Text und Akzent darstellt. Die klare Zwei- bzw. Dreiteiligkeit der Melodiewendungen 'a', 'b' und 'o', wie sie sich in M(a) und M(b) fand, ist in D(a) fast unkenntlich geworden. Anstelle der psalmodischen Struktur von Initium, Tenor und Finalis werden in D(a) einzelne Akzentmotive vernehmbar. Hier macht sich eindeutig die neumatische Auffassung der Zarka-Tafel auch in der Psalmenrezitation bemerkbar. Diese jedoch ist nicht konsequent durchgeführt, sondern vermischt sich mit der zugrundeliegenden psalmodischen Struktur. Dies tritt besonders deutlich für die Melodiewendung 'o' zutage. Sie ist

in einzelne melodische Motive aufgelöst, die sich mosaikartig, von dem gleichbleibenden Tenor auf '1' ausgehend, aneinanderreihen. Dabei kann ein und derselbe Akzent durch zwei verschiedene Motive realisiert werden und umgekehrt.

Ziehen wir nun ein zweites Beispiel der djerbaischen Tradition heran. Es handelt sich wiederum um Psalm 1, dessen Transkription parallel unter die obige D(a) notiert wurde (s. Beispiel 3). Die Aufnahme wurde am 27.3.79 in der Siedlung Sharsheret gemacht und wurde vorgetragen von Baruk Huri (im folgenden D[b] genannt). Huri wurde 1919 in Djerba geboren und kam 1949 nach Israel, nachdem er zuvor einige Jahre in Tunis als Schneider gearbeitet hatte. Die Analyse der Psalmodie Huris zeigt einerseits eine grössere Nähe zu der dichotomen Struktur der marokkanischen Psalmodie und andererseits eine melodisch reichere Ausschmückung der Kadenzen als D(a). Gemeinsam ist jedoch beiden Beispielen von D(a) und D(b), dass für die Melodiewendungen 'a' und 'b' die beiden Tenores auf '1' und '2' gleichzeitig gebraucht werden. D(b) hat ausserdem eine charakteristische Halbschlusskadenz auf der Unterquarte 'v', die in D(a) völlig fehlt. Die Melodiewendung 'b' von D(b) schliesst jedoch, wie D(a), auf der Unterterz 'VI'. Es lässt sich in D(b) sogar noch eine Melodiewendung 'o' heraus-schälen. Diese senkt sich über die Oberterz '3' auf die Unterquarte 'v', steigt wieder zu dem Tenor auf '1' und schliesst auf der Unterterz 'VI'. Diese Melodiewendung tritt für die Klausel von *ôleh we-yôred* ein, sowie für die Übergangsklausel *mehuppaq-legarmeh-revî'a* (vgl. Vers 1 und 3). Die Standardwendungen 'a', 'b' und 'o' haben somit die in Fig. 10 notierte Form.



Fig. 10

Eine frappierende Ähnlichkeit erweist sich zwischen dem psalmodischen Gerüst von D(b) und der ältesten bisher bekannten Notation hebräischer Musik: dem Stück *baruk hag-gever* in der Niederschrift des Proselyten Ovadyah aus der ersten Hälfte des 12ten Jahrhunderts. Israel Adler wies in seinem diesbezüglichen Artikel (1965) darauf hin, dass die von Ovadyah notierten Melodien Parallelen zu einem bei den orientalischen Juden weitverbreiteten Repertoire von Bibelweisen aufzeigen. Die von Adler angeführten Beispiele, die alle eine dichotomische Struktur besitzen (mit Halbschluss auf der Unterquarte und Ganzschluss mit

dem charakteristischen Halbtonschritt von 'VII' auf den Grundton 'VI') stammen aus Syrien, Djerba und Italien und werden zu Texten der Sprüche, Psalmen und Propheten gesungen. Wir können hier die allgemeine Feststellung Adlers konkretisieren und die Notation des Ovadyah in den Kontext hebräischer Psalmodie stellen. Es handelt sich wahrscheinlich um eine durchaus authentische mündliche Überlieferung, die durch die Notation Ovadyahs eine historische Tiefenschärfe von ca. 800 Jahren erhält. Wenn wir in Ovadyah einen mittelalterlichen 'Musikethnologen' sehen, so ergibt sich aus dieser Perspektive ein überraschender Beweis für die hohe Beständigkeit der jüdischen mündlichen Überlieferung von psalmodischen Gesangsweisen.

Das Beispiel D(b) ist auch nahezu identisch mit einem, welches Robert Lachmann 1929 aufnahm und in seinem Buch "Gesänge der Juden auf der Insel Djerba" für Psalm 1, veröffentlichte. Lachmann transkribierte zwei verschiedene Aufnahmen von Psalm 1, um Aufschluss über die Variantenbildungen der mündlichen Überlieferungen zu erhalten (s. Lachmann 1978²: 108f). Eine dieser beiden Versionen ist zum Vergleich unter die beiden Transkriptionen von D(a) und D(b) notiert (vgl. Beispiel 3, D[c]. Die Lachmannsche Parallele zu D(b) gibt uns einen weiteren Beweis der Beständigkeit für die mündliche Überlieferung, in diesem Falle mit Bezug auf den Informanten. Baruk Hürri verbrachte nur seine Kindheit auf der Insel Djerba, und kam schon als Jugendlicher nach Tunis (die tunesische Tradition der Psalmodie beherrscht er gleichermassen). 1949 kam er nach Israel; dennoch konnte er trotz der vielfachen sefardischen Einflüsse auch hier die authentische Tradition Djerbas bewahren. Die beiden Versionen von Psalm 1, die Lachmann transkribierte, zeigen ohnehin eine inhärente Variabilität, so dass die Unterschiede, die sich zu der Version Hüris ergeben, als äusserst geringfügig werten lassen.

Nachdem wir nun zwei regionale Stile Nordafrikas betrachtet haben, wollen wir zum Schluss auf diejenige Tradition eingehen, welche die Vorlage für die Idelsohnsche Tabelle der poetischen Akzente bot, nämlich die babylonische (d.h. des heutigen Irak). Idelsohn hatte als Beispiel für die babylonische Psalmenrezitation Psalm 104 transkribiert (s. *HOM* II: 136f) und aufgrund dieser Transkription auch seine Akzenttabelle erstellt (s. *HOM* II: 14). Unter den musikalischen Beispielen, die Idelsohn ausserdem für die Dokumentation hebräischer Psalmodie verschiedener orientalischer Gemeinden heranzog, findet sich eine Transkription von Psalm 1:1-5, die der Gruppe der orientalischen Sefardim zugeordnet ist (s. *HOM* II: 64). Diese Transkription weist, wie diejenige der babylonischen Tradition, eine deutliche Beziehung zu den Akzenten auf, welche Idelsohn deshalb mit in die Transkriptionen eintrug.

In den National Sound Archives der Jewish National and University Library fand ich zwei Aufnahmen babylonischer Tradition, die der Idelsohnschen Vor-

lage von Psalm 1 weitgehend entsprechen. Die eine wurde 1934 von Solomon Rosowsky in Jerusalem aufgenommen. Der Informant heisst Jehezkel Batat und stammt aus Bagdad. Die zweite wurde 1973 in Jerusalem aufgenommen. Der Informant heisst Avraham 'Abdallah. Im folgenden wird das Beispiel Idelsohns mit S(i), dasjenige Rosowskys mit B(a) und das dritte mit B(b) bezeichnet. In der Transkription wurden, wie bei den Beispielen aus Djerba, alle drei Versionen untereinander notiert, so dass ein Vergleich ohne Schwierigkeiten angestellt werden kann (s. Beispiel 4).

Beginnen wir mit der Analyse von B(a). Melodiewendung 'a' und 'b' haben zwei verschiedene Tenores, wie die marokkanischen Beispiele. Melodiewendung 'a' hat den Tenor auf '1' (hier in der Transkription: *f*) und schliesst auf der Obersekunde '2'; 'b' hat den Tenor auf '2' und schliesst auf '1'. Dieses dichotomische Prinzip ist für alle Verse sorgfältig durchgeführt; auch in den Fällen, wo eine Überlappung auf den nächsten Vers eintritt. Für B(a) lässt sich auch eine Melodiewendung 'o' herauskristallisieren; die sich aus zwei Motiven zusammensetzt. Sie beginnt mit einem Motiv, das von dem Rezitationston auf '1' eine Quartę zu '4' aufsteigt und in zwei Terzen, '4'-'2' und '3'-'1', wieder zum Grundton zurückkehrt. Das zweite Element ist ein kleines Motiv, bei welchem der Rezitationston auf '1' mit der Wechselnote 'VII' alterniert wird und in dasselbe Quartensmotiv mündet, welches die Melodiewendung einleitete.

In S(i) finden wir die gleichen Motive, nur in der umgekehrten Reihenfolge. Hier wird nämlich die Melodiewendung 'o' durch das Alternationsmotiv '1'-'VII'-'1' eingeleitet. Dieses schliesst auf '2' und leitet direkt zu dem Quartensmotiv '4'-'2'-'3'-'1' über, das dann zweimal wiederholt wird. Interessanterweise haben wir es hier mit zwei Motiven zu tun, die uns schon bei M(a) begegnet waren. Jedoch sind die modalen Verhältnisse verschieden. In M(a) wurde die Melodiewendung 'o' durch das Alternierungsmotiv 'VII'-'VI'-'VII' eingeleitet, das die Basis für den charakteristischen Quartensprung VII-3 bildete und auf '1' schloss. Dieser Befund würde die These Avenarys stützen, dass sich in Marokko die altbabylonische Tradition erhalten habe (s. Avenary 1963: 30ff.). Die beiden Beispiele B(a) und S(i) stellen somit eine sowohl psalmodisch als auch motivisch sorgfältig durchgeführte Rezitation dar.

Vergleichen wir nun unsere Beispiele mit der Akzenttafel Idelsohns, so können wir für die Akzente *sillûq*, *etnah*, *'ôleh we-yôred* und *revî'a mugraš* durchaus eine Ähnlichkeit der Motive feststellen.¹⁷ Die Akzentliste Idelsohns lässt sich sogar

17 Idelsohn notiert hier das Quartensmotiv in verengter Form; wahrscheinlich in Anlehnung an seine Transkription von Psalm 104 (vgl. *HOM* II:136). Dies geht daraus hervor, dass die Akzenttafel in "b-moll" notiert ist, wie die Transkription auf Seite 136. Idelsohn scheint dabei ein Fehler unterlaufen zu sein, denn *'ôleh we-yôred* in Vers 1 wird eindeutig über die Quarte *es* eingeleitet, während *des* lediglich einen Durchgangston darstellt.

noch erweitern. *Dehî* hat ein Terzmotiv, das eine grosse Terz von dem Tenor auf '1' zu '3' aufsteigt. Damit verhält sich *dehî* parallel zu *revî'a mugraš*, der eine kleine Terz von dem Tenor auf '2' aus aufsteigt. Der strukturellen Parallelität von *dehî-revî'a mugraš* entspricht hier eine motivische Parallelität. Das *dehî*-Motiv fehlt in S(i). Ausserdem wäre zu erwähnen, dass in vielen Fällen *revî'a* das Quartennmotiv erhält. Für *legarmeh* lässt sich in unseren Beispielen kein einheitlich entsprechendes Motiv finden.¹⁸ In Vers 5 benutzen B(a) und B(b) sowie S(i) das Quartennmotiv. In Vers 2 übergehen B(b) und S(i) diesen Akzent ganz. B(a) und B(b) haben in Vers 1 und 3 für *legarmeh* eine aufsteigende Terz, während S(i) an diesen beiden Stellen das Alternierungsmotiv '1'-'VII'-'1'-'2' hat. Wir sehen also, dass *legarmeh* je nach dem Kontext, in dem er auftaucht, musikalisch eine verschiedene Realisation erfährt.

Wir können also für B(a) fünf Motive ausmachen, die sich auf acht Akzente verteilen.¹⁹ Das psalmodische Gerüst von B(a) samt seiner motivischen Ausarbeitung wird schematisch in Fig. 11 dargestellt.

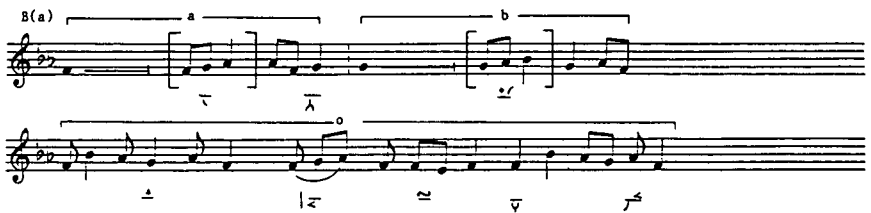


Fig. 11

Soweit die melodische Struktur von B(a). Führen wir jedoch die Analyse weiter und untersuchen die rhythmische Struktur dieser Psalmodie. Der Rezitationston ist hier nicht nur durch die häufig eingefügten Akzentmotive melodisch

- 18 Wie Idelsohn auf das Motiv von *mehuppak legarmeh* gekommen ist, bleibt unklar. Dieser Akzent kommt in der Transkription Idelsohns nur einmal vor, und zwar in Vers 8. In der Tat findet sich dort *es-c*. Jedoch würde es einen groben Fehler darstellen, diese fallende Terz als Motiv für *mehuppak legarmeh* ausgeben zu wollen. Die Oberquarte *es* gehört nämlich eindeutig zu *revî'a mugraš*, wie Idelsohn selbst in seiner Akzenttafel angab (*HOM* II: 14). Im Fall von Vers 8 hat *mehuppak legarmeh* gar kein eigenes Motiv, sondern stellt lediglich die betonte Zeiteinheit des Tenors von Melodiewendung 'o' dar. Eine solche Realisierung von *mehuppak legarmeh* findet sich auch in S(i) Vers 2.
- 19 Interessanterweise ergibt sich hier ein Verhältnis zwischen melodischen Motiven und *ta'amê emet* wie im babylonischen Akzentsystem, wo fünf babylonische Akzente durch acht *ta'amê emet* wiedergegeben wurden.

bewegt; er wird auch gestaltet durch die konsequente Rhythmisierung aller Wörter, die auf dem Tenor rezitiert werden. Ein *tonus currens* kommt hier gar nicht mehr vor, sondern jedes Wort bildet ein rhythmisches Motiv dadurch, dass seine betonte Silbe gedehnt ist. Eine Ausnahme bildet nur Vers 4, was auf die Interpretation der Worte *ašer tiddefennû rûaḥ* zurückzuführen ist. Lachmann hatte schon in seinem Buch "Gesänge der Juden auf der Insel Djerba" auf eine bestimmte Gesetzmässigkeit der Text-rhythmisierung in der Sprücheweise aufmerksam gemacht. Er stellte fest, dass den rhythmischen Gestalten dieser Weise eine Zählzeit zugrunde liegt, die sich auf die unbetonte Wortsilbe bezieht. Eine gewöhnliche unbetonte Silbe wird auf die Dauer einer Zählzeit rezitiert. Betonte Silben erhalten hingegen das Doppelte oder Mehrfache einer Zählzeit. Lachmann schreibt dazu: "So ist diese Vortragsweise rhythmisch fest, indem die einzelne Silbe den Wert einer oder mehrerer Zählzeiten hat, aber rhythmisch frei, indem sie nicht in gleiche Takte eingeteilt werden kann" (Lachmann 1978²: 69).

Betrachten wir die rhythmische Gestalt von B(a), so können wir feststellen, dass die Lachmannschen Gesetze hier konsequent durchgeführt sind. Dabei ist jede betonte Silbe, einschliesslich der durch *meteg* betonten, um das Doppelte der Zeiteinheit einer unbetonten Silbe gedehnt. Die Zählzeit der unbetonten Silben ist konstant und wird nicht mehr geteilt. Bei penultima betonten Wörtern werden beide, die vorletzte und letzte Silbe, gleichermaßen um das Doppelte gedehnt. Dieses Prinzip gilt für alle durch Bindeakzente betonten Wörter, sowie für die Trennungsakzente der Melodiewendungen 'a' und 'b'. Der Unterschied liegt hier bei der Melodieführung: während die Trennungsakzente meist ein eigenes melodisches Motiv bekommen, verweilt die Melodie bei den Bindeakzenten auf dem Rezitationston. In der Melodiewendung 'o' sind jedoch alle Trennungsakzente meist um ein Vier- bis Fünffaches gedehnt. Die Tendenz, die rhythmischen Werte der Melodiewendung 'o' zu dehnen, konnten wir auch bei dem marokkanischen Beispiel M(a) feststellen (s. Beispiel 1).

Vergleichen wir nun B(a) mit B(b), so kann allgemein gesagt werden, dass B(b) eine vereinfachte Version von B(a) darstellt. Es handelt sich hier um einen Variationsspielraum, wie ihn jeder regionale Stil aufweist. Einen solchen Spielraum hatten wir schon beim Vergleich der beiden Beispiele D(a) und D(b) der djerbaischen Tradition festgestellt. Bei B(b) ist die motivische Ausformung von B(a) auf ein Minimum zusammengeschrumpft, und nur die psalmodische Struktur mit den Halb- und Ganzschlusskadenzten sowie Trichotomie und Doppeltenörigkeit ist beiden Beispielen gleich. Das Quartennmotiv '4'-'2'-'3'-'1' ist in B(b) an den gleichen Stellen wie in B(a) angewendet, fällt jedoch in Vers 2 aus, wie übrigens auch in S(i).

Diese Unterschiede sind wohl auf die ungewöhnliche Akzentuation von Vers 2 zurückzuführen. Hier findet sich der seltene Fall, dass ein syntaktisch eindeutig

dichotomer Vers nicht durch *etnah*, sondern *‘ôleh we-yôred* geteilt wird. Dies hängt wohl mit der 'Überlänge' des zweiten Halbverses zusammen; oder aber die Akzentuatoren wollten hier die Melodiewendung 'o' angewandt wissen, deren melodisch reich ausgeschmückte Klausel eine Interpretation der Worte *kî im be-tôrat adonay hefzô* darstellen könnte. In der musikalischen Realisation dieses Verses haben B(a), B(b) und S(i) je eine verschiedene Lösung für diesen Akzentbefund gefunden. B(a) bringt für den ersten Halbvers Melodiewendung 'o' und schliesst gleich mit Melodiewendung 'b' an. B(b) übergeht die Besonderheit der Akzentuation und bringt für den ersten Halbvers Melodiewendung 'a', für den zweiten 'b'. S(i) bringt für den ersten Halbvers eine vereinfachte Version von Melodiewendung 'o' und teilt den zweiten in zwei Klauseln auf; d.h. es folgt Melodiewendung 'a' mit Halbschluss auf dem Akzent *revî'a mugraš*, und dann 'b'. Diese drei Versionen zeigen, wie fein die mündliche Überlieferung auf die Akzentuation reagiert. Dies wurde aber erst durch die strukturausgerichtete Analyse offensichtlich.

Zum Schluss noch eine Bemerkung zu S(i). Ohne auf all die kleinen Unterschiede eingehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass S(i) nicht streng doppeltenörlig durchgeführt ist. Der Tenor der Melodiewendung 'b' ist immer auf '2', während derjenige von 'a' entweder auf '2' oder auf '3' liegen kann.

IV

Die Gliederung dieses Aufsatzes folgte der Struktur hebräischer Psalmodie, die sich zusammensetzt aus der Bipolarität von schriftlicher und mündlicher Überlieferung. Deshalb begannen wir mit einer philologischen Untersuchung über die geschichtlichen Hintergründe des tiberianischen Akzentsystems. Aus dem Vergleich von babylonischer und tiberianischer Akzentuation ergab sich die Erkenntnis, dass der poetische Satzbau zwei Grundformen verwendet: eine zweiteilige und eine dreiteilige. Aus dieser Analyse ergab sich der Schlüssel für die Funktion des poetischen Akzentsystems: die dichotomen Satzformen müssen von den trichotomen unterschieden werden. Nicht alle Satzglieder folgen dem Rhythmus des *parallelismus membrorum*, sondern es gibt ausserdem Zwischenglieder, die durch die Akzentuation besonders markiert werden. Die mündliche Überlieferung folgt in allen ihren Varianten diesem Strukturgesetz. Wir konnten deshalb für fast alle Beispiele drei Melodiewendungen herauschälen, die, obwohl in der melodischen Gestalt von Gemeinde zu Gemeinde verschieden, immer kongruent zu der unregelmässigen Abfolge von zwei- und dreiteiligen Sätzen eingesetzt werden.

Die Definition hebräischer Psalmodie muss deshalb grundsätzlich von derjenigen gregorianischer Psalmodie unterschieden werden. Die hebräische Psalmodie enthält zwar alle Elemente gregorianischer Psalmodie, wie Initium, Tenor,

Mediante und Finalis, geht jedoch darüber hinaus, indem auch die trichotomen Verse durch eine dreigliedrige melodische Struktur differenziert werden. Ausserdem sind alle unsere Beispiele doppeltenörlig. Mit Ausnahme der beiden Beispiele aus Djerba waren auch die beiden Tenors je auf einen Halbvers verteilt – ein Prinzip, das wir vom *tonus peregrinus* her kennen.²⁰

Die spezifischen melodischen Gegebenheiten hebräischer Psalmodie wechseln von Gemeinde zu Gemeinde und von Informant zu Informant. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die Identität der Melodien nur strukturmässig greifbar ist, während die modalen und motivischen Verhältnisse frei sind. Dabei bietet jeder regionale Stil einen erheblichen Spielraum der Realisierung. Erfahrungsgemäss wird von Kindern und Greisen nur das strukturelle Gerüst der Psalmodie realisiert und jegliche motivische Ausarbeitung fällt weg. Solche Beispiele hatten wir etwa bei M(b), D(a) und B(b) vor Augen. Ansonsten hat jeder regionale Stil seine bevorzugten musikalischen Motive für die Realisation der Halb- und Ganzschlusskadenzen, sowie im besonderen für Melodiewendung 'o', die melodisch am reichsten ausgeschmückt ist. Als Beispiel für diese ausgearbeitete Form der Psalmodie können M(a), D(b) und B(a) gelten. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass in jedem Stil eine einfachere und ausgearbeitete Form der Psalmodie gleichzeitig nebeneinander existieren. Das gleiche gilt für die rhythmische Realisierung. Die Übergänge vom *tonus currens* bis zur durchgehenden Textrhythmisierung sind fliessend. In B(a) sahen wir ein Maximum an musikalischer Ausarbeitung dargestellt, während bei M(b) nur ein Minimum an rhythmischer Differenzierung festzustellen ist.

Eine weitere Eigenschaft, welche die Definition der gregorianischen Psalmodie sprengt und bei allen Beispielen hebräischer Psalmodie anzutreffen ist, ist die Technik der Versüberlappung. Es muss hier hinzugefügt werden, dass diese Technik nur bei der zyklischen Buchpsalmodie üblich ist; also bei denjenigen Gelegenheiten, wo der ganze Psalter vorgetragen wird. Hier fliesst die Psalmodie, die immer von einem Einzelnen vorgetragen wird (und auch als Lesetechnik für das private Studium des Psalters dient) in ein Kontinuum ein, dessen musikalischer Ausdruck die Versverknüpfung ist. Auch einzelne Psalmenabschnitte werden immer unmittelbar aneinandergebunden, um das Prinzip der zyklischen Lesung zu betonen. Nicht zuletzt ist es üblich, nach Beendigung der Lesung wieder bei Psalm 1 anzufangen, so wie beim Zyklus der 53 Thora-Abschnitte der letzte mit dem ersten verknüpft wird.

Die mündliche Überlieferung ist somit in der hebräischen Psalmodie unmittelbar mit der schriftlichen verknüpft, so dass sich das eine vom anderen nicht

20 Auf den Zusammenhang von hebräischer Psalmodie und *tonus peregrinus* haben schon Herzog/Hajdu (1968) hingewiesen.

mehr trennen lässt. Erst der psalmodische Vortrag stellt den Text in seiner Struktur klar und bietet somit einen wesentlichen Schlüssel zu seinem Verständnis. Das Akzentsystem der *šamê emet* gibt seinerseits dem Leser im voraus die zu erwartende Gliederung des Textes an, so dass dieser sich in seinem Vortrag daran orientieren kann. Es schreibt jedoch keinerlei musikalische Parameter vor; die musikalische Realisierung der *šamê emet* zeigt deswegen Verschiedenheiten, welche weit jenseits der Grenze des "Varianten"-Begriffs liegen.

Abschliessend kann also gesagt werden, dass der These Idelsohns, die orientalischen Juden hätten eine authentische musikalische Überlieferung für die poetischen Akzente bewahrt, im Prinzip Recht gegeben werden muss. Deren Methode bei der Realisierung des poetischen Akzentsystems ist jedoch verschieden von dem, was noch Idelsohn vermutete. Idelsohn hielt sich bei der Formulierung seiner Hypothese an das Bild der Zarka-Tafel, die in fast allen jüdischen Gemeinden als Paradigma für die Realisation der prosaischen Akzente gebraucht wird. Die Realisierung des poetischen Akzentsystems, wie sie bei den orientalischen Juden überliefert ist, folgt jedoch nicht einer derartigen Methode der Aneinanderreihung von feststehenden Motiven. Sie folgt dem Prinzip der Psalmodie, durch welches die Akzente als strukturelle Indikatoren aufgefasst werden. Die Affinität dieser Methode mit dem babylonischen Akzentsystem weist darauf hin, dass die hebräische Psalmodie einer älteren Schicht jüdischer Rezitationspraxis angehört, in welcher wohl das gleiche für den Vortrag des gesamten Alten Testaments galt.

BIBLIOGRAPHIE

Adler, I.

1965 "Les chants synagogaux notés au XIIe siècle (ca. 1103-1150) par Abdias, le prosélyte normand," *Revue de musicologie*, 51(1965): 19-511981 "Tā'ame torah and Chironomy," *Talmud El-Am, Treatise beraḳôt*, Fasc. 69-70, ed. A. Ehrman (Tel-Aviv, 1981), pp. 1112-1115

Avenary, H.

1963 *Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Recitative*. Tel-Aviv, 1963

Baer, S.

1852 *Thorath Emeth*. Rödelhemii, 1852EJ² *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem, 1971/72

Flender, R.

1981 *Die hebräische Psalmodie — ihr Verhältnis zu Text und Akzenten des Psalters — eine strukturelle Untersuchung, dargestellt anhand der mündlichen Überlieferung einiger orientalischer Gemeinden in Israel*. M.A. Dissertation, Hebrew University of Jerusalem, 1981

Gerson-Kiwi, E.

1967 "Justus ut Palma: Stufen hebräischer Psalmodie in mündlicher Überlieferung," *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, ed. M. Ruhnke (Kassel, 1967), pp. 64-73

Herzog, A.

1972 "Psalms, Musical Rendition," *EJ*, XIII

Herzog, A. and A. Hajdu

1968 "A la recherche du *tonus peregrinus* dans la tradition musicale Juive," *Yuval* [1](1968): 194-203

Idelsohn, A. Z.

*HOM Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*I *Gesänge der jemenischen Juden*. Leipzig, 1914II *Gesänge der babylonischen Juden*. Jerusalem-Berlin-Wien, 19221922 "Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen," *ZfMW* 4(1922): 515-524

1924 א.צ. אידלזון, תולדות הנגינה העברית, כרך ראשון, חל אביב, 1924

Kahle, P.

1913 *Die Masoreten des Ostens*. Leipzig, 1913

Lachmann, R.

1940 *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*. Jerusalem, 19401978² *Gesänge der Juden auf der Insel Djerba* (ed. E. Gerson-Kiwi). Jerusalem, 1978 (Yuval Monograph Series, VII)

Laufer, A.

1973 א. לאופר, "תנועות ידיים וראש בשעת קריאת התורה," דברי הקונגרס העולמי החמישי למדעי היהדות (1969), חטיבה ד' (ירושלים 1973), עמ' 107-93.

Werner, E

1962 "Der vorchristliche und frühchristliche Psalm," *MGG*, vol. 10, col. 1668-76

Wickes, W.

1881² טעמי אמ"ח; *A Treatise of the Accentuation of Psalms, Proverbs, and Job...* [Oxford, 1881]. In: A. Dotan, ed. *Two Treatises on the Accentuation of the Old Testament by William Wickes*, New York, 1970.

v. 1

v. 2 השמים

v. 3

v. 4

v. 5 בְּכֹל-הָאָרֶץ | יָצָא קוֹם
qav-vam

v. 6 וְהוּא
we-hú

v. 7 מִקֶּצֶה הַשָּׁמַיִם מוֹצֵאוֹ

v. 8

v. 9

v. 10 יֵרָאֵת הִי טְהוֹרָה עֲקֵדָה לְעַד
teho-rah la'ad

v. 11 הַנְּחֻמִּים
hannehemadim

v. 12

v. 13

v. 14 גַּם מְדוּלִים חֶשֶׁךְ עֲבֹר

v. 15 יִהְיוּ לְרֵצוֹן אִמְרוּ-פִּי
le-ra-zôn

Beispiel 1

לְדוֹר מְזוֹרָר לְמַנְצָה

הַרְקִיעַ מְגִיד יְדִיו וּמַעֲשֵׂה כְבוֹד - אֵל מַסְפְּרִים

יְחֹוֹ-דָעַת לְלִילָה וְלִילָה אָמַר יִכְיֶע לְיוֹם לְיוֹם

קוֹלָם yehawweh da^cat נִשְׁמַע כְּלֵי דְבָרִים וְאִינוֹ אָמַר אֵינוֹ

כֶּהֱם אֱהֵא שֶׁן לְשֹׁמֵשׁ מְלִיכָם חָבֵל וּבִקְעָה

אָרַח לְרוֹץ כְּגִבּוֹר יֵשֵׁשׁ מִחוֹמָתוֹ יֵצֵא כַחֲתָן

מַחֲתוֹ נִסְחָר וְאִינוֹ עַל קְצוֹתָם וּחְמוֹמָתוֹ

me huppātō Cal qezōtam

פְּחִי מַחֲכִימָת נְאֻמָּה ה' עֲדוֹת נֶפֶשׁ מְשִׁיבַת תְּמִימָה ה' חֲרוֹלָת

mešīvat adonay maḥkimat

עֵינַיִם מְאִירָת כְּרָה ה' מִצּוֹחַ מִשְׁמַחֵ-לֵב יְשִׁירִים ה' פְּהוֹרֵי

mesammehē - lev adonay me'irat

יְחַדּוֹ צִדְקוֹ אֶחָד מִשְׁפֵּטֵי-ה'

mišpeṭē adonay

צוֹפִים וְנֹפֵחַ מְרֻכָּשׁ וּמְחוֹקִים רֵב וּמְסֹז מְזַהֵב

רֵב עֶקֶב כְּשֹׁמֵרִים כֶּהֱם נִזְהַר גַּם-עֲכוּר

נִקְנִי מִנְסַחְרוֹת מִי-יָבִין שְׂגִיאוֹת

mī yavin

רֵב מִפְּעַע וְנִקְיָתִי אֵיחָם אֵז אֵל-יִמְשְׁלוּ-בִי

וְגֵאֲלִי צוֹרֵי ה' לִפְנֵי לְבִי וְהִגִּינוּ

lefa-nēka

v. 1

v. 2 חֲנֻכֵי אֱלֹהִים חֲנֻכֵי כִי בֵּרַח חֲסִיָּה נַפְשֵׁי
naf - si

v. 3

v. 4 יִשְׁלַח מַשְׁמַיִם וַיּוֹשִׁיעֵנִי

v. 5 נַפְשֵׁי בְּתוֹר לִבְאֵם אֲשַׁכְּחֶה עֲלֵיטִים בְּנֵי - אָדָם

v. 6

v. 7 רָשָׁע הַכִּיבֹד לַפְעֻמָּיִם כִּפְףָה נַפְשֵׁי

v. 8

v. 9 עֲוֹרָה כְבוֹדִי
kevδ-dl

v. 10 אֹדֶה בַעֲמִים

Beispiel 2

למנצח אל-חשחח בברקו מכקס לרנר מפני-ש'אול במערה

ובצל-כנפיק אחקה le-da-wid ער-יעקר הונוח

אקרא עליון לאלתים לאל עלי גמר

חנף ואתו חסרו אלהים ישלח קלה שאפי חנף

שניהם חנית וחצים ולשוכם חרב חרה

רומה על-השמים אלהים על כל-הארץ כבורך

ke- v6- d6

כנו שיהא לפני נמלו בחוכה קלה

נכיו אלהים לכי נכיו לכי ואזמרה אשירה

waazammc-rah

צורה הנבל וכנור אעירה שחר

wekin-n6r

אדני אזמרו בלאקים

כי-גדול ער-שמים חסר וער-שחקים אמרו

ša-mayim

amit-te-ka

רומה על-שמים אלהים על כל-הארץ כבורך

v.1 אֲשֶׁר־הָאֵל אֲשֶׁר לֹא הָלַף בְּעֵקֶב רָשָׁעִים

D(a) re-ša'ím

D(b) a-še-ré ha-làk

D(c)

v.2 בְּיָמֵינוּ אֵלֵינוּ אֲשֶׁר

hef-zò

v.3 וְהָיָה כַּעֲצֵם שָׁמַיִם עַל-פְּלִגֵּי-תַיִם אֲשֶׁר פָּרְיוֹ

pir-yò

v.4

v.5 עַל-כֵּן

v.6

Beispiel 3

v. 1 אֲשֶׁר־י הָאֵלִישׁ אֲשֶׁר לֹא הִלְדָּה בַּעֲקָה רִשְׁעִים

ha-iš re-ša-cim

v. 2 כִּי אִם - בְּחֹרֶת הִי חָפְצוּ

v. 3 וְהָיָה כַּעֲצָה שְׁתוּל עַל פְּלִגְי-מִים אֲשֶׁר פָּרְיוֹ

Beispiel 4

חַאכָּר רַשְׁעִים וְרָרָר צְדִיקִים קָרָר כִּי-יִדְעֶה קָיָה

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with Hebrew lyrics: חַאכָּר רַשְׁעִים וְרָרָר צְדִיקִים קָרָר כִּי-יִדְעֶה קָיָה. The middle staff contains piano accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is empty.

יִשָּׁב לֹא לְצִיִּים וּבְמוֹשָׁב עִמָּד לֹא חַטָּאִים וּבְכֹרֶךְ

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with Hebrew lyrics: יִשָּׁב לֹא לְצִיִּים וּבְמוֹשָׁב עִמָּד לֹא חַטָּאִים וּבְכֹרֶךְ. The middle staff contains piano accompaniment with eighth notes and a triplet. The bottom staff contains piano accompaniment with eighth notes and a triplet.

וּלְיֵלֶה יוֹמָם אֶהְיֶה וּבְחֹרְתוֹ

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with Hebrew lyrics: וּלְיֵלֶה יוֹמָם אֶהְיֶה וּבְחֹרְתוֹ. The middle staff contains piano accompaniment with eighth notes and a triplet. The bottom staff contains piano accompaniment with eighth notes and a triplet.

יִעֲלֶיחַ אֲשֶׁר-יַעֲשֶׂה וְכֹל יִבּוֹל לֹא וְעִלְהוּ בַעֲמוֹ יִחַו

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with Hebrew lyrics: יִעֲלֶיחַ אֲשֶׁר-יַעֲשֶׂה וְכֹל יִבּוֹל לֹא וְעִלְהוּ בַעֲמוֹ יִחַו. The middle staff contains piano accompaniment with eighth notes and a triplet. The bottom staff contains piano accompaniment with eighth notes and a triplet.

v. 4

v. 5

12-ly

v. 6

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system, labeled 'v. 4', has three empty staves. The second system, labeled 'v. 5', has three staves with musical notation. The top staff is for the voice, and the bottom two are for the piano. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 12-measure phrase. The first measure of the phrase is marked with a '12-ly' annotation. The third system, labeled 'v. 6', has three empty staves.

Beispiel 4

רוח אשר- חדקנו אמ-כפץ כי הרשעים לא-כן

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics. The middle staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) beamed together, with a '3' above them. The bottom staff contains the piano accompaniment.

צדיקים בערך וחטאים כמפלט רשעים לא- יקומו

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves contain the piano accompaniment.

חאבד רשעים ודרו צדיקים נרו ה' כי-יונע

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves contain the piano accompaniment.

YUVAL

STUDIES OF
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE
Volume V

THE ABRAHAM ZVI IDELSOHN
MEMORIAL VOLUME

Edited by

ISRAEL ADLER, BATHJA BAYER and ELIYAHU SCHLEIFER
in collaboration with Lea Shalem

JERUSALEM, 1986
THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY