

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

- I. BAND: GESÄNGE DER JEMENISCHEN JUDEN
- II. BAND: GESÄNGE DER PERSISCHEN JUDEN
- III. BAND: GESÄNGE DER BABYLONISCHEN JUDEN
- IV. BAND: GESÄNGE DER SYRISCHEN JUDEN
- V. BAND: GESÄNGE DER SEFARDISCHEN JUDEN
- VI. BAND: GESÄNGE DER MAROKKANISCHEN JUDEN



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1914

GESÄNGE DER JEMENISCHEN JUDEN

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

SUBVENTIONIERT VON DER KAISERLICHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN,
DER GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER
WISSENSCHAFT DES JUDENTUMS BERLIN
UND DER ZUNZ-STIFTUNG, BERLIN



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1914

Copyright 1914 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Übersetzungsrecht vorbehalten.

Vorwort.

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.

Die jüdischen Gemeinden in den verschiedenen Ländern und Gegenden des Orients lebten abgesondert voneinander, vielleicht weit mehr, als man anzunehmen pflegte, wie z. B. die Juden in Jemen, Persien, im innern Marokko und die in der Gegend von Mossul und am Urmia-See lebenden Neu-Aramäisch sprechenden Juden. Diese wieder waren von den Juden Deutschlands und Polens seit 15 bis 16 Jahrhunderten abgesondert, und dennoch finden wir in ihrem liturgischen Gesange Weisen und sogar ganze Gesangstypen, welche auch in dem Synagogengesange der genannten europäischen Juden enthalten sind. Diese Tatsache bestätigte die Annahme des antiken Charakters des orientalischen Synagogengesanges. Weitere vergleichende Untersuchungen mit dem römischen Kirchengesange ergaben überraschende Analogien.

Es mußte daher für eine umfassende systematische Sammlung des ganzen liturgischen Gesanges der orientalischen Juden gesorgt werden, welcher Aufgabe ich mit dieser Sammlung zu genügen glaube.

Sie ist das Ergebnis eines langjährigen Erlernens und Erforschens, Sammelns und Sichtens des orientalischen Gesanges im allgemeinen und speziell des traditionellen Gesanges der orientalischen Juden.

Freilich will ich keineswegs behaupten, das ganze Material gesammelt zu haben. Das wäre auch ein unmögliches Unternehmen, bei vollständigem Mangel an schriftlichen oder nur erläuternden Quellen, von der Unwissenheit und vom Gedächtnis der Sänger und Vorbeter abhängig, ist an eine erschöpfende Materialiensammlung gar nicht zu denken. Ich hoffe aber, daß es mir gelungen sein dürfte, das wichtigste und originellste Material aufzutreiben und es in eine systematische Ordnung zu bringen, wie denn überhaupt ein System in dem scheinbar improvisierten Gesang der orientalischen Synagoge zu entdecken.

Das Material ordnete ich nach dessen Ursprünge. Historische Umstände zergliederten die orientalische Judenheit in abgesonderte Gemeinschaften, welche nur selten miteinander in Berührung kamen. Klima, Umgebung und Absonderung prägten ihnen eine gewisse Eigenart auf, so daß wir gegenwärtig mehrere jüdische Typen im Orient unterscheiden, wie die Juden Jemens, Persiens resp. Daghestans, Babyloniens resp. der Neu-Aramäisch sprechenden Syriens, Spaniens (d. h. die um die Wende des 15. Jahrhunderts aus Spanien nach dem Orient eingewanderten Juden), und die Juden Marokkos resp. Algiers und Tunis. Dementsprechend teilte ich die Sammlung in sechs Teile: 1. Die Gesänge der jemenischen Juden, 2. der persischen, 3. der babylonischen, 4. der syrischen, 5. der spaniolischen und 6. der marokkanischen. Die Gattungen 1, 2, 3 und 6 sind die exotischsten, da sie niemals mit Europa in irgendwelcher Beziehung

standen. Hingegen sind die Gattungen 4 und 5 von Europa viel beeinflusst worden; ihr traditioneller Gesang jedoch blieb so ziemlich unbeeinflusst.

Jeder der Teile bildet ein abgeschlossenes Ganzes für sich, immerhin aber nehmen sie doch mehrfach Bezug aufeinander, da das gemeinschaftliche Element in ihnen oft erörtert wird. Es ist daher sehr wünschenswert, daß die Teile in möglichst kurzen Zeitabständen nacheinander erscheinen sollen, was viel vom Interesse abhängt, welches weitere Kreise dieser Arbeit entgegenbringen werden.

Denn nur dank der Unterstützung mehrerer Gesellschaften, vor allem dank der Unterstützung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, ferner der Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft des Judentums, der Zunz-Stiftung, der Arthur und Emil Königswarter'scher Studienstiftung in Frankfurt a. M., der israelitischen Allianz zu Wien, der Bnei-Brith-Logen in Wien und Frankfurt a. M., der Heine-mannschen Stiftung und des Hilfsvereins der deutschen Juden, sowie einiger ungenannt sein wollenden Förderer der Kunst und Wissenschaft war es mir ermöglicht, das Material während vieler Jahre im Orient zu sammeln und nun den ersten Teil der Öffentlichkeit zu übergeben.

Möge dieser Hebräisch-orientalische Melodienschatz Musikforschern und Komponisten als Bereicherungsschatz dienen, jedem Musiker und Musikfreunde aber ein noch unbekannter Melodienschatz aus dem noch immer unerschöpften Orient sein, welcher so manche Motive und Klänge aus der antiken Welt in sich birgt.

Jerusalem, im Mai 1914.

A. Z. Idelsohn.

Inhalt.

Einleitung	Seite	1
Erstes Kapitel. Aussprache des Hebräischen	»	4
Zweites Kapitel. Die Poesie	»	7
Drittes Kapitel. Der Gesang	»	16

Abteilung I: Synagogengesänge.

I. Gesänge für Sabbat und Werktage.

Nr.	1. <i>ādōn ho'ōlomim</i>	אדון העולמים	»	53
	» 2. <i>ālōhaj hānnēšomoh</i>	אלהי הנשמה	»	53
	» 3. <i>boruh . . . pōgēah 'iwrim</i>	ברוך . . . פוקח עורים	»	54
	» 4. <i>ēlu deborim</i>	אלו דברים	»	54
	» 5. <i>boruh šoomār</i>	ברוך שאמר	»	54
	» 6. <i>jihī hēbōd</i>	יהי כבוד	»	55
	» 7. <i>hālēlujoh hālēli nāfsi</i>	הללויה הללי נפשי	»	56
	» 8. <i>wājjoš'a ādōnāj</i>	ויושע ה'	»	57
	» 9. <i>oz jošir mōšāh</i>	אז ישיר משה	»	57
	» 10. <i>borēhu</i>	ברכו	»	60
	» 11. <i>godōš</i>	קדש	»	61
	» 12. <i>ādōnoj sēfotaj tiftoh</i>	אדני שפתי תפתח.	»	61
	» 13. <i>nagdišoh</i>	נקדישך	»	61
	» 14. <i>jeborāhāho</i>	יברכך (ברכת כהנים)	»	63
	» 15. <i>wājhi binsōa' hoorōn</i>	ויהי בנסע הארץ	»	64

II. Gesänge für Sabbat.

»	16. <i>lāmānāšēah 'al hāggitit</i>	למנצח על הגתית	»	64
	» 17. <i>šir hāšširim</i>	שיר השירים	»	65
	» 18. » »	» »	»	65
	» 19. <i>mizmōr lēdowid hobu</i>	מזמור לדוד הכר	»	66
	» 20. <i>lēho dōdij</i>	לכה דודי	»	66
	» 21. <i>bōji hēšolōm</i>	בואי בשלום	»	67
	» 22. <i>bār jōhaj</i>	בר יוחאי	»	67
	» 23. <i>mizmōr šir lējōm hāššabot</i>	מזמור שיר ליום	»	68
	» 24. <i>jigdāl ālōhim</i>	יגדל אלהים	»	68
	» 25. <i>jismaḥ mōšāh</i>	ישמח משה	»	69
	» 26. <i>jismēhu hēmālhuḥāho</i>	ישמח במלכותך	»	70
	» 27. <i>šēmā jisroēl</i>	שמע ישראל (קריאת התורה)	»	71
	» 28. <i>wattitpālél' hannoh</i>	ותתפלל הנה (הפטרה)	»	71
	» 29. <i>lēmōšāh siwwito</i>	למשה צויתה	»	72
	» 30. <i>ādōn 'ōlom āšār molah</i>	אדון עולם אשר מלך	»	72
	» 31. <i>ēlijohu hānnobij</i>	אליהו הנביא	»	73

III. Gesänge für Festtage.

Nr.	Text	Übersetzung	Seite
32.	boruḥ attoh	ברוך אתה . . . (הלל)	73
» 33.	běšēt jisroël	בצאת ישראל	74
» 34.	hōdu ladōnoj kij tōb	תודו לה' כי טוב (לפסח)	75
» 35.	hālālujoh	הללויה	75
» 36.	jitgāddal	יתגדל (קדיש)	76
» 37.	māh ništānoh	מה נשתנה	76
» 38.	šəzufat šamāš	שזופת שמש	77
» 39.	ālōhēnu . . . betalēlej	אלהיכו . . . בטללי	77
» 40.	āšuloh lēfonim	אצולה לפנים (לשבועות)	77
» 41.	wāhālālujo zāmēri	והללויה זמרי למלכך	77
» 42.	omōn jōm zāh	אמוך יום זה	78
» 43.	onōhij ādōnoj ālōhāho	אנכי ה' אלהיך	78
» 44.	hoša'anoh	הושענה	80
» 45.	ʿanē bēhōša'noh	ענה בהושענה	80
» 46.	hoša'anoh bahāgigat	הושע בהגיגת	81
» 47.	joh ojōm	יה איום	81
» 48.	mēhōlél kōl	מהולל כל	82
» 49.	rahāmono idkār lon	רחמנא אדכר לך	82
» 50.	waja'ābōr ādōnoj	ויעבר ה'	82
» 51.	ʿanēnu ālōhē ābrohom	עננו אלהי אברהם	83
» 52.	āšuloh lēfonim	אצולה לפנים (לשמחת תורה)	83
» 53.	āšār biglal obōt	אשר בגלל אבות	83
» 54.	simēhu bēsimhat	שמחו בשמחת	83
» 55.	hādō, hādō	הדו הדו	83
» 56.	kij bēsimhoh tēsēun	כי בשמחה תצאון	84
» 57.	mippij ēl	מפי אל	84

IV. Klagelieder für den 9. Ab.

» 58.	ʿal nāhārōt bohāl	על נהרות בכל	84
» 59.	nisgād ʿol pēšo'aj	נשקד על פשעי (איכה)	84
» 60.	bēlél zāh jihkojun	בליל זה יבכוון	85
» 61.	āni hāggābār	אני הגבר	85
» 62.	ʿad motāj	עד מתי	86
» 63.	oz jošir	אז ישיר	87
» 64.	lišhinoh kij ʿolētoh	לשכינה כי עלתה	87
» 65.	tēromēm šefoloh	תרומם שפלה	87
» 66.	hājjom hāhu	היום ההוא	87
» 67.	nāhāmu, nāhāmu	נחמו, נחמו	88

V. Sēlihôt.

» 68.	onno ālōhēnu . . . tobō	אנא אלהינו . . . תבא	88
» 69.	waja'ābōr ādōnoj al ponow	ויעבר אדני על פניו	89
» 70.	ālōhēnu wēlōhē ābōtēnu	אלהינו ואלהי אבותינו	89
» 71.	bāhōdāš ho'āsiri	בהדש העשירי	90
» 72.	oz bēhō jōm	אז בבוא יום	90
» 73.	šē'ej ʿeljōn	שעה עליון	91
» 74.	ānsěj āmuno obodu	אנשי אמונה אבדו	91
» 75.	tomahnu mišorōt	תמהנו מצרות	91

Nr.		Seite
76.	ānšēj āmunoh oboḏu אנשי אמונה אבדו	91
» 77.	doniēl iš ḥamudôt דניאל איש המורות	92
» 78.	uḥšāḥotu jisroēl וכשהטאו ישראל	93
» 79.	ālôhēnu . . . al tā'ās אלהינו . . . אל העש	93
» 80.	āzroh ḥāssofēr עזרא הסופר	93
» 81.	jošēn āl tērodām ישן אל תרדם (אשמורות)	94
» 82.	bān oḏom בן אדם	94
» 83.	gāmtij wöttiddad šēnotij קמתי ותדר שנותי	94
» 84.	ādōnoj ālôhê ḥašēboôt ה' אלהי הצבאות	95
» 85.	ādōnoj mālāḥ ה' מלך	95
» 86.	ālôhēnu šābbaššomājim אלהינו שבשמים	96
» 87.	ēl raḥum šēmāḥo אל רחום שמך	96
» 88.	ādōnoj 'asēj lēmā'an ה' עשה למען	96
» 89.	šômēr jisroēl שומר ישראל	97
» 90.	ārālēj mērômim אראלי מרומים	97
» 91.	mibbēt mēlōnij מבית מלוני	97

VI. Gesänge für die hohen Feiertage.

» 92.	šim'u no rābbôtaj שמעו נא רבותי	98
» 93.	ohôt gētanoh אחות קטנה (מצריב)	98
» 94.	jitgāddāl יתגדל	98
» 95.	borēḥu ברכו	99
» 96.	boruḥ āttoh ādōnoj ברוך אתה אדני	99
» 97.	šēm'a jisroēl שמע ישראל	100
» 98.	šōfēt kol hoorās שופט כל הארץ (שחרית)	100
» 99.	obinu mālķēnu אבינו מלכנו	100
» 100.	hāmmālāḥ ādōnoj המלך ה'	101
» 101.	boruḥ . . . gōl šōfor ברוך . . . לשמע קול שופר	101
» 102.	āšrēj ho'om אשרי העם	101
» 103.	ādōnoj sēfotaj tiftoh ה' שפתי תפתח	101
» 104.	uḥhēn jitgāddāš ובכן יתקדש	102
» 105.	uḥhēn tēn kobōd ובכן הן כבוד	103
» 106.	umipnēj ḥātoēnu ומפני חטאנו	103
» 107.	'olēnu lēšābbēah עלינו לשבת	104
» 108.	ōḥiloh loēl אוהילה לאל	104
» 109.	'al kēn nēgāwwāh lēḥoh על כן נקוה לך	105
» 110.	ālôhēnu . . . mēlōḥ אלהינו . . . מלך	105
» 111.	hājjom ḥārāt 'ōlom חיום הרת עולם	106
» 112.	jēborāḥḥoh יברכך (ברכת כהנים)	107
» 113.	lēḥo ēli לך אלי	108
» 114.	šēm'a gōli שמע קולי	108
» 115.	bišiboh šal mā'āloh בישיבה של מעלה	108
» 116.	kol nidrē כל נדרי	108
» 117.	wēal ḥēt ועל הטא	109
» 118.	ārōmim ארוממך	110
» 119.	āttoh kōnānto אתה כוננת	110
» 120.	wēḥoh hojoh ômēr וכך היה אומר	110
» 121.	wēḥākōḥānim והכהנים	110
» 122.	wēḥoh hojoh mōnāḥ וכך היה מונה	111
» 123.	bitfilotij בתפילתי (בחר מלכות)	111

VII. Verschiedenes.

Nr. 124.	lämənāssēah 'al hägittit	למנצח על הגתית	Seite 112
» 125.	boruh . . . megilloh	ברוך . . . מגילה	» 112
» 126.	wäjhi bimê ahâšwêrôš	ויהי בימי אהשורש	» 112
» 127.	birhat êrusin unsuin	ברכת ארוסין ונשואין	» 113

Abteilung II; Außersynagogale Gesänge.

I. Sabbatlieder.

» 128.	širu loël nêbônoj	שירר לאל נבוני	» 117
» 129.	jôm šabbät	יום שבת	» 117
» 130.	bějôm šabbät	ביום שבת	» 118
» 131.	jôm haššabbät	יום השבת	» 118
» 132.	šolôm lëbô šabbät	שלום לבוא שבת	» 119
» 133.	bejôm šabbät aššabbêah	ביום שבת אשבה	» 119
» 134.	positij at pij	פציתי את פי	» 120
» 135.	êlow mij higšoh	אליו מי הקשה	» 120
» 136.	nôsëim wënôtënim	נושאים ונותנים	» 120
» 137.	mij womij	מי ומי	» 121
» 138.	jogor jôm häššabbät	יקר יום השבת	» 121
» 139.	säbah om'rim	שבה אומרים	» 121
» 140.	jôm häšëbi'i	יום השביעי	» 122
» 164.	joh ribbôn	יה רבון	» 122
» 165.	jôm zäh lëjisroël	יום זה לישראל	» 122

II. Hidujôt. Hochzeitsgesänge.

» 141.	oširoh loohub	אשירה לאהוב	» 123
» 142.	» »	» »	» 124

III. Halêlôt.

» 143.	wêhälëlujoh jirbu	והללויה ירבו	» 124
--------	-----------------------------	------------------------	-------

IV. Zäfät.

» 144.	bô lëšolôm hoton	בוא לשלום חתן	» 125
» 145.	lëfaläh horimôn	לפלה הרמון	» 125

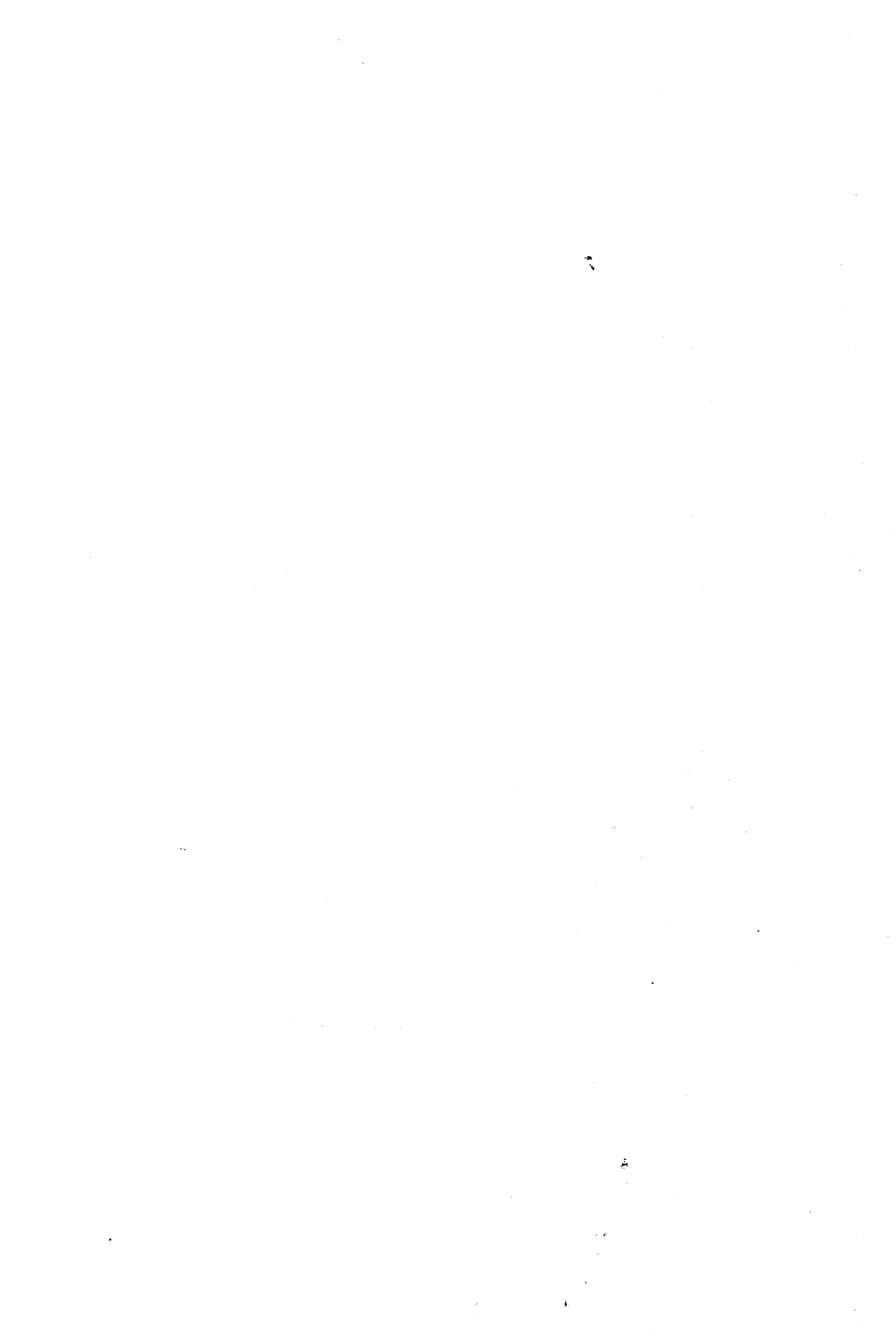
V. Nëšid.

» 146.	bëgädmooch	בקדמאה	» 126
» 147.	älôhim ašaloh	אלהים אשאלה	» 126
» 148.	ädôn 'ôlom jësôd	אדון עולם יסוד	» 127
» 149.	ähäbät hädäsoh	אהבת הדסה	» 127
» 150.	» »	» »	» 127
» 151.	äjumotij tö'orer	איומתי תעורר	» 128
» 152.	ël hämörômom	אל המרומם	» 128
» 153.	ägäwwäh häsdëho	אקוה הסדך	» 129
» 154.	ät bën 'asëj	את בין עצי	» 129
» 155.	änij häddäl	אני הדל	» 129

Nr. 156.	ăjalăt hên.	אילת חן	Seite 130
» 157.	ămälêl šir.	אמלל שיר	» 130
» 158.	balla alajk	» »	» 131
» 159.	subhani hafja	» »	» 131
» 160.	rimani ajtamus.	» »	» 131
» 161.	albas annur	» »	» 132
» 162.	» »	» »	» 132
» 163.	rêah hădos	ריח הדס	» 132

VI. Širôt.

» 166.	im nin'alu.	אם ננעלו	» 133
» 167.	ăs'al älöhaj	אשאל אלהי	» 134
» 168.	šefăr jôfij sebijoh	שפר יפי צביה	» 135
» 169.	ăjumoh ledôd hăkij.	איומה לדוד חכי	» 135
» 170.	ăjumoh hămšij.	איומה המשי	» 136
» 171.	mäh tôh	מה טוב	» 136
» 172.	se'ij jônoh.	סעי יונה	» 138
» 173.	sihlj wênäfsij	שכלי ונפשי	» 139
» 174.	ähäbat ra'ajoh	אהבת רעיה	» 140
» 175.	ma'älôt ġalġäl	מעלות גלגל	» 142
» 176.	libbij meôd jismäh	לבי מאד ישמה	» 142
» 177.	băräg barâjg	» » »	» 143
» 178.	mësann	» » »	» 144
» 179.	šur mim'eôn	שור ממעון	» 144
» 180.	jagul abu šim'ôn	» »	» 145
» 181.	ăs'alk ja hur	» »	» 147
» 182.	ăhub libbij	אהוב לבי	» 147
» 183.	tän äšišoh	תן אשישה	» 147
» 184.	ja ajjêhu	» »	» 148
» 185.	» »	» »	» 148
» 186.	alif äläft	» »	» 148
» 187.	» »	» »	» 149
» 188.	alif alaft lahani	» »	» 149
» 189.	ăs'alk.	» »	» 150
» 190.	äh'wät dôd	אהבת דוד	» 150
» 191.	loh dôdij änij	לך דודי אני	» 151
» 192.	tän äšišoh	תן אשישה	» 151
» 193.	šur dôdi	שור דודי	» 151
» 194.	mä'älôt ġalġäl	מעלות גלגל	» 152
» 195.	sâr hămëmäh.	שר הממונה	» 152
» 196.	se'ij jônoh.	סעי יונה	» 153
» 197.	mäh tôh.	מה טוב	» 153
» 198.	ăjumoh bëhar hämmôr	איומה בהר המר	» 154
» 199.	im nin'alu.	אם ננעלו	» 155
» 200.	ăs'alk ja hur	» »	» 155
» 201.	Akzentmotive des Pentateuch	טעמי הקריאה	» 156
» 202.	Pentateuch-Vortrag	קריאת התורה	» 156
» 203.	Propheten-Vortrag	קריאת ההפטרה	» 157



Die sudarabischen Juden, welche seit Jahrhunderten¹ in der südwestlichen Provinz der arabischen Halbinsel, in Jemen, abgeschlossen von der Außenwelt lebten, sind allmählich bei ihren Glaubens- und Stammesgenossen in Vergessenheit geraten.

Nach ihrer Tradition sind diese Juden nach Arabien nach der Zerstörung des ersten Tempels eingewandert und blieben daselbst, trotz der Aufforderung des Ezra, nach Jerusalem zurückzukehren².

Bekanntlich haben es die Juden in Arabien zu einer Unabhängigkeit gebracht. In Südarabien gründeten sie (im Verein mit den arabischen Proselyten) sogar ein Fürstentum³, welches Abessinien mit Hilfe des byzantinischen Reiches vernichtete (525 n. Chr.). Dem Wohlstand der arabischen Juden im allgemeinen machte Mohammed ein jähes Ende⁴. Seitdem existiert in Nord- und Zentralarabien keine jüdische Ansiedelung mehr⁵; die Trümmer der jüdischen Gemeinden Arabiens flüchteten sich nach dem äußersten Süden, nach Jemen, wo sie ihr Leben kümmerlich weiter fristeten.

Obwohl sie durch diese Verdrängung von den anderen Juden und hauptsächlich von den jüdischen Zentren in Palästina und Babylonien entfernt worden sind, suchten sie doch nach Möglichkeit das nationale Band mit dem jüdischen Volkskörper aufrecht zu erhalten, indem sie sich die Kulturgüter des Volkes aneigneten und die geistige Entwicklung der jüdischen Zentren rege verfolgten. Sie unterordneten sich den rituellen und sittlichen Verordnungen der Talmudakademien in Palästina und Babylonien, ja sogar denen der in Spanien und Deutschland entstandenen religiösen Gebote⁶.

¹ Wenn man die heutigen Juden Jemens als direkte Nachkommen der vormohammedanischen Juden betrachten soll, wofür allerdings keine geschichtlichen Beweise vorhanden sind, so zählt ihre Ansiedlung in Jemen schon Jahrtausende. Einerseits spricht die Verwandtschaft ihrer Aussprache des Hebräischen mit der der persischen Juden sowohl, als auch ihr synagogaler Gesang dafür, daß sie mit den letzteren in naher geistiger Beziehung standen. Ob diese Beziehung durch die Beherrschung Jemens durch das persische Reich von 575 n. Chr. bis auf Mohammed hervorgegangen ist, oder durch die schon viel früher gepflogenen geschäftlichen Beziehungen zwischen Jemen und Babylonien, welches zu jener Zeit ebenfalls zu Persien gehörte, bleibt dahingestellt. Andererseits haben die Jemeniten auffallende physiologische Ähnlichkeit mit den Abessiniern. Jemen stand mit Abessinien etwa ein Jahrtausend hindurch in engen Beziehungen, wo bald Jemen Abessinien, bald Abessinien Jemen beherrschte, so daß bei ihnen Blutmischungen sicherlich vorgekommen sein mögen. Vgl. Helmolt, Weltgeschichte B. III. Hingegen ist ihr Gesang von demjenigen der Abessinier grundverschieden, wie die Platten Nr. 1 und 2 der IV. Sendung an das Archiv der k. Akademie in Wien beweisen. Auch der Gesang der sogenannten Felaschas in Abessinien, welche sich Juden nennen, ist dem jemenischen Gesange in keiner Beziehung ähnlich. Vgl. Nr. 1175 des Phon.-Arch.

² Vgl. darüber Jewish Encyclopädie, Band V, S. V, Jemen.

³ Vgl. Grätz, »Geschichte der Juden«, Band V, II. Aufl., Viertes Kapitel ff.

⁴ Ibid.

⁵ Man erzählt sich, daß es noch jetzt in der arabischen Wüste jüdische Stämme geben soll, die ein unabhängiges Beduinenleben führen. Vgl. Ibn Saphir I, Lyck 1866, Kap. Jemen ff. Es tauchen ab und zu Gerüchte auf über jüdische Stämme in der arabischen Wüste, Positives aber wurde bis jetzt über sie noch nichts mitgeteilt.

⁶ Hierin unterscheiden sich die jemenischen Juden von den Felaschas in Abessinien, welche, obwohl sie einem jüdischen Zentrum, wie dem in Ägypten, ziemlich nahe waren, doch nie Mittel und Wege ergriffen, mit letzteren in Berührung zu kommen und so ihr jüdisches Bewußtsein neu zu beleben.

Seitdem hat sich ihre Lage äußerlich kaum geändert. Verfolgung und Unterdrückung war ihr Los, wie wir es gelegentlich zur Zeit des Maimoni (1172 n. Chr.) erfahren¹. Auch ihr geistiges Leben schien unter dem sozialen Drucke gelitten zu haben. Denn sie waren immer von den jüdischen Zentren in Babylonien abhängig, und nur vom 16. Jahrhundert ab beginnt bei ihnen die Periode produktiver Tätigkeit, angeregt wahrscheinlich durch den von den jüdisch-spanischen Emigranten in Palästina neu belebten Geist der Kabbala, wie wir es weiter unten näher beleuchten werden; andererseits aber auch durch die neu eingebrochene Ära des türkischen Reiches, das bis nach Jemen durchgedrängt hatte und so Jemen mit dem Orient vereinigte. Durch die inneren Aufstände gegen die türkische Herrschaft hörte das bald auf, und Jemen wurde wieder für den übrigen Orient verschlossen. Den Juden wurde verboten, das Land zu verlassen, ein Verbot, welches erst vor etwa dreißig Jahren aufgehoben wurde. Das hatte zur Folge, daß seitdem ein unablässiger Strom jüdischer Emigranten das Land alljährlich verläßt, um nach Ägypten, Indien und hauptsächlich nach Palästina auszuwandern².

Infolge ihrer jahrhundertelangen Abgeschlossenheit bildete sich bei ihnen ein eigentümliches jüdisches Leben mit kulturellem Werte aus, und es haben sich bei ihnen manche alte Geistesgüter erhalten, die für die Erforschung der orientalisches-jüdischen und speziell der althebräischen Kultur von großem Werte sein können.

Die jemenischen Juden in der Provinz Aden wurden vom Schicksale begünstigt. Denn seit der Annexion Adens durch England (1839) genießen sie volle Freiheit. Viele von ihnen siedelten sich in Aritrea, Gibraltar, Bombay und Kalkutta an. Bereits im Jahre 1842 veröffentlichte in Kalkutta ein Jemenite, Elazar Iraqi, eine hebräische Liedersammlung jemenischer und syrischer Dichter (vgl. weiter unten).

Für die Außenwelt wurden die jemenischen Juden zunächst durch Niebuhr bekannt, der sie in seiner Reisebeschreibung³ kurz erwähnt. Der eigentliche Entdecker der Jemeniten aber ist Jakob Saphir aus Jerusalem, der Jemen 1858—1860 bereiste und eine eingehende Beschreibung ihrer sozialen und kulturellen Lage wie auch ihrer Sitten und religiösen Gebräuche in seinem hebräisch verfaßten Werke »Ibn Saphir«, Lyck 1866 veröffentlichte.

Seitdem sind die Juden Jemens und vorzüglich ihre Literatur und Handschriften in das Bereich der Untersuchung gerückt worden. Derenbourg gab eine jemenische Grammatik des Hebräischen heraus⁴. Steinschneider⁵, Neubauer⁶, Bacher⁷ u. a. beschrieben eingehend ihre handschriftlichen Gebetbücher und Liedersammlungen.

Soweit die geistigen Produktionen der Juden Jemens schriftlich den Forschern zugänglich waren, wurden sie bereits wissenschaftlich beleuchtet. Ein Gebiet aber blieb noch vollständig unbekannt, ihre Musik.

Ihr Gesang ist für die Musikforschung im allgemeinen und besonders für die

¹ Die jemenischen Juden wandten sich an Maimoni mit der Bitte, er möge sich für sie beim Kalifen in Kairo verwenden, was er auch tat. Vgl. Grätz, B. VI, S. 305 ff. Er schrieb ihnen einen Trostbrief »Igeret Teman«.

² Schon früher ist es manchen Jemeniten gelungen, aus Jemen zu entkommen; so ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Kabbalist namens Rabbi Scholem Scharäbi nach Jerusalem gekommen und hat daselbst die noch jetzt bestehende kabbalistische Schule in der Synagoge »Bet-ël« gegründet (1760). Er hinterließ auch ein kabbalistisches Werk »Nehar Schalom« (in Jerusalem gedruckt 1882). (Starb im Jahre 1777.)

³ Reisebeschreibung Kap. Jemen, Kopenhagen 1772.

⁴ »Manuel du Lecteur«, Paris 1871.

⁵ Verzeichnis der hebräischen Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin ii. 71.

⁶ J. Q. R. iii 22; R. E. J. XXIII 122.

⁷ Der südarabische Siddur in J. Q. R. 1902; ein hebräisch-arabisches Liederbuch. Berliner Festschrift 1903; »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden«, Budapest 1910.

Geschichtsentwicklung des synagogalen wie auch des kirchlichen Gesanges von großer Wichtigkeit, da derselbe von außen unbeeinflusst, von Europa einerseits und von der arabisch-persischen Kunstmusik andererseits verschont geblieben ist.

In der vorliegenden Arbeit ist der synagogale und außersynagogale Gesang der Jemeniten untersucht. Sie ist das Ergebnis jahrelanger Bemühungen und eingehender Beschäftigung mit den in Palästina emigrierten Jemeniten, deren Zahl bereits einige Tausend beträgt. Ich besuchte jahrelang ihre öffentlichen Gottesdienste und häuslichen Festlichkeiten. Meine Gewährsmänner beim Aufschreiben der Melodien waren die Vorbeter der jemenischen Synagogen.

Die von mir aufgezeichneten Melodien verglich ich wiederholt mit dem Gesange neuer Ankömmlinge aus den verschiedenen Gegenden Jemens.

Aus der Beschäftigung mit ihrem Gesange wuchs eine andere Forschung heraus, nämlich die Untersuchung ihrer Aussprache des Hebräischen, die ich bereits anderen Orts erörtert habe¹, ich fand es für wichtig, ihre Aussprache in den Texten der Sammlung durch eine zweckmäßige Transkription wiederzugeben, ein Verfahren, das, wie ich hoffe, den Sprachforschern von Interesse sein wird.

Von den hier in die Sammlung aufgenommenen Melodien und Weisen machte ich 30 Phonogrammaufnahmen. Der Zweck dieser Aufnahmen war erstens, Belege für meine Aufzeichnungen zu geben, die jedem zur Nachprüfung derselben zugänglich sein sollten, zweitens aber, die Weisen selbst in bezug auf ihre Tonstufen und Tonschwingungen zu untersuchen.

Exotische Musik zu phonographieren und nur auf Grund phonographischer Aufnahmen zu beurteilen, ist eine wissenschaftliche Errungenschaft der neuesten Zeit. Zu dieser Erkenntnis ist die Musikwissenschaft erst durch die Untersuchung der phonographischen Gesänge auf ihre tonlichen Bestandteile gekommen. Der exotische Gesang, welcher dem europäischen Ohr unrein erklingt, hat sein eigenes Tonstufensystem, das von dem der europäischen Musik grundverschieden ist². Der Begründer der Musikwissenschaft ist nach C. Stumpf³ Alexander J. Ellis, der in seiner Abhandlung »On the musical Scales of various Nations«⁴ zuerst Messungen und Untersuchungen an exotischer Musik usw. veröffentlichte. Die Anwendung der phonographischen Methode hat einige Jahre später B. J. Gilman (1891) eingeführt.

Seitdem hat dieses System die größte Verbreitung gefunden. Die Wiener kaiserliche Akademie der Wissenschaften sowohl, als auch die Berliner Königliche Akademie u. a. haben Phonogrammarchive angelegt und Phonographenapparate nach allen Weltrichtungen versandt, um Gesänge, Instrumentenspiel und Dialekte speziell der im Aussterben begriffenen exotischen Stämme aufzunehmen und sie der Wissenschaft zu erhalten. Auf mein Ansuchen hin sandte mir das Phonogrammarchiv der kaiserlichen Akademie in Wien einen Apparat mit Aufnahmeplatten. Ich phonographierte traditionelle Gesänge, Bibelintonationen und Volksweisen der orientalischen Juden sowohl, als auch ihre Aussprache des Hebräischen. Die in Betracht kommenden Juden sind die jemenischen, persischen, babylonischen, syrischen, sephardischen und marokkanischen Juden sowie die Samaritaner, ebenso habe ich von den Felaschas und dem arabischen Gesang und Instrumentenspiel, sowie auch von den Aramäisch sprechenden Juden am linken Ufer des Tigris und in Kurdistan Aufnahmen gemacht. Von all diesen jüdischen Volks-

¹ In den hebräischen Zeitschriften »Hasafa«, St. Petersburg 1912, Heft 2—3, und »Haschiloach«, Odessa 1913, Band 28, Heft 1 und 2, Monatsschrift für die Wiss. des Judentums, Jhrg. 57, Heft 9/12.

² Vgl. C. Stumpf, »Anfänge der Musik«, Leipzig 1911, S. 62 ff.

³ Darüber weiter unten Kapitel III.

⁴ Erschienen im Journal of the Society of Arts, Vol. XXXIII, 1885.

zweigen sammle ich seit Jahren die Volksgesänge, die ich jetzt unter dem Namen »Hebräisch-orientalischer Melodienschatz« zu veröffentlichen gedenke, und dessen erster Band die vorliegende Sammlung der jemenischen Gesänge ist¹.

Meine Aufnahmen, von welchen das Phonogrammarchiv mir Abgüsse angefertigt hat, befinden sich im genannten Archiv, und zwar haben die in dieser Sammlung in Betracht kommenden Platten der jemenischen Gesänge die Archiv-Nr. 1150, 1160—1170, 1194—1195; 1946—1952, 1661—1669. Die Phonogrammnummern der Sammlung sind mit den Archivnummern bezeichnet. Die Nummern 1661—1669 und 1946—1952 sind von neuen Ankömmlingen aus verschiedenen Gegenden Jemens gesungen, die Nummern 1150, 1160—1170 und 1194—1195 rühren von Refoel Alšech aus Šana'a her, der seit ca. sieben Jahren in Jerusalem wohnhaft ist und daselbst als Vorbeter fungiert.

Die Aufnahmen im ersten sowie im zweiten Falle fanden an verschiedenen Tagen statt.

Die Tonmessungen sind mit dem Tonometer von Dr. v. Hornbostel, welcher nach einem gestimmten Apunischen Tonmesser geeicht worden ist, bestimmt, und zwar bei gleichmäßiger Temperatur.

Ein Teil der Messungen wurde nach provisorischen Aufnahmen unternommen, Aufnahmen auf Versuchsplatten, welche in das Phonogrammarchiv nicht aufgenommen wurden.

Es sind die Messungen für die Zemirotweise, Psalmenweise, Estherweise, Jjobweise, Mišnawweise und Taanitweise. Ebenso für die Halelot, Zäfat und Hiddujotlieder.

Die Ergebnisse meiner Untersuchungen faßte ich in folgenden Kapiteln zusammen: Erstes Kapitel, Die Aussprache des Hebräischen, Zweites Kapitel, Die Poesie und Drittes Kapitel, Der Gesang.

Erstes Kapitel.

Aussprache des Hebräischen².

Die Aussprache des Hebräischen der jemenischen Juden weicht von der sogenannten sephardischen Aussprache in vielen Punkten ab.

Daher habe ich, im Interesse der Phonetik und Sprachforschung, den Text der Gebete und Gedichte in dieser Sammlung nicht nach der bekannten Transkription des Hebräischen niedergeschrieben, sondern womöglich die Aussprache der Jemeniten naturgetreu wiederzugeben versucht.

Zu diesem Zwecke war ich gezwungen, eine neue Transkription zu bilden, welche von der allgemein üblichen abweicht.

¹ Die Gesänge sind in der Regel Šana'aer Melodien, d. h. die in der Hauptstadt Jemens üblichen Weisen, für Melodien, die nicht aus Šana'a stammen, ist in der Einleitung (Kapitel III) ihr Abstammungsort angegeben.

² Die jemenische Aussprache des Hebräischen ist in den Platten Nr. 1160, 1150 und 1668 aufbewahrt. Nr. 1160 enthält die Aussprache der Wörter: ikkor = אכור, ä'agejm = אגים, têtâhêjr = תתהר, kägorôb = כקרב, 'igar = יקר, gät = גת, wajdäbbêjr = וידבר, bábögâr = בבקר, jitgädäl = יתגדל. Jedes Wort ist dreimal wiederholt.

Nr. 1150 enthält eine Deklamation aus Jeremias, Kapitel XIV, 1—9. Diese Aufnahmen sind von Refoel Alšech gemacht worden.

Nr. 1668 enthält die Aussprache derselben Wörter wie die in Nr. 1160, von drei Jemeniten nacheinander gesprochen, wobei zu bemerken ist, daß der dritte Jemenite den Vokal ך oder ם gleich ם ausspricht, vgl. weiter unten: 2. Vokale.

1. Die Aussprache der Konsonanten.

Figur	Transkription	Aussprache
א	a	spiritus lenis
ב	b	deutsches »b«
בּ	b̥	deutsches »w« annähernd
בֿ	g̊	franz. »dj«, in der Provinz Aden wie weiches deutsches »g«, etwa »gj«
ג	g	weicher als das arabische »ghain«, etwa wie »g« in »gesagt«
ד	d	deutsches »d«
דּ	d̥	ähnlich wie engl. »th« in »this« arab. dal = د
ה	h	deutsches »h«
ו	w	wie englisches »w«, arab. wau = و
ז	z	wie französisches »z«, arab. zain = ز
ח	h̥	wie arab. »hā« = ح
ט	t̥	wie arab. »tā« = ط
י	j	deutsches j
כ	k	mit leichtem Ansatz, arab. kāf
ך, כּ	h̥	weicher wie arab. ḥa = ح, etwa wie »ch« in ach, lachen
ל	l	deutsches l
מ, מּ	m	» m
נ, נּ	n	» n
ש, שׂ	s	scharfes »s«
ע	ʿ	wie das arab. ʿain = ع
פ	p	deutsches p
ף, פּ	f	» f
צ, צּ	ʃ	wie arab. šād = س
ק	g	emphatisches »g«, das eigentliche südarab. »gāf« (vgl. Vollers, Volks- und Schriftsprache S. 10 ff.)
ר	r	scharfes Gaumen-»r«, arab. ra = ر
שׁ	š	»sch«
ת	t	deutsches t
תּ	t̥	engl. »th« in »thank«, arab. t̥ in der Schriftsprache t̥ = ت

Näher stellt sich das Lautsystem der jem. Aussprache in folgender Übersicht dar:

	Mutae				Liquidae		Spirantes			
	einfache		emph.		eig. nasal semivok.		einfache		emph.	
	w.	h.	w.	h.			w.	h.	w.	h.
Guttur.	א	—	ע	—	ך	—	ח	—	ת	—
Palat.	א* (im Ost)	ב	ק	—	ג (in Aden)	י	ג	נ	—	—
Ling.-Dental.	ד	ה	—	ט	ל	נ	ד	ה	—	—
Labial	ב	פ	—	—	מ	ן	ב	פ	—	—
Dental	—	—	—	—	—	—	ז	שׂ, שׁ	—	צ
Palat.-Dental	—	—	—	—	—	—	ג̊ ²	שׁ	—	—

¹ Diese Tabelle verdanke ich Herrn Dr. H. Torczyner.

² In dem Doppelkonsonanten אֶפֶּי dagegen wird das arabische gim in Syrien gleich dem französischen j ausgesprochen, also kein Doppelkonsonant.

2. Vokale.

a) Lange Vokale:

Figur	Transkription	Aussprache
י	y	das י »j« ist hörbar
יִ	ī	gedehntes »i«
(gamêš gadôl)	o	offenes, gedehntes »o«
יֵ	ê	das יֵ »j« ist hörbar etwa wie »ej«
יֶ	ê	geschlossenes »é«
(mit Wortakzent)	ā	dem sächsischen »ä« analog
וּ; וֹ	ū	das »wau« ist vernehmbar etwa »ūū«
וֹ; וֹ	ô	wird wie ä + u oder ä + o mit besonderer Betonung des »ä« ausgesprochen. In Aden ¹ dagegen gleicht יֹ; יֹ dem וּ also ê j. Dieses ist wohl die Ursache, weswegen in manchen Gedichten ô mit ê gereimt wird. Vgl. W. Bacher »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden«, S. 80 ff.

b) Kurze Vokale:

Figur	Transkription	Aussprache
יגור vor Daggêš f. od. Schwa quiesc.	i	kurzes i; vor den guttur Lauten wie kurzes »e«
» » » » » »	ä	dem arab. fâthħa analog; ein reines »a« haben die Jemeniten nicht,
» » » » » »		pataħ und segôl sind gleichlautend und werden in den jemenischen Manuskripten mit dem in der babyl. Transkription für pathaħ und segôl bestimmten Zeichen ן punktiert.
» » » » » »	u	kurzes »u«; manchmal, vor den guttur. Lauten, klingt es wie ein kurzes »ü«
(qames qaton) י »	ö	offenes, kurzes »o«

c) Halbe Vokale:

Figur	Transkription	Aussprache
י	ö	Die halben Vokale haben in der Aussprache die Dauer der kurzen Vokale.
-	ä	
...	ä	
:	×	Das Šewa mobile und medium hat ebenfalls den Zeitwert der kurzen Vokale, im Gesänge wird es mitunter verkürzt und mit dem nachstehenden Vokale verbunden, wie z. B. in s'rojoh u. a. Dagegen wird Šewa quiescens im Gesänge oft mobile, die Transkription ist ě.

¹ Und auch im südwestlichen Gebiete Jemens.

d) Die Vokale \bar{a} , \bar{a} , \check{a} und \check{x} wenn sie mit den gutturalen Konsonanten \aleph , ϵ , η und den emphatischen Konsonanten ζ , τ , κ , ρ verbunden sind, bekommen eine eigentümliche Färbung, sie werden zu »o« verdunkelt (gleich der Aussprache in analogen Fällen im Arabischen). Ich transkribierte sie daher: \bar{a} , \bar{a} , \check{a} , \aleph . Auch auf die vorstehenden Vokale üben diese Konsonanten ihre Wirkung aus, insbesondere aber auf Šewa mobile, welches dann immer die Färbung des nachstehenden Vokals enthält w, z. B. wōmār ראמר , wāāšho ראעשן , hārāb חרב , šōdogoh צדקה , fāhōr טהר , gāh קה , šabār שבר .

e) Die Aussprache des Šewa:

Šewa mobile wird im allgemeinen \check{a} ausgesprochen, 1. vor den obenerwähnten gutturalen und emphatischen Gaumenlauten wird es der Färbung der diesem folgenden Vokale angeglichen, wie in d) erläutert wurde. 2. \check{y} vor η wird »wi« ausgesprochen, z. B. wijihējū, wijīšlāh¹. 3. Šewa quiescens wird im Gesange bisweilen lautbar wie in jisroēlē = ישראל , ālōhimī = אלהים , gorōbē = קרב u. a. Dieses kommt nur bei den Lippen- und Zungenlauten vor. 4. Die stummen η , ϵ , ρ (als matres lectionis) werden mitunter im Gesange hörbar, wie in ro-o-ho = ר-א-ה , lib-bi-ji = ל-ב-י , lē-ḥo-wō = ל-ב-ו .

5. Šewa der Konsonanten במפכ nach dem Vokale η ist immer quiescens: uḥ-hēn, um-lōh, uf-ḥad, uḥ-sīl.

6. Šewa nach בכלס ist ebenfalls quiescens. Als ein Vorbeter beim Gottesdienst gelegentlich bi-mē-lu-ḥoh = במלוכה aussprach, wurde er von der Gemeinde sofort angehalten, bim-lu-ḥoh zu sagen.

7. Wortakzent. Die Jemeniten betonen in der Regel die vorletzte Silbe, ebenso wie die Aschkenasim. Eine scharfe Wortbetonung, wie es die Sephardim haben, ist bei ihnen nicht zu vernehmen. Das Wort wird oft ganz ohne entscheidenden Akzent ausgesprochen, oder der Akzent schwebt auf der vorletzten und letzten Silbe gleichzeitig. Daher habe ich von einer Akzentbezeichnung abgesehen, um so mehr, da die Akzentuation des Wortes beim Gesang sich von selbst ergibt².

Zweites Kapitel.

Die Poesie.

Die Poesie der jemenischen Juden zerfällt in zwei Teile, in synagogale und außersynagogale Poesie. Poesie weltlichen Inhalts besitzen sie (mit wenigen Ausnahmen) überhaupt nicht³.

A. Die synagogale Poesie.

Die synagogale Poesie umfaßt ihr Gebetbuch »Tiklal«, auch Taklal genannt, was »alles umfassend« bedeutet, da dasselbe alle für das ganze Jahr üblichen Gebete und

¹ Eben Saphir I 55 behauptet, daß alle Konsonanten vor η = j, also nicht nur vor ji, sondern auch vor ja, jē, ju, jo die Färbung dieses Vokales bekommen und führt ein Beispiel bi-jad an, was aber den Tatsachen nicht entspricht. Obwohl in Platte Nr. 1666 בייט = bijjom lautet, wird doch diese Regel nicht durchweg aufrecht erhalten, wie aus den anderen Annahmen zu vernehmen ist.

² In den drei Platten Nr. 1150, 1160 und 1668 ist der Wortakzent fast immer »Milra«.

³ Die Poesie der jemenischen Juden hat W. Bacher in zwei Aufsätzen eingehend behandelt, die synagogale Poesie in seinem Aufsatz »Der südarabische Siddur« (Jewish Quarterly Review Vol. XIV, 1902) und die außersynagogale Poesie in seiner Abhandlung »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden«, Budapest 1910.

Poesien enthält¹. Dasselbe ist mit dem Kommentar eines Rabbiners in Ṣanaʿa, Rabbi Jahja Salah, versehen.

Der uralte Gebetkodex, wie er beim Abschluß des Talmud festgesetzt worden ist, ist nachher einigen Redaktionen und Neuordnungen unterzogen worden. Die Jemeniten haben die Gebetordnung des Rab Amram Gaon (gestorben um 875 n. Chr.), sowie die Poesien des von ihnen hochverehrten Saâdja Gaon (892—942) und hauptsächlich die Gebetordnung des Maimoni angenommen².

Ebenso akzeptierten sie Poesien der berühmten jüdisch-spanischen Dichter Salomo ben Gabirol, Mose ibn Ezra, Jéhuda Halêwi und Abraham ibn Ezra, sowie einiges von Haja Gaon.

Von ihren eigenen Dichtern haben sie in ihr Gebetbuch äußerst wenig aufgenommen. Nur 13 Stücke sind ausdrücklich als Produktionen jemenischer Dichter bezeichnet, von denen zehn Stücke vom Großvater des Kommentators des Gebetbuches, Rabbi Salah ibn Jahja³, herrühren. Diese Stücke sind Sëlihot⁴. Weitere zwei Stücke, eine in »Ketermalhut« eingeschobene Hymne »Adonai mij jaggid« (Taklal II, 109) und eine Poesie fürs Thorafest (Taklal II, 85^b), gehören einem Rabbi Jahja Alṭahari⁵. Eine Qina hat der Kommentator verfaßt (Taklal 18^b). Auch einige Litaneien für das Thorafest scheinen jemenischen Ursprungs zu sein.

Im allgemeinen ist der jemenische Gebetritus dem sephardischen ähnlich. Abgesehen von einigen Varianten im Texte selbst unterscheidet sich jedoch ihr Ritus vom sephardischen in folgenden Punkten: 1. Die Qëduša hat im jemenischen Ritus immer (in allen Gebeten) die Teile Naqdišah wënaarišah, këbodo wëhodo molê ʿolam mimkomëha malkënu tof'a (wie im aschkenasischen Ritus), das Šëm'a in der Musafqeduša haben sie nicht; die Qëduša in Šaharit und Musaf ist dieselbe. 2. Die Benediktion »Baruḥ adonaj lêʿolam« wird im Abendgebet eingeschaltet. 3. Im Musaf wird anstatt »Tikanta sâbbat« »lëmôšë šiwwita« gesagt. 4. Auch am Neumond wird im Musaf »Umipnej ḥataênu« gesagt. 5. Haben sie für den Osterabend einen Qidduš⁶. 6. Haben sie weder in Jošêr noch in die Tëfilla Poesien eingeschoben.

Die Beteiligung der jemenischen Autoren an ihrer synagogalen Poesie ist, wie oben nachgewiesen, eine minimale und dann auch aus einer späteren Zeit, wie denn überhaupt ihre literarische und speziell poetische Wirksamkeit und Blüte erst um das Ende des 16. Jahrhunderts beginnt und mit dem 18. Jahrhundert abschließt.

Bemerkenswert ist es, daß der jemenische Siddur nichts von Elieser Qalir enthält, während sie sogar die Dichtungen der nordpalästinischen Kabbalisten Jišhaq Luria, Salomo Alkabeš und Israel Nağara aufgenommen haben. Dieses beweist, daß Qalir

¹ Dieses Gebetbuch ist zum ersten Male in Jerusalem 1894—1898 erschienen.

² Über Ordnung, Entstehung und Entwicklung der Gebete sowie der synagogalen Poesie ist bereits eine reichhaltige Literatur geschaffen worden, deren Kenntnis hier vorausgesetzt wird. Die hier von mir gebrauchten Termini sind »Tëfilla« für die 18 Benediktionen (Amida), »Jošêr« für die Benediktionen des »Šëm'a«, »Zemiroṭ« für die aus Psalmversen bestehenden Lobgesänge vor Jošêr. Diese drei Gattungen sind nicht später als vor dem 5. Jahrhundert entstanden. Ich nenne sie »Gebete« als Gegensatz zu den anderen Gattungen, wie »Hosaānot« (für das Laubhüttenfest), »Sëlihot« (für die Buß- und Fasttage), ebenso »Qinot« (Klagelieder für den 9. Ab) und überhaupt alle Stücke, welche Metrum und Reim aufweisen und erst vom 9. Jahrhundert ab entstanden sind; diese Gattungen bezeichne ich als Poesien (Pijutim).

³ Er wirkte wahrscheinlich am Anfange des 18. Jahrhunderts.

⁴ Vgl. Taklal II, S. 158^b—164^b.

⁵ Soll in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewirkt haben, vgl. Bacher, Der südarabische Siddur, a. a. O., S. 607.

⁶ Über diesen Qidduš siehe Bacher, a. a. O., und die dort angeführte Literatur.

in Jemen unbekannt war, und er nur dem Kommentator durch die gedruckten aschkenasischen Gebetbücher zugänglich war (vgl. Taklal I, 5^b).

Aber auch der eigentliche sephardische Ritus hat seinen Weg nach Jemens Hauptstadt, Šana'a, gefunden und sich dort eingebürgert. Darüber lebt eine Tradition im Volke, und der Großvater des Kommentators, Rabbi Šalaḥ, hat die Geschichte des Eindringens des sephardischen Ritus und der sephardischen rituellen Gebräuche in Jemen in seinem Werke »Pē'ulot šaddiq« niedergeschrieben¹.

Anfang des 17. Jahrhunderts kam nach Šana'a ein reicher Jude aus Ägypten, namens Rabbi Ahron Iraqi².

Durch seinen Reichtum und seine geistige Überlegenheit erwarb er sich großes Ansehen nicht nur bei den jemenischen Juden, sondern auch bei den Arabern und sogar beim Imam von Šana'a selbst. Saphir erzählt Einzelheiten über Iraqi und seine Taten, unter anderem, daß er den Stammbaum der Juden Šana'as verbrannt hat³. Der Stammbaum soll nachgewiesen haben, daß die Juden in Šana'a rein jüdischer Abstammung seien, und zwar von den zehn Stämmen Israels, dagegen sollen die jüdischen Dorfbewohner Jemens mit den Arabern sich vermengt haben. —

Als Ahron Iraqi für seinen Sohn eine Frau aus der jüdischen Bevölkerung Šana'as nehmen wollte, wurde es ihm verweigert mit der Begründung, daß sie nur mit rein jüdischen Abkömmlingen heirateten. Darüber aufgebracht, ließ Iraqi ihren Stammbaum verbrennen mit der Bemerkung, daß alle Israeliten adliger Herkunft seien. Indessen soll sich ein Familienstammbaum in der Familie »Alšeh«, wie einige Mitglieder derselben mir erzählten, erhalten haben⁴.

Damit noch nicht beruhigt, beschloß Iraqi, den uralten jemenischen Ritus und die herkömmlichen rituellen Gebräuche der Jemeniten auszurotten und den sephardischen Ritus einzuführen, damit die Jemeniten von ihren Glaubensgenossen sich nicht mehr absondern sollten. Zu diesem Zwecke baute er eine große Synagoge, die noch bis heute erhalten ist, und führte in ihr den sephardischen Ritus ein, der »Nusaḥ Šami«⁵ — palästinensischer Ritus — genannt wurde, als Gegensatz zu dem jemenischen Ritus, welcher »Nusaḥ bäladi« — lokaler Ritus — hieß.

Da aber Iraqi die ganze Gemeinde, in der er bald Anhänger fand, zum sephardischen Ritus bekehren wollte, so forderte er das Rabbinat auf, den sephardischen Ritus offiziell anzuerkennen. Diese Forderung führte zu Zwistigkeiten zwischen ihm und dem damals in Šana'a als Oberrabbiner fungierenden Rabbi Šalaḥ, der hartnäckig die von den Urahnen überlieferten Gebräuche verteidigte⁶.

Als Iraqi sah, daß er so nichts ausrichten würde, wandte er sich an den ihm wohlgesinnten Imām, der dem Oberrabbiner auch gleich befahl, den sephardischen Ritus anzunehmen. Dieser fürchtete aber mehr Gott als den König und befolgte dessen Gebot

¹ Dieses Werk, welches der Kommentator mehrfach zitiert, befindet sich im Manuskript in Šana'a in der Synagoge des Verfassers, »die Synagoge More Šalaḥ« genannt.

² Der Name Iraqi ist auch in Aden, Kalkutta und Bombay verbreitet, und zwar nur unter den dort wohnenden Jemeniten. Ob dieser Name auf ihre ursprüngliche Herkunft aus Iraq (Süd-Mesopotamien) hinweist, bleibt dahingestellt. 'Iraqi ist eine Ortschaft in Ägypten. 'Eraq bedeutet im Arabischen »Schweiß«.

³ Vgl. Eben Saphir I, Kap. Jemen ff.

⁴ Wie die Jemeniten versichern, soll ein altes Archiv in Šana'a sich befunden haben, welches viel geschichtliches Material der Juden Jemens enthielt, dieses wurde durch die wiederholten Vertreibungen und die Demolierung des jüdischen Viertels vernichtet.

⁵ Das nördlich von Mittelarabien liegende Palästina und Syrien wird arabisch »Šami« — das linke, das südliche Gebiet — »Jemen« das rechte genannt.

⁶ Rabbi Šalaḥ sowohl als sein Enkel haben bezüglich der Unterschiede des jemenischen Ritus vom sephardischen mehrmals Anfragen an das Rabbinat in Kairo geschickt, letzteres antwortete ihnen, daß sie ihre überlieferten Gebräuche usw. beibehalten sollten. Vgl. Taklal I, 92^a (Kommentar).

nicht, worauf er eingesperrt wurde. Selbstverständlich ließ die Gemeinde ihren geliebten und göttlich verehrten Rabbi im Kerker nicht lange schmachten und löste ihn für schweres Gold aus. Da entspann sich erst recht ein heißer Kampf, der bis zum Ableben des Ahron Iraqi dauerte.

Als Ursache des bedauernswerten Schicksals seiner Nachkommen, die bettelarm sind, wie Saphir berichtet¹, wird die Wirkung eines Fluches des göttlichen Rabbi Salah vermutet². Dennoch sind die Bemühungen des Ahron Iraqi nicht ohne Folgen geblieben. Denn abgesehen davon, daß ein großer Teil der Gemeinden Jemens den sephardischen Ritus akzeptiert hat, hat derselbe auf den jemenischen Ritus selbst einen großen Einfluß ausgeübt. Viel Sephardisches wurde aufgenommen, namentlich bei der letzten Redaktion des Gebetbuches, welche von einem Kommentator Ende des 18. Jahrhunderts vorgenommen wurde.

Eine Schilderung der rituellen Gebräuche gibt Ibn Saphir I, ebenso ist mehreres in einem hebräischen Aufsätze vom Schreiber dieses im »Palästina-Almanach« 1908 und ferner im Jahresbericht der Alliance Israelite Universelle 1910 zu finden.

B. Die außersynagogale Poesie.

Wenn die jemenischen Produktionen auf dem Gebiete der synagogalen Poesie gering sind, so haben die Juden Jemens um so mehr in der außersynagogalen Poesie geleistet.

Im 16. Jahrhundert begann die poetische Pulsader in diesem Gliede des zersplitterten jüdischen Volkskörpers heftig zu schlagen. Eine Reihe genialer und talentvoller Dichter entstand innerhalb der jemenischen Judenheit, die die jüdische Poesie mit neuen Kunstformen bereicherten. Ihren Höhepunkt erreichte diese Epoche in dem genialen Dichter Šolem Šabzi³, welcher mehrere hundert Gedichte in verschiedenen Formen und mannigfachen Inhalten gedichtet hat.

Was mag wohl die Juden Jemens damals angeregt haben, sich zu frischem Leben aufzuraffen, nachdem sie seit ihrer völligen Besiegung durch Mohammed fast tausend Jahre lang unmenschlichen Verfolgungen und Unterdrückungen preisgegeben waren? — Welches Ereignis mag wohl ihren unterdrückten Geist angeregt haben? — Jedenfalls war es keine Erlösung aus ihrer sozialen Not; denn der Haß ihrer arabischen Unterdrücker äußerte sich zu jener Zeit in ebenso bestialischer Weise wie ehemals⁴.

Vielleicht ist die geistige Gärung der Kabbalisten, die im 16. Jahrhundert ihr Domizil in Nordpalästina aufgeschlagen und den schlummernden Orient angeregt haben, auch bis nach Jemen gedrungen und wirkte auf die schmachtenden, nach Erlösung sich sehnenden Seelen wie eine Messiasbotschaft.

Diese von Jišhaq Luria ins Leben gerufene, von den spanischen Flüchtlingen mit Enthusiasmus aufgenommene und geförderte kabbalistisch-mystische Bewegung, die, zu einer Richtung geworden, ihren Höhepunkt in dem Pseudomessias Šabbataj Šebi⁵ erreicht hatte und von ihm schließlich zu Grabe getragen wurde — erfaßte damals die

¹ A. a. O.

² Die erste Ursache des Streites war die Frage, ob man an den Sefiratagen das Haar schneiden darf, was Iraqi erlaubte, das Rabbinat aber entschieden verbot.

³ Wirkte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Ich transkribiere den Namen dieses Dichters nach der Aussprache der Jemeniten. Nach seinem Geburtsorte Šabüz genannt.

⁴ Zur Zeit des Dichters Šabzi wurden sie aus Šaná'a vertrieben, worauf der Dichter Klagelieder schrieb. Auch Niebuhr erzählt von diesem Ereignis.

⁵ Auch in Jemen tauchte zur Zeit des Šabzi ein Pseudomessias auf, vor welchem der Dichter seine Glaubensgenossen warnte.

ganze Judenheit des Orients. Diese Bewegung rief viele Schwärmer und Phantasten hervor, von denen jeder versuchte, seine Gefühle und Illusionen in Versen wiederzugeben, wohl nach dem Muster des göttlichen Begründers dieser Schule, Jīṣḥāq Lurīā, der selbst unzählige Gedichte, meist im Aramäischen, verfaßt hat.

Es entstand somit zu jener Zeit im Orient eine neue Ära für die jüdische Poesie; eine ganze Schar von Dichtern tauchte im Orient auf, deren Poesien, wie die der Dichter Israel Nağara, Salomo Alqabes, Sim'on Labi u. a. die weiteste Verbreitung gefunden haben.

Wenn man den Inhalt der jemenischen Poesie näher untersucht, so erkennt man, daß derselbe von dem mystischen Geiste jener kabbalistischen Schule durchweht ist.

Der überwiegendste Teil ihrer Poesien sind Hochzeitslieder, die für die Zeremonien der Hochzeit und für die Festmahle, welche während der ersten Woche nach der Hochzeit alltäglich gegeben werden, bestimmt sind.

Nur sind sie nicht im gewöhnlichen Sinne Hochzeitslieder, sondern die Hochzeit wird in ihnen symbolisiert. Der Dichter spricht wohl von Braut und Bräutigam, meint aber damit keineswegs das junge, menschliche Paar, sondern es ist im Sinne der Kabbala in dem Brautpaar Gott als Bräutigam und das Volk Israel als Braut personifiziert. Fast alle Hochzeitslieder haben denselben Stoff zum Inhalte: Die Klagen und Leiden der Braut »Israel« einerseits und die Verheißungen und Strafen, Verzeihung und Sehnsucht des Bräutigams — »Gott«.

Noch eine dritte Figur spielt darin eine Hauptrolle, nämlich Palästina oder vielmehr Jerusalem, konzentriert im Tempel. Der Gedankengang ist folgender: Das Paar, das bald als Brautpaar, bald als Ehepaar bezeichnet wird, ist in Konflikt geraten und geht auseinander. Dabei ist selbstverständlich die Braut bzw. Gattin der schuldige Teil. — Dieses hat zur Folge, daß der Bräutigam bzw. Gatte seine Geliebte aus seinem Hause — Palästina bzw. dem Tempel — verweist. Da es ihm nun im Hause allein unbehaglich wird, verläßt auch er das Heim, das dann öde bleibt. — Sobald aber die Aussöhnung des zürnenden Gatten mit seiner Geliebten stattfinden wird, wird das Paar in sein altes Heim wieder zurückkehren.

Dieser Gedankengang durchzieht den größten Teil der Hochzeitsgedichte, und um ihn poetisch auszudrücken, wurden mehrere Kunstformen verwendet. So ist für diejenige Poesiegattung, in welcher die Sehnsucht und die Klagen der Braut geschildert wird, die Form »Nešid«; für die Liebeslieder des Bräutigams die Form »Šira«; für den Marsch zur Aussöhnung die Form »Zäfât«, für die Freude nach der Aussöhnung »Hiddujot« verwendet worden, und als Zwischenspiel, Eröffnung oder Nachspiel dienen die »Halêlot«.

I. Halêlot. Von den etwa 30 im Gebrauche befindlichen Halêlotpoesien ist nur ein Stück aramäisch und zwar das bekannte Lied Ḥadgadja, alle anderen sind hebräisch. Sie beginnen immer mit dem Worte »Wehalêluja« und schließen mit demselben, daher der Name dieser Gattung. Diese Poesien haben einen Endreim, sind teils aus Psalmversen zusammengestellt, teils solchen nachgebildet.

Unsere Sammlung enthält in Nr. 143 ein Beispiel dieser Gattung. Außer in den obenerwähnten Fällen werden Halêlot beim Anlegen der Kleider gesungen, welche die Braut dem Bräutigam als Hochzeitsgeschenk sendet. Diese Gattung scheint alt zu sein, auch im Gebetbuche finden sich einige Halêlot (vgl. oben A).

II. Zäfât. Dieser arabische Name bedeutet »Hochzeit«. Die Lieder dieser Gattung werden beim Gange des Bräutigams nach dem Hause der Braut gesungen. Von den zwölf bekannten Zäfâtliedern beginnen drei mit »Komm, o Bräutigam, in Frieden«, und zwei Lieder haben »Gesegnet sei bei deinem Austritte« als Anfang. Alle Zäfât-

lieder drücken die Hoffnung aus, daß durch die Versöhnung der Geliebten der Messias nach Zion kommen werde. — Sieben Lieder sind rein hebräisch, zwei rein arabisch und drei — hebräisch-arabisch¹. Zäfät wird sonst auch beim Haarschneiden gesungen, wie Nr. 145. Die Zäfät-Gedichte sind Vierzeiler mit durchgehendem Endreim und Binnenreim, teils Zweizeiler. Von den in der Sammlung angeführten zwei Beispielen 144 und 145 ist ersteres hebräisch-arabisch und enthält sieben Verse, wovon drei im Texte angegeben sind, 145 enthält die erste Strophe und besteht aus fünf Vierzeilern.

III. Hiddujot. Die Jemeniten erklären diesen Namen für hebräisch und behaupten, daß derselbe in keiner Beziehung zur arabischen Liedergattung »Hida« (d. h. Kameltreiber, der singt, um Reiter und Tiere gleichzeitig zu ermuntern) stehe. Die Bedeutung von Hiddujot erklären sie vielmehr mit »Freudengesänge« vom hebräischen »hud«. Diese Poesien beginnen entweder mit »Ašira laahub« oder mit »Ahub mêhár hammór«. Von den zehn allgemein bekannten Stücken beginnen sechs mit der ersten und vier mit der zweiten Formel. Die ersteren haben die bei vielen alten jüdischen Volksliedern übliche alphabetische Ordnung², wonach nämlich einer und derselbe Satz immer von neuem wiederholt wird, jedesmal aber mit einem anderen Worte in alphabetischer Reihenfolge beginnend. Diese Stücke sind ebenfalls alten Datums. Die andere Gattung, mit »Ahub« beginnend, besteht aus kurzen, gereimten Stücken.

Die Hiddujot werden unmittelbar nach der Trauung gesungen. Ein aramäisches Stück dieser Gattung ist für den Osterabend bestimmt. Beispiele für Hiddujot enthalten die Nummern 141 und 142, die einen und denselben Text haben³.

IV. Nēšid. Die drei ersteren poetischen Gattungen sind eigentlich nur als Vorbereitung zur Hochzeitsfeier; als Einleitung zum Festgesang zu betrachten. Ihre Anzahl ist daher gering; denn man legte kein großes Gewicht auf diese Poesien, die ja nur beim Ankleiden des Bräutigams oder bei dessen Begleitung in das oft ganz nahe gelegene Haus der Braut gesungen zu werden pflegten.

Um so mehr sind diejenigen Gattungen, welche das Repertoire des Hochzeitsgesanges ausfüllen sollen, reich an Zahl der Poesien und Melodien.

Das Hochzeitsmahl wird durch den Gesang von Nēšid-Liedern eingeleitet. Diese Poesiegattung hat fast durchweg die Kašidenform, d. h. zweizeilige Strophen mit teils durchgehendem Endreim, teils Kreuzreim (d. h. die erste Zeile aller Strophen hat einen eigenen durchgehenden Reim), teils einen Binnenreim, indem die beiden Zeilen in je zwei Glieder geteilt sind, von denen drei Glieder einen eigenen Reim haben, das vierte Glied dagegen den durchgehenden Endreim führt.

Die Zahl der Nēšidgedichte ist, soweit sie mir bekannt sind, auf zweihundert zu schätzen, von denen nur wenige Vierzeiler und Fünfzeiler sind. Über diese Ausnahmen konnten mir die jemenischen Sänger selbst keinen Aufschluß geben. Manche meinten,

¹ Abgesehen von Form und Inhalt haben die jemenischen Dichter eine neue Gattung hinsichtlich der Sprache geschaffen. Sie bedienen sich in ihrer Poesie der arabischen ebenso wie der hebräischen Sprache. Auch haben sie die Eigentümlichkeit, beide Sprachen gleichzeitig abwechselnd Strophe um Strophe oder auch innerhalb einer und derselben Strophe Zeile um Zeile zu verwenden; ja sogar in einer und derselben Zeile wechseln mitunter hebräische und arabische Wörter ab. Etwa der fünfte Teil ihrer Poesien ist rein arabisch, und ungefähr die Hälfte hebräisch-arabisch. Sie haben auch dreisprachige Gedichte, nämlich hebräisch-arabisch-aramäisch. Auch haben sie die hebräische Sprache durch neue Wortbildung bereichert. Darüber Bacher, »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden« V ff.

² Bereits schon in den Psalmen vorkommend, vgl. Psalm IX, XXV, XXXIV, XXXVII, CXII, CXIX, CXCIV, ebenso Klagelieder Kap. I, II, III.

³ Bei Schluß einer jeden Strophe sämtlicher Poesien ist das Wort »Pizmón« angeführt. Dieser Terminus dient nicht nur als Strophenteiler, sondern vorzüglich als Wiederholungszeichen, da jede Strophe zweimal gesungen werden muß.

sie seien irrtümlich in die Nēšidpoesien, die immer Zweizeiler sein müssen, aufgenommen worden, was aber nicht stimmt; denn zwei Gedichte — ein Vierzeiler und ein Fünfzeiler — sind in allen handschriftlichen Liedersammlungen als Nēšid zu finden.

Außer in der Form unterscheidet sich Nēšid von Šira hauptsächlich in der musikalischen Darstellung, was in Kapitel 3^b erörtert wird. Folgende Erklärung der Unterschiede dieser Poesiegattungen gibt der Kommentator der jemenischen Poesien, Rabbi Jahja Qôrah¹, der im vorigen Jahrhundert lebte. Es lautet in wörtlicher Übersetzung aus dem Hebräischen wie folgt:

»Ich beschloß, die Unterschiede zwischen Nēšid und Šira zu erforschen, da ich überzeugt war, daß es solche geben muß. Leider ist in der gegenwärtigen Zeit das Verständnis für Musik verloren gegangen, und unsere Festsänger können sich der Instrumente, wegen eines alten Verbotes seitens der Rabbiner, nicht mehr bedienen. — Aus diesem Grunde sind sie gezwungen, die Melodien ‚umzukehren‘², d. h. jedem Vers eine andere Melodie anzupassen, woraus Meinungsverschiedenheiten unter den Sängern selbst entstehen.«

»Ich ließ mich zu einer Torheit verleiten und wagte mich in ein arabisches Festgelage hinein. Drei Nächte sangen sie mit ‚Udbegleitung‘³, in zwei darauffolgenden Nächten spielten sie Flöte. Ich erlernte dann die poetischen und musikalischen Formen und erkannte die Notwendigkeit, daß in jeder ‚Šira‘ ein ‚Tauših‘ sein muß; ferner bemerkte ich den richtigen Gebrauch der Instrumente, nämlich, daß man bei Nēšid nur die Pauke gebrauchen darf. Ebenso erkannte ich den Unterschied zwischen Nēšid und Šira. Nēšid bedeutet Bittgesang oder einen solchen Gesang, der aus Frage und Antwort besteht, Šira dagegen — arabisch ‚Muṛanni‘ — Lob- oder Jubelgesang.« —

»Der eigentliche Unterschied zwischen den beiden Gattungen besteht im Folgenden: Šira ist Lustgesang des Bräutigams, während der Hochzeitstage an die Braut gerichtet. Wiewohl die Poesien eigentlich nur von der Göttlichkeit sprechen, sind sie auch für die irdische Geselligkeit geeignet ... Sie erwecken gerade bei der Gelegenheit einer Hochzeit die göttliche Liebe« (d. h. die Liebe Gottes zu den Menschen).

»Die Ursache, weshalb man vor Šira Nēšid singt, hat ihre Begründung im Psalmvers ‚Eröffnet dem Herrn mit Dankgesang, singt unsrem Gotte mit der Harfe‘ (Psalm CXLVIII, 7), also zunächst ‚Dank‘ und dann ‚Gesang‘. — Man pflegte gewöhnlich zu behaupten, daß Nēšid an den Mann, Šira an die Frau gerichtet seien. Der Sinn hierfür liegt wohl darin, daß die Bitte und der an sie anknüpfende Dank dem Manne gebührt, während der Lustgesang der Frau gewidmet ist.« —

Ob diese Erklärung des Inhalts der Poesien für alle Gedichte maßgebend sein kann, bleibt dem Urteile des Forschers überlassen, um so mehr, da mehrere Lieder rein weltlichen Inhalts, sowie Geselligkeitslieder, Rangstreitlieder und Episteln an Freunde bald in Nēšid-, bald in Širaform gehalten sind. (Vgl. die hebräische und arabische Poesie usw. VII ff.)

Von den 18 Nēšidliedern in der Sammlung (Nr. 146—163) hat 146 die Schöpfungsgeschichte zum Inhalte, 147 ist eine Bitte um die messianische Erlösung, 148 eine Bitte und Lobpreisung, 149 schildert die Liebe Gottes zur Braut Israel, 150 hat denselben Text wie 149. In der ersten Strophe der letzten Nummer spricht der Geliebte,

¹ Dieser Kommentar ist vom Verfasser eigenhändig am Rande einiger Divane geschrieben, von welchen ein Exemplar in Jerusalem sich befindet.

² Siehe über diesen Ausdruck unter Kapitel 3^b.

³ Im Original »Kinnôr«, womit gewöhnlich das ‚Ud — ein mandolinenähnliches Instrument — benannt wird.

von der zweiten Strophe ab die Braut, ebenso enthält 152 ein Wechselgespräch zwischen Braut und Bräutigam. Dasselbe gilt von Nr. 153, 154 und 155. 156, das beim Haarschneiden gesungen wird, ist ein Liebeslied des Bräutigams. 157 ist religiös-nationalen Inhaltes, worin Israel seine Sehnsucht nach Erlösung und nach Jerusalem, sowie nach Wiedererrichtung des Tempels ausdrückt. Die Nrn. 158–162 sind arabisch¹. Nr. 163 hat einen mystischen Inhalt. Hier wird bald von der Liebe der Braut gesprochen, bald werden kabbalistische Motive behandelt. Alle diese Poesien haben die zweizeilige Kašidenform. In der Sammlung sind von jedem Gedichte die ersten zwei Strophen angegeben. In 146 aber sind Strophe 2, 4 und 10 angeführt, 148 hat nur die erste Strophe, ebenso 149. 150 hat Strophe 1, 2 und 10, in 152 und 153 sind die drei ersten Strophen, in 154 und 158, 160 und 161 bloß Strophe 1 angegeben. 163 hat die erste und vierte Strophe.

Was den Namen Nēšid, pl. Našwād, betrifft, so bedeutet er »Volkslied«; »anšada« nennt man »Taktlied« als Gegensatz zu »tartil«, welches »Rezitativ« bezeichnet. »Našād« nennt man in Jemen einen Typus von Bettlern. Diese sind keine einfachen Bettler, sondern sie ersingen sich ihr Almosen, denn sie sind Volkssänger und gleichzeitig auch Wahrsager und üben hauptsächlich auf die Frauen einen großen Einfluß aus, weshalb auch ihre Lieder von dem schwachen Geschlecht mit Vorliebe gesungen werden. Daher wird die Nēšidpoesie die weibliche Muse genannt. —

In allen Divanen sind nach jedem Nēšid drei Buchstaben des »Alef« angezeichnet. Diese sind die Abkürzung des Psalmverses, »Anna Adonaj Hošiah na«, der nach jedem Nēšidgedichte von allen Anwesenden tutti gesungen wird.

V. Širôt. Diese Poesiegattung ist die höchste Leistung der jemenischen Dichtung. Der weitaus größte Teil der Gedichte hat die sogenannte »Gürtel«-form: »Tauših«. Von den 130 mir zugänglichen Širôt für die Hochzeitsfeier sind etwa 80 Nummern mit Tauših, 30 Vierzeiler, 16 Zweizeiler und 6 Fünfzeiler.

Die Behauptung des oben zitierten Kommentators, wonach jede Šira Tauših haben muß, ist nur teilweise zutreffend. Die Širagattung im allgemeinen ist mit »Kunstpoesie« identisch. Die Gürtelform (Muwaššah) wird von den arabischen Sängern als die höchste dichterische Form betrachtet, weswegen diese Gattung die Poesie des Mannes ist, denn der Gürtel gilt als Symbol der männlichen Tapferkeit. Die Gürtelform entsteht dadurch, daß ein Teil mitten in der Strophe plötzlich anders rhythmisiert wird. Gewöhnlich sind es drei Verse in der Strophe, die einen kürzeren Versfuß als das durchgehende Metrum und einen eigenen Reim erhalten. Diese drei Glieder, welche auch fürs Auge dadurch kenntlich gemacht sind, daß sie untereinander geordnet stehen, werden Gürtel genannt², weil es den Anschein hat, als habe der Dichter den Strophenkörper durch die Verkürzung der drei Glieder eingeschnürt oder gegürtet. Es gibt auch Tauših mit vier und fünf Gliedern und manchmal zwei bis drei Tauših hintereinander.

Die normale Bildung der Taušihšira ist folgende: Die Strophe besteht aus drei Zeilen, a) einem Hauptteil, der meist Vierzeiler ist, b) der Tauših, drei kürzeren Versen als die des Hauptteiles, und c) dem Schlußteil, aus zwei Versen bestehend, die den Reim des Hauptteiles führen. Die Sammlung enthält 23 Lieder mit und 12 ohne Tauših. In Nr. 166 ist a) Hauptteil, b) Tauših und c) Schlußteil. 167 hat in d) auch

¹ Der Sinn der arabischen Gedichte ist mitunter den Jemeniten selbst unbekannt. Erstens, weil sie nicht im vulgären Arabisch, sondern in der Schriftsprache geschrieben sind, und zwar wie sie im 9. Jahrhundert, zur Zeit des Saadja Gaon, im Gebrauche war, dessen Arabisch in seinem Kommentar zum Pentateuch für die Jemeniten maßgebend ist. Zweitens sollen die Dichter gerade in den arabischen Gedichten tiefe kabbalistische Gedanken ausgedrückt haben, die nicht einem jeden Sterblichen verständlich sind.

² Dieser Name ist auf das ganze Gedicht übertragen worden.

den Anfang der zweiten Strophe. In 168 ist die fünfte Strophe angegeben. Dieses Gedicht, aus acht Strophen bestehend, beginnt mit den Worten »Alif Alaft qauli«. Die ersten vier Strophen sind arabisch, Strophe 5, 6 und 7 sind hebräisch und Strophe 8 wiederum arabisch. 170 hat im Hauptteil bloß drei Verse, 171 hat in jeder Strophe drei Tauših, die je fünf Glieder enthalten. 172 hat drei Verse im Hauptteil und einen im Schlußteil. In 172 ist Strophe 1 und 2 angeführt, letztere arabisch; in diesem Gedichte wechseln hebräisch und arabisch ab. 173 hat im Hauptteil drei Verse. In 174 ist Tauših II aus Strophe 3, auch dieses Gedicht ist hebräisch-arabisch. In 175 ist der zweite Vers des Hauptteiles, der aus drei Gliedern besteht, arabisch, was in allen Strophen durchgeführt wird. 176 gibt die zweite Strophe, die erste ist arabisch. Die ersten zwei Wörter des zweiten und dritten Verses des Hauptteiles sind arabisch. Im Texte sind nur drei Verse angegeben. 179 hat die zweite Strophe, Strophe 1 ist arabisch. 182 — Šira ohne Tauših — ist Vierzeiler mit vorangehendem Zweizeiler. 183 — ebenfalls ein Vierzeiler — hat in der ersten Strophe zwei hebräische und zwei arabische Verse, b) ist die erste Hälfte der achten Strophe. 184 und 185 haben dasselbe (arabische) Gedicht, einen Zweizeiler. Ebenso haben 186 und 187 einen gemeinsamen Text. 189 ist ein Fünfzeiler, in der Sammlung nur der erste Vers angegeben. 190 — ein Vierzeiler, jede Zeile ist in zwei Halbverse geteilt, von denen der erste, kürzere, hebräisch, der zweite, längere, arabisch ist. 192 hat denselben Text wie 183. In 193 ist die achte Strophe des Gedichtes mit »Ja mihji alnëfus« begonnen, die Strophen 8 und 9 sind hebräisch. 194 hat den Text der Nr. 175. 195 führt die zweite Strophe des Gedichtes an¹. Der Hauptteil besteht aus vier Versen, die je in drei Glieder geteilt sind und einen Kreuzreim haben. 196 ist dasselbe Gedicht wie 172, 197 ist dasselbe wie 171, 199 wie 166, 200 wie 181.

Nach jeder Šira wird von den Anwesenden eine der Halëlotpoesien tutti gesungen, manchmal beschränkt man sich nur auf das »Wehalëlujah«. —

VI. Širôt für Sabbat. Diese Poesien, gewöhnlich Vierzeiler und meist mit vorangehendem Zweizeiler, sind für Sabbat, hauptsächlich für den Sabbat der Hochzeitswoche bestimmt². Wiewohl auch die Feiertage (Möädim) mit Liedern bedacht sind, hat der Sabbat doch eine besondere Heiligkeit und ist daher mit Gedichten reichlich ausgeschmückt. Abgesehen von der mystischen Bedeutung, welche die Kabbala dem Sabbat beigelegt hat, ist die Königin Sabbat für den unterdrückten, physisch und moralisch gequälten Juden die göttliche Ruhespenderin, die Friede und Seligkeit ins Haus bringt. Wenigstens an einem Tage der Woche vergißt der Jude seine irdischen Leiden und erhebt sich über die Alltäglichkeit in hehre Regionen, wo er frei und froh lustwandelt. An diesem Tage wirft der Galutjude die Sklavenhülle von sich und legt seine Prinzenkleider an. —

Gesagtes wird wohl der Grund sein, warum der Sabbat in so vielen Gedichten verherrlicht ist. Die Gedichte für Feiertage sind wenig bekannt und haben gar keine eigenen Melodien, sondern sie werden mit den Weisen der Sabbatpoesien gesungen.

In dieser Poesiegattung (vgl. Nr. 128—140, 164 und 165) stammen viele Gedichte von den jüdisch-spanischen Klassikern, die anderen sind im großen und ganzen denselben nachgebildet.

Noch eine weitere Poesiegattung wäre zu erwähnen, nämlich die Lieder für »Brith-mila«. Sie haben aber keine eigenen Melodien, sondern werden ebenfalls mit den für die Sabbatlieder üblichen gesungen und gleichen den letzteren auch in ihrer Form.

¹ Dieses Gedicht beginnt mit den Worten »Ja tair alban«.

² Die Jemeniten setzen ihre Trauungen immer auf Freitag früh an.

Zum Schluß führe ich die sieben Regeln der Dichtkunst an, die die jemenischen Dichter aufgestellt haben: »1. Der Dichter soll seine Dichtung von Schlacken (Fehlern) reinigen und sich einen Chor stimmbegabter Freunde sichern (die den Refrain mitsingen). 2. Er soll Versmaß und Vokalausprache genau beobachten. 3. Er soll sich davor hüten, in seinem Gedichte unheilige Bilder für heilige Dinge zu gebrauchen und ebenso sprachliche Irrtümer vermeiden. 4. Seine Worte sollen klar und verständlich sein. 5. Er Sorge dafür, daß seine Zuhörerschaft sich ruhig verhalte. 6. Bevor er das Gedicht anderen vorträgt, lese er es für sich durch; er trage es aus dem Skriptum vor und lasse sich weder durch Schmeicheleien noch durch Spott dazu bewegen, es auswendig vorzutragen. 7. Er trage das ganze Gedicht vor und erlaube sich keine Kürzungen¹. Die Poesien der jemenischen Juden sind noch zum größten Teil bis jetzt unveröffentlicht geblieben. Kleine Sammlungen sind indessen erschienen in Aden (Hupat Haṭanim, 1902), in Jerusalem, in Kalkutta 1853, (dasselbe später in Bombay 1886). Ebenso hat Schreiber dieses in dem oben erwähnten Aufsatz 30 Poesien veröffentlicht. Bacher a. a. O. gibt ein Verzeichnis eines großen Teiles der jemenischen Poesien.

Bemerkenswert ist, daß die Jemeniten die bei den Juden im Orient allgemein bekannte »Baqaṣöt« nicht kennen. Die Baqaṣöt sind religiöse Poesien älterer Dichter, vorzugsweise von Israel Nağara, die jeden Samstag vor Tagesanbruch in der Synagoge gesungen werden. Sie führen diese Einführung auf den Psalmvers 92. 3 zurück: »Des Morgens deine Gnade und des Nachts deine Wahrheit verkündigen«. Diese Sitte ist erst etwa im 16. Jahrhundert entstanden (und zwar wahrscheinlich unter mohammedanischem Einfluß).

Drittes Kapitel.

Gesang.

Der Melodienschatz der jemenischen Juden besteht aus zwei Abteilungen, aus synagogalen und außersynagogalen Melodien.

A. Der synagogale Gesang.

Beim synagogalen Gesange handelt es sich nicht um feststehende Melodien, sondern um feststehende Weisen, d. h. Motivgruppen, welche in einer bestimmten Tonreihe sich bewegen und mit kleinen Variationen sich immer wieder wiederholen. Nach »Weisen« singen ist ein Grundzug der orientalischen Musik. Die Araber, Perser und Türken sowohl als auch die verschiedenen christlichen Kirchen im Orient haben ihre feststehenden »Weisen« für ihre Gebete², die ersteren auch für ihren profanen Gesang³. In diesen »Weisen« werden die Gebete rezitiert oder psalmodiert. Die Gebete werden bei den Jemeniten teils vom Vorbeter solo, teils von der Gemeinde im Chor unisono, teils von Vorbeter und Gemeinde abwechselnd gesungen und zwar nach folgender Ordnung: »Zëmíróť« sagt die ganze Gemeinde unisono, der Vorbeter tritt erst zu Jōṣēr auf⁴, welches er solo rezitiert; die Gemeinde sagt leise nach und erhebt ein Forte zu

¹ Ich zitiere diese Übersetzung von Bacher, a. a. O., S. 28 ff.

² Vgl. Dom Parisot, »Rapport sur une Mission scientifique en Turquie d'Asie« 1897, Paris.

³ Vgl. meine Abhandlung »Die Maqamen der arabischen Musik«. In den Sammelbänden der IMG., Jahrgang XV, 1.

⁴ In den Synagogen Jemens existiert kein Almemor in der Mitte der Synagoge, sondern der ganze Gottesdienst wird am »Amud«, — Vorbeterpult — der unmittelbar an der heiligen Lade steht, verrichtet, wie es in den aschkenasischen Gemeinden üblich ist.

»Amên«¹. Die »Qëduša« singt die ganze Gemeinde in einem Fortissimo, ebenso den Priestersegen. Beim Gemeindegesang singt alles mit, Männer und Kinder, jung und alt (nur die Frauen nicht), alle sind in dem synagogalen Gesang gut eingeweiht und singen tatsächlich »einstimmig« d. h. im strengen Rhythmus (nicht Takt!). Es kommt nie vor, daß jemand vorausgreifen oder nachbleiben sollte.

Der synagogale Gesang ist sehr schlicht und mehr Psalmmodien oder Litaneien ähnlich. Diese Gesänge, wiewohl sie Note für Note in den verschiedenen Synagogen nicht genau dieselben sind, weil sie, wie oben erwähnt, keine festgeformten Melodien enthalten, bleiben sich doch immer in bezug auf Tonreihe und Motive gleich.

Im Gegensatz zu den Aschkenasim und Sephardim geben die Jemeniten sehr wenig auf Kehlfertigkeit und die Fähigkeit des Sängers, beim Vorbeten zu improvisieren, denn sie dulden keine Abweichungen vom Traditionellen. Sie suchen im Vorbeter keinen Kunstsänger, sondern einen »Vorbeter«, der die Gebete und Wünsche der Gemeinde inbrünstig und gefühlvoll vortragen soll, daher ziehen sie eine süße, angenehme, ins Herz dringende Stimme einer kräftigen vor. Es wird gewöhnlich ein Tenor verlangt. Die Jemeniten besitzen auch meistens Tenor, dessen Lage vom kleinen »e« bis zum hohen »c« reicht. Sie unterscheiden eine Kopfstimme und eine Bruststimme. Erstere zeichnet sich durch einen dünnen Ton aus, der spitz und von gelblicher Klangfarbe, nach ihrer Behauptung aber trocken und kalt ist und nicht zu Herzen dringt. Daher schätzen sie die sogenannte Bruststimme, die aus dem Herzen kommt, warm und gefühlvoll ist und sich beim Singen überschlägt, was ein Zeichen übersprudelnden Gefühls sein soll.

Das Vorbeteramt ist nach ihren Ansichten mit Gefahren verbunden; denn der Vorbeter als Vermittler zwischen Gemeinde und Gott, wie seinerzeit der Hohepriester es war, hat die Pflicht, die Gebete Wort für Wort, Buchstabe für Buchstabe wiederzugeben. Wenn er aber einen geringfügigen sprachlichen Fehler macht, ohne denselben sofort zu verbessern, so wird sein Gebet und gleichzeitig dasjenige der ganzen Gemeinde im Himmel als fehlerhaft verworfen. Der Vorbeter aber trägt alsdann die Sünden der Gemeinde und wird auch unverzüglich bestraft. Deswegen scheuen sich viele fromme Männer, das Vorbeteramt zu bekleiden, und deuten die Sterblichkeit ihrer kleinen Kinder, die bei ihnen leider epidemisch ist, als Strafe für ihre Sünden bei der Vorbeterfunktion.

Die Jemeniten selbst unterscheiden in ihrem synagogalen Gesange fünfzehn Weisen, die in unserer Sammlung durch folgende Nummern vertreten sind:

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. Pentateuchweise: | Nr. 1, 2, 3, 5, 10, 11, 15, 27, 201, 202. |
| 2. Zemirotweise: | > 6, 7, 34. |
| 3. Prophetenweise: | > 28, 203. |
| 4. Psalmenweise: | > 16, 19, 20, 21, 22, (34?) 124. |
| 5. Liedweise des Pentateuchs: | > 8, 9, 43. |
| 6. Hoheliedweise: | > 17, 18. |
| 7. Estherweise: | > 126. |
| 8. Klageliedweise: | > 58, 59, 60, 62?, 63, 64. |
| 9. Ijobweise: | > 61, 66. |
| 10. Mischnawaise: | > 4, 23, 35, 37, 92. |

¹ Das »Šëm'a« rezitiert wiederum die Gemeinde bis »Hišamëru«. »'Amida« wird vom Vorbeter solo gesungen, die Gemeinde beteiligt sich nur mit »Amên«. An den hohen Feiertagen betet die Gemeinde überhaupt keine stille 'Amida (»Lahaš«), sondern der Vorbeter beginnt die laute 'Amida, welcher die Gemeinde aufmerksam zuhört.

11. Tefillawaise:	Nr. 12, 13, 14, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 44, 45, 46, 127.
12. { Seliḥawaise a):	» 38, 47, 48, 49, 51, 67, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 87, 91, 99, 100, 111.
{ Seliḥawaise b):	» 39, 50, 65, 74, 80, 86, 88, 89, 93.
13. { Hohe Feiertagsweise a)	» 106, 107, 108, 110, 112, 118, 119.
{ » » b)	» 54, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122.
14. Taʿanitweise:	» 71, 73, 81, 83, 90, 98.
15. Azharotweise:	» 41, 53, 55, 123, 113, 42, 56.

Diese Weisen werden streng beobachtet. Die Gebete werden nach den Weisen der Quellen, aus denen sie entnommen sind, gesungen (wie z. B. Pentateuch, Propheten, Psalmen, Mischna usw.).

Anmerkung I. In der Sammlung sind die synagogalen Gesänge nicht nach den Weisen, sondern nach dem Gebetszyklus des Jahres eingeteilt und zwar 1. Gesänge für Sabbat und Werktage, 2. Sabbatgesänge, 3. Gesänge für Festtage, 4. Qinnot, 5. Šēliḥot, 6. Gesänge für hohe Feiertage und 7. Verschiedenes.

Anmerkung II. Man soll nicht von der Melodienzahl der Weisen auf ihre Popularität urteilen, als ob etwa die Estherweise, weil sie nur mit einer Nummer vertreten, deswegen wenig im Gebrauche sei; vielmehr sind alle Weisen gleich bekannt.

1. Die Pentateuchweise. (Vgl. Nr. 1, 2, 3, 5, 10, 15, 27, 201 und 201.) In dieser Weise wird das Pentateuch, mit Ausnahme der »Lieder«¹ vorgetragen. Sie wurde später auch für die Psalmmodien beim Ausheben der Thorarolle zum Vorlesen und beim Einheben derselben verwendet (vgl. Nr. 15), sogar auch auf Gebete und Poesien späteren Datums wurde die Pentateuchweise übertragen (s. Nr. 1, 2, 3, 5, 10 und 11). In dieser Weise wird außer den angeführten Gebetstücken auch das ganze Jôšêr vorgetragen. Es ist daher zu schließen, daß auch bei den Jemeniten wie bei den Aschenasim² das Gesetz des Mēʿinjana waltet, daß die vor- und nachfolgenden Gebetstücke eines Hauptgebetes in dessen Weise gesungen werden sollen. So werden die Aushebe- und Einhebegebete in der Weise des Pentateuch, ebenso Jôšêr in der Weise ihres Hauptteiles, Šēmʿa, gesungen.

Die Nr. 1, 2, 3, 5 werden ebenfalls in der Pentateuchweise gesungen, denn sie umgeben die »ʿAqêda« (Genes. XXII). Die in der Pentateuchweise gesungenen Gebete werden das ganze Jahr hindurch in derselben Weise vorgetragen, ganz gleich, ob Werk- oder Feiertag, jedoch mit Ausnahme der hohen Feiertage, welche eine eigens für sie bestimmte Weise haben.

a) Tonstufen.

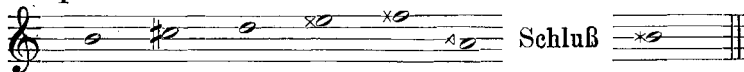
Für die Pentateuchweise sind von mir drei Aufnahmen gemacht worden und zwar Nr. 1170 (gleich Nr. 5 der Sammlung), 1951 (gleich Nr. 27 der Sammlung) und 1161 (gleich 202 der Sammlung). Die Nr. 1161 und 1170 stammen von einem Sänger (Refoel Alšêch aus Sanaʿa), Nr. 1951 von einem andern (Joseph ben Ḥajim aus Ġibl-Durān).

¹ Vgl. darüber weiter unten 5.

² Darüber A. Friedman, »Der synagogale Gesang« usw., Berlin 1908, II. Aufl.

Die Messungen der Platte 1170 ergaben folgendes Tonsystem¹:

I

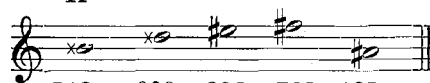


Schwingungen: 493,5 548,5? 581 682 723 455 506

Der Ton »cis« ist seiner Kürze wegen schwer zu messen, daher scheint mir die Schwingungszahl etwas unsicher zu sein. Der Ton »h« ist gegen Schluß der Platte höher als am Anfang, was für den jemenitischen Gesang charakteristisch ist, denn die Sänger haben die Eigentümlichkeit, daß, wenn sie im Laufe des Gesanges in Ekstase geraten, sie die Töne hinaufziehen.

Platte 1161, die von demselben Sänger herrührt, deren Aufnahme aber an einem anderen Tage gemacht worden ist, zeigte folgende Tonstufen:

II



512,4 609 696 762 463,5

In dieser Platte war überhaupt nicht möglich, den Ton *cis* zu messen, da er fast gar nicht vorkommt.

Diesen Tonstufen stellen wir nun das europäische Tonsystem² gegenüber:

h°	$\#c'$	d'	e'	$\#f'$	und	$\#a^{\circ}$
488,2,	548,	580,6,	651,8	731,6,		460,8

Es ergibt sich daraus, daß sie weder in ihrer Tonhöhe noch in ihrem Intervallenverhältnisse miteinander übereinstimmen.

Eur. Die kleine Terz $h-d = 92,4$	Jemen in I $h-d = 87,5$; Schluß = 75; II = 96,6,	
» Die reine Quarte $h-e = 163,6$	» » I $h-e = 188,5$; » = 176; II = 183,6,	
» Die reine Quinte $h-fis = 243,4$	» » I $h-\times f = 229,5$; » $\times f = 217$; II $\#f = 249,6$,	
» Die (kl.) Sekunde $h-\#a = 27,4$	» » I $h-\times a = 38,5$; » = 51; $\#a = 48,9$,	
» Die (gr.) Sekunde $d-e = 71,2$	» » I $d-\times e = 101$; II $\#d-\#e = 87$;	
» Die (gr.) Sekunde $e-fis = 79,8$	» » I $\times e-\times f = 41$; II $\#e-\#f = 66$.	

Während nun die kleine Terz und reine Quinte bald kleiner, bald größer als die europäischen sind, ist die reine Quarte immer bedeutend größer als die der europäischen Stimmung. Ebenso ist die kleine Sekunde $h-\#a$ und die große Sekunde $d-e$ bedeutend größer als die des europäischen Systems, während die große Sekunde $e-fis$ im jemenischen Tonsystem immer viel kleiner ist.

Grundton ist h . Wir haben also hier mit mollähnlicher Skala zu tun, die aus einer Quinte aufwärts und einem Sekundenschritt abwärts besteht.

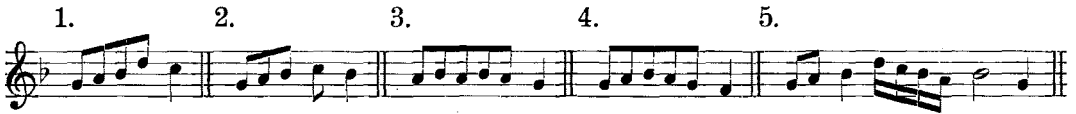
In der Sammlung sind alle Stücke der Pentateuchweise in eine gemeinsame Tonart gebracht worden, und zwar in g , a , be , c , d und f . Dieses geschah nur der Vereinfachung wegen. Denn in der Tat singen die Jemeniten diese Weise bald in g , in a , in be , in h , in c und in d . Manchmal ergab die Messung des Grundtones 603; 620; 493,5; 506; 512,4; 394,5 usw.

¹ Diese wie auch alle weiteren Messungen habe ich auf Grund der Normalstimmung $a^{\circ} = 435$ gemacht.

² Nach L. A. Zellner, »Akustik«, Wien 1892, Beilage II (Band II, 246).

b) Motive.

Bei näherer Untersuchung ergibt sich, daß die Pentateuchweise im wesentlichen aus fünf Motiven besteht.



Motiv 1 ist tonlich mit Motiv 2 identisch, bloß, daß Motiv 1 auf der Quarte, Motiv 2 aber auf der Terz schließt. Ebenso ist Motiv 5 eine weitere Entwicklung des Motiv 3, beide haben den Schlußcharakter. Somit sind die fünf Motive eigentlich nur drei Grundmotive, nämlich das eine schreitet aufwärts zur Quarte bzw. Terz, das zweite (Motiv 4) schreitet abwärts zur Untersekunde, und das dritte schließt auf der Tonika entweder in stufenweiser Absteigung (Motiv 3), oder in sprunghafter von der Terz in die Tonika (Motiv 5).

Nun wird bekanntlich das Pentateuch von sämtlichen Juden nach den sogenannten Akzenten (Ta'amim) vorgetragen. Jeder Akzent drückt ein Motiv aus, und durch die Verbindung dieser Motive entsteht eine Singweise. Die gebräuchlichen Akzente, deren Motive überliefert sind, sind etwa 22. Die Jemeniten aber kennen für diese Akzente nur fünf Motive, aus welchen sie noch neun Variationen machen, wie in Nr. 201 angegeben ist. So sind a) die Motive von rebi'a usw. und atnah aus dem Motiv des Sofpasuq; b) die Motive zarqa, pašta, tēbir a, tīfha b und Šalšelet im wesentlichen ein und dasselbe; ebenso c) segol, zaqēf-qaṭon, zaqēf gadol und tīfha a, d) Tebir u. geršaim sowohl als jeder Akzent vor dem Schlußakzent (sof pasuq) haben dasselbe Motiv.

Folglich hat die Motivgruppe a) einen zur Quinte bzw. zur Quarte aufsteigenden Charakter und schließt mit einem kleinen Terzensprung auf die Tonika. Die Motivgruppe b) steigt zur Quarte auf, Motivgruppe c) bewegt sich zwischen Quinte und Terz, und das Motiv d) fällt von der Terz abwärts zur Sekunde unterhalb der Tonika. Gewöhnlich wird der Schluß eines Verses mit dem Motive des Sofpasuq b) ausgedrückt, nur bei Satzesschluß oder Perikopenschluß wird Sofpasuq a) verwendet.

Diese Motivgruppen entsprechen den oben angeführten fünf Motiven, die wir auf drei reduziert haben. So ist Motivgruppe a) mit den Motiven 3 und 5, Motivgruppe b) mit dem Motive 1, Motivgruppe c) mit dem Motive 2, und Motivgruppe d) mit dem Motive 4 identisch. Die Pentateuchweise hat also ein zur Quarte oder Terz aufsteigendes, ein zur Tonika sinkendes Motiv, ein zur Quarte aufsteigendes und zur Tonika sprunghafter absteigendes Motiv und ein um eine Sekunde unterhalb der Tonika sinkendes Motiv.

Dieses erinnert an die drei Tonzeichen der alten Griechen, Akut, Zirkumflex und Gravis sowohl, als an die der Inder, Udatta, Anudatta und Svarita, also der aufsteigende Ton (Akut, Udatta), der sinkende Ton (Gravis, Anudatta) und der auf- und absteigende Ton (Zirkumflex, Svarita)¹. Bemerkenswert ist, daß die Akzentfigur des Pašta derjenigen von Akut, ein schräger Strich aufwärts über die Linie gerichtet; die Akzentfigur des Sofpasuq derjenigen von Gravis, ein schräger Strich unter der Schriftlinie abwärts; die Akzentfigur des Atnah derjenigen des Zirkumflex, das aus dem Akut und Gravis zusammengesetzt ist, analog sind.

¹ Vgl. Ambros, »Geschichte der Musik«, Band II, 5. Abschnitt: Die Neumen, B. W. S. 84 ff.; O. Fleischer, »Neumen-Studien« I, Leipzig 1895, Kapitel 4.

In den jemenischen Mahuskripten ¹	Altgriechisch	Indisch
Pašta ˘	Akut ˘	Udatta ˘
Sofpasuq \ (im Druck)	Gravis \	Anudatta -
Atnah ^ ˘	Zirkumflex ^ ˘	Svarita ˘

Bei den Indern hatte nur Udatta und Anudatta einen bestimmten Tonschritt, dagegen hatte Svarita mehrere Arten, worunter auch eine mit einem Terzensprunge². Ebenso ist der obere Ton der Svarita länger als der untere Ton, was in dem Motiv 5 bzw. Sofpasuq und Atnah ebenfalls zu sehen ist. Dasselbe wird auch von den Tonschritten der Griechen, Akut, Gravis und Zirkumflex, berichtet. Akut ein Aufwärtsschreiten, Gravis ein Abwärtsschreiten und Zirkumflex ein Auf- und Absteigen. Ebendieselben Tonschritte haben die armenischen Sour, Pouth und Barsuck³.

Auch die Samaritaner haben in ihren traditionellen Gesängen analoge Tonbezeichnungen. Zé'iqā = Aufschreien, hat einen schrägen Strich, dem Akut, Udatta und Pašta ähnlich, Arkênu = Herabsinken einen schrägen Strich mit einem Punkt ˘, Arkênu kommt immer am Schlusse eines Satzes vor. Ebenso haben die Samaritaner die Akzentfigur > oder :>, ein liegender Zirkumflex oder Atnah, dem liegenden Svarita der Inder analog. Mit einem Punkte heißt dieser Akzent Bāu = Bitte, mit zwei Punkten — Atnahu = Verwunderung, beide aber haben eine und dieselbe Gesangsweise⁴. Dieselbe Art haben Pašta, Atnah und Sofpasuq in der Prophetenweise der aschkenasischen Juden in Europa, indem Pašta zur Quarte aufwärtsschreitet, Atnah zur Quarte aufwärts und zur Tonika abwärts sich bewegt und Sofpasuq zur Tonika von der Unterterz aus schreitet oder von der Quarte stufenweise zur Tonika herabschreitet.



Auch in der Singweise der Klagelieder der Aschkenasim haben Pašta, Atnah und Sofpasuq diese Tonwendungen und zwar



Pašta greift hier zur Septime, Atnah aber hat dasselbe Motiv wie Sofpasuq.

Dagegen weist die Hoheliedweise der persischen Juden für Pašta und Atnah ein und dasselbe Motiv auf, für Sofpasuq aber ein eigenes Motiv:



¹ Der Druck hat den Akzentfiguren der Bibel viel von ihrer Ursprünglichkeit geraubt. Einer Beschreibung der Akzentfiguren aus dem 14. Jahrhundert (R. Simon Duran, Magen Awot, Livorno, S. 52 ff.) gemäß haben Pašta, Atnah und Sofpasuq dieselbe Figur wie die in den jemenischen Handschriften.

² Vgl. O. Fleischer, »Neumen-Studien« I, Leipzig 1895, Kapitel 5.

³ Ebenda, Kapitel 6.

⁴ Die Samaritaner traditionellen Gesänge sind von mir phonographiert worden und befinden sich im Phonogramm-Archiv der k. Akademie in Wien unter den Nr. 1171—1174, 1176—1180 und 1193.

Pašta und Atnah schreiten zur Quarte, Sofpasuq bewegt sich auf der Quarte und schließt mit einem Sprung von der kleinen Terz zur Tonika¹.

Genau dieselben Tonschritte finden wir in der Propheten- und Klageliedweise der babylonischen, syrischen, sephardischen und marokkanischen Juden, welche gemeinschaftlich für Pašta, Atnah und Sofpasuq folgende Motive haben²:



Aus dieser Untersuchung geht hervor, daß die Akzente Pašta, Atnah und Sofpasuq den griechischen Akut, Zirkumflex und Gravis, den indischen Udatta, Svarita und Anudatta, den armenischen Sour, Touth und Barouk und den samaritanischen Zē'iqā, Arkēnu und Ba'ū identisch sind und ihre Vertonung nach einer und derselben Methode ausgeübt wird, nämlich Hochton, Hochtiefen und Tiefen. Andererseits sehen wir, daß bei den verschiedenen Juden, in den weitentlegenen Ländern, diese drei Akzente Motive haben, welche denen der Jemeniten auffallend ähnlich, ja ein und dieselben sind, um so mehr wo, soweit historisch nachweisbar, die Jemeniten wenigstens seit Mohammed mit den anderen Juden der Diaspora keinen direkten Verkehr hatten, so daß von einem Einflusse der letzteren keine Rede sein kann.

Wir finden also auch bei den Jemeniten, wie bei den sonstigen alten Gemeinden, die aus dem Altertume hinübertagen, dieselben drei Urmotive der singenden Vortragsweise.

Diese drei sind aber eigentlich nur zwei; denn nur Pašta und Sofpasuq, also Anfang und Schluß haben bei den Jemeniten und den anderen Juden sowohl, als bei den Indern, Griechen usw. bestimmte Tonschritte, Atnah aber neigt bald zum ersten, bald zum zweiten Akzentmotiv oder ist eine Zusammensetzung beider, wie aus den vorangegangenen Notenbeispielen zu ersehen ist. Dieses stimmt ebenfalls mit den Berichten über die Tonweise des Svarita, Anudatta u. a.³

Dagegen besitzt die jemenische Pentateuchweise noch ein Motiv, welche eine große Sekunde unter der Tonika heruntersinkt (Motiv 4 oben). Dieses Motiv kommt aber eigentlich nur vor Schluß, also vor Sofpasuq. Ein ähnliches Herabsinken unter die Tonika vor dem Schlußmotiv Sofpasuq finden wir in der Klageliedweise der orientalischen Juden:



Ebenso in der Prophetenweise der Aschkenasim (vgl. oben, Tonbeispiel). Eine herabsteigende Weise vor Schluß kennen auch die Kirchenakzente. So steigt n »acutus« die Stimme um eine Terz, in »interrogativus« oder »elevatus« eine Sekunde unter den Tonus currens⁴. Dieselbe Art haben auch mehrere Maqamen der orientalischen Musik⁵.

¹ Die Hoheliedweise der persischen Juden ist von mir phonographiert worden und zwar in Nr. 1940^b.

² Diese Weisen sind von mir phonographiert worden in den Nr. 1604—1607, 1937—1938.

³ Fleischer, a. a. O.

⁴ Fleischer, a. a. O., S. 98; Thiéry, »Étude sur le chant gregorien«, Paris 1882.

⁵ Vgl. meine Abhandlung: »Die Maqamen der arabischen Musik«; Mohammed El Kholay, »Musiqā eššarqi«, Kairo 1906, Kapitel Annaghamat, Seite 28 ff.

Für die anderen Akzente haben die Jemeniten keine eigenen Motive. Ihre Überlieferung sagt ausdrücklich, daß sie nur diese 3 bzw. 4 Motive haben, alle anderen Akzente aber sollen nach diesen Motiven gesungen werden. Und in der Tat sind, wie bereits erwähnt, die in Nr. 201 angeführten Akzentmotive bloß Variationen der alten Grundmotive.

Dieses stimmt mit der Geschichte der Akzente der Bibel überein. Denn die Akzente sind, soviel bekannt ist, im 8. Jahrhundert n. Chr. (wahrscheinlich in Tiberias) entstanden¹. Sie sind den mittelgriechischen Akzenten oder Neumen entnommen. Der Zweck ihrer Einführung in der Bibel war derselbe wie der der Punktation. Mit der Punktation wollte man die richtige Leseart der Bibel festhalten, und so wollte man auch mit den Akzenten die Vortragsweise der Bibel festhalten. Daß gerade diese Akzente es waren, welche man als Mittel zur Erhaltung der Singweise wählte, beweist, daß dieselben zu jener Zeit allgemein bekannt waren, und man daher die Kenntnis ihrer Betonung bei jedermann voraussetzte. Dieses war indessen nur bei den Juden der gebildeten Länder jener Zeit der Fall, und dort auch nur zum Teile, denn in manchen Akzentmotiven weichen die Juden in verschiedenen Ländern voneinander ab². Die Juden, welche in den Ländern abseits der Kultur wohnten, wie die jemenitischen und persischen Juden, konnten aus den ihnen zugekommenen Akzenten nur die drei Urakzente für die drei Urmotive verwenden, alle anderen Akzente blieben für sie wertlos, da die Akzente selbst in jenen Gegenden unbekannt waren³. Dieses berechtigt zu der Annahme, daß die drei Akzente Pašta, Atnah und Sofpasuq bei sämtlichen Juden der Diaspora bereits lange vor der Einführung der Akzente im 8. Jahrhundert bekannt waren.

Aus den oben angeführten Notenbeispielen war die Ähnlichkeit der drei Motive der jemenischen Pentateuchweise mit den Propheten- und Klageliedweisen der anderen Juden leicht erkennbar. Wir erachten es für wertvoll, diese vergleichende Untersuchung zu erweitern, indem wir eine vergleichende Tabelle durchgehender Motive des Bibelvortrages verschiedener Juden aufstellen, um alsdann zu einigen wichtigen Resultaten daraus zu gelangen.

Noten-Tafel I.

1. Zur Quarte schreitende Motive.

The image shows three staves of musical notation in G minor (one flat). The first staff is labeled 'Jemenitisch.' and features a melodic line with a trill (tr) at the end. The second staff is labeled 'Sephardisch-orientalisch.' and includes a triplet (3) in the middle. The third staff is labeled 'Aschkenasisch.' and includes a grace note (x) and a triplet (3). The notation consists of eighth and sixteenth notes, with bar lines indicating the measure structure.

¹ Vgl. Jewish Encyclopaedia S. V. Accents (Band I) und Cantillation (Band III) und die dort angegebene Literatur.

² Vgl. meinen Aufsatz: »Reste althebräischer Musik«, Ost und West, Jahrgang 1912, Heft 6, 9, 11 und 12; Jahrgang 1913, Heft 3.

³ Die traditionelle Singweise des Koran-Vortrages hat keine Akzente, und hat auch nicht die erwähnten drei Urakzente. Diese Singweise ist ebenfalls von mir phonographiert worden. Nr. 2047—48.

2. Zur Terz schreitende Motive.

Jemenitisch. 

Sephardisch-orientalisch. 

Aschkenasisch. 

3. Zur Untersekunde schreitende Motive.

Jemenitisch. 

Sephardisch-orientalisch. 

Aschkenasisch. 

4. Auf der Tonika schließende Motive.

Jemenitisch. 

Sephardisch-orientalisch. 

Aschkenasisch. 

Diese Notentabelle hat vier Motivgruppen verschiedener Judengemeinschaften. Gruppe 1 enthält Motive, welche auf der Quarte sich bewegen. Die einfachste Form ist wahrscheinlich die ursprüngliche, nämlich ein Sekunden- oder Quartenschritt von der Terz zur Quarte oder von der Tonika zur Quarte. Die anderen sind augenscheinlich Variationen und Erweiterungen des Urmotivs. Gruppe 2 enthält Motive, die auf der Terz sich bewegen, von welchen ebenfalls die Motive aus einem Ton auf der Terz oder aus einem kleinen Terzenschritt Tonika-Terz die Urform zu sein scheinen. Dasselbe Verhältnis finden wir in Gruppe 3, deren Motive auf die Untersekunde herabsinken und die Vorbereitung zum Schlusse bilden, und in Gruppe 4, deren Motive auf der Tonika schließen.

Wir ersehen aus dieser vergleichenden Tabelle, daß alle Motive im wesentlichen auf die drei bzw. vier Urmotive zurückzuführen sind. Somit weisen die Motive der vielen Bibelakzente nichts Originelles auf, sondern sind einfach weitere Entwicklungen der Urmotive der drei alten Akzente Pašta, Atnah und Sofpasuq.

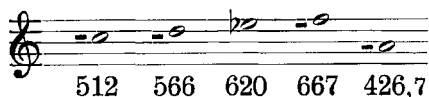
Ferner sehen wir, daß die angeführten Motive in den vier Gruppen je völlig identisch zueinander sind. Die jemenischen Motive sind aus der Pentateuchweise, die angeführten Motive der anderen Juden aber aus der Propheten- und Klageliedweise

entnommen. Hieraus schließen wir, daß die Pentateuchweise der Jemeniten im wesentlichen dieselbe ist, wie die Propheten- und Klageliedweise der anderen Juden, und nur die persischen Juden benutzen diese Weise für den Vortrag des Hoheliedes. Jedenfalls ist diese Weise bei sämtlichen Juden der Diaspora üblich, auch bei solchen Juden, welche von ihren anderen Volksgenossen seit alter Zeit getrennt und mit ihnen niemals mehr in Berührung gekommen sind. Folglich ist diese Singweise bereits eine uralte und rührt noch von jener Zeit her, da das jüdische Volk noch einheitlich auf gemeinschaftlichem Boden lebte.

2. Zěmirotweise. (Vgl. Nr. 6, 7, 34.) Diese Weise umfaßt nur einen kleinen Teil der Gebete, die sogenannten Zěmirot, d. h. die vor Jōsēr eingeschalteten 7 Psalmen (Psalm 100, 145, 146, 147, 148, 149, 150) und ein aus Psalmversen zusammengesetztes Stück. Als Beispiele für diese Weise sind in der Sammlung die obenerwähnten Stücke angeführt¹.

a) Tonstufen.

Die Tonmessungen der von mir provisorisch gemachten Aufnahme der Zěmirotweise ergaben folgende Stufen:



h kommt in der Aufnahme nicht vor. *-a* ist um 8,3, *-c* um 5,3, *-d* um 13,6 Schwingungen tiefer als die europäische Normalstimmung, *-es* ist um 4,8 höher, *-f* um 23,5 tiefer als letztere. Das Intervallenverhältnis ist demnach folgendes:

Europ. große Sekunde	$c' - d'$	=	63,	Jem. $-c - -d$	=	54,
» kleine Terz	$c' - es'$	=	979,	» $-c - -es$	=	108,
» reine Quarte	$c' - f'$	=	173,2,	» $-c - -f$	=	155,
» kleine Terz	$a^o - c'$	=	82,3,	» $-a^o - -c'$	=	85,3.

Da Grundton *c* ist, so hat diese Weise eine Tonreihe von einer Quarte aufwärts und einer Terz abwärts, welche letztere nur sprunghaft in die Tonika und nur vor Satzesschluß vorkommt. Das Intervall $-c - -es$ ist, wie wir oben gesehen haben, größer als das einer kleinen Terz, es macht aber den Eindruck einer großen Terz. Auch hier ist die Quarte keine reine.

In der Sammlung sind die Stücke der Zěmirotweise auf der Tonreihe: *be, c, d, es* und *g* gegeben.

b) Motive.

Die Zěmirotweise hat folgende Motive:




Demnach hat auch diese Weise drei Motive, ein Anfangs-, Schluß- und Vorbereitungsmotiv. Das Anfangsmotiv steigt aufwärts, das vorbereitende Motiv sinkt abwärts, und das Schlußmotiv schreitet, gewöhnlich sprunghaft, zur Tonika herauf. Diese

¹ Bemerkenswert ist, daß die einleitende Benediktion (Baruḥ šěamar) und die Schluß-Benediktion (Jištabah) in der Pentateuchweise vorgetragen werden.

Motive haben eine auffallende Ähnlichkeit zu den Grundmotiven der Pentateuchweise der Sefhardim¹ und zwar:



Aber auch die sephardische Pentateuchweise besteht im wesentlichen nur aus diesen drei angeführten Motiven, welche mehrfach variiert werden, wie wir es an anderer Stelle näher klarlegen werden. Auch die Aschkenasim haben solche Motive². So ist das Schlußmotiv (Sofpasuq) der Pentateuchweise und das Schlußmotiv der Gebetweise

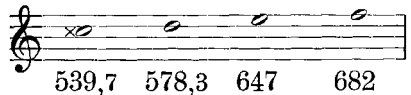
(Amida) an Wochentagen ein Terzensprung ³. Ebenso ist ein ähnliches Motivgefüge in der aschkenasischen Solihotweise wahrzunehmen:



3. Prophetenweise. (Nr. 28, 203.) Diese Weise wurde auf Gebete direkt nicht übertragen, jedoch ist die Seliḥawaise (weiter unten in 12) eine weitere Entwicklung derselben.

a) Tonstufen.

Die Prophetenweise ist in der Platte Nr. 1162 aufgenommen. Sie weist folgendes Tonsystem auf:



Diese Töne nähern sich so ziemlich denen der europäischen Stimmung:

#e'	d'	e'	f'
548	580,6	651,8	690.

Die Sekunde $d-e$ ist bloß um 2, die kleine Terz $d-f$ um 5,7 Schwingungen kleiner.

Grundton ist d . Diese Weise bewegt sich also in dem Umfang einer kleinen Terz mit einem Sekundenschritt unterhalb der Tonika. Nr. 28 der Sammlung ist um eine Sekunde tiefer und zwar be, c, d, es , Nr. 203 aber in der originellen Tonreihe. Die Nr. 203 ist, nebenbei bemerkt, nach der Platte 1162 aufgezeichnet.

b) Motive.

Die Prophetenweise weist ebenfalls drei Motive auf, 1. ein zur Terz aufsteigendes, 2. ein zur Untersekunde absteigendes und 3. ein auf der Tonika schließendes Motiv:



¹ Die sephardische Pentateuchweise wurde in den Nr. 1672, 1676, 1677 phonographiert.

² Vgl. Baer Baal Tefilla Nr. 105, S. 33; Deutsch, Vorbeterschule Nr. 489.


³ Nach der sogenannten süddeutschen Weise.

⁴ Vgl. beispielsweise Baer, a. a. O., Nr. 1310^e; ibid. Nr. 1472.

Motiv 2 tritt gewöhnlich vor dem Schlußmotiv als dessen Vorbereitung auf. Weitere Untersuchungen der Prophetenweise werden in der Selihweise angeführt.

4. Psalmenweise. (Nr. 16, 19, 20, 21, 22, 34? und 124.) Die Jemeniten besitzen zwei Weisen für den Psalmvortrag, eine für Werkstage (Nr. 124) und eine für Sabbat- und Feiertage.

a) Tonstufen.

Die Werktagsweise bewegt sich auf folgenden Tönen: 

$\sharp a$ ist unsicher. Das einzige Beispiel Nr. 124 ist in den Tonstufen f, g, a, be gehalten. Grundton ist $\sharp f$.

Die Sabbatweise hat ebenfalls nur einen Quartenumfang:



Die Sekunde $a-h$ ist um 11,6 Schwingungen kleiner als die Normalstimmung, die Sekunde $h-c$ hat 53,4 gegenüber 59,8 der Normalstimmung $h-\sharp c$. d gleicht ganz der Normalstimmung. Da die halbe Stufe $\times c-d$ um 13 Schwingungen größer als $\sharp c-d$ ist, macht d den Eindruck eines übermäßigen Tones. Grundton ist a . In der Sammlung sind die Stücke dieser Weise in be, c, d, es geschrieben.

b) Motive.

Die Werktagsweise besteht aus zwei Motiven:



Motiv 1 hat Molllcharakter und bewegt sich auf der Sekunde g , Motiv 2 schließt auf der Tonika f .

Die Sabbatweise hat ebenfalls zwei Motive:



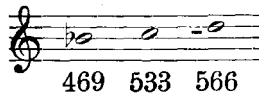
Auch hier ruht Motiv 1 auf der Sekunde c , und Motiv 2 schließt auf der Tonika be . Obwohl die Motive der beiden Weisen ähnlich miteinander sind, zeichnet sich die Sabbatweise durch eine höhere Lage (von einer Terz bis zur Quarte) wie auch hauptsächlich durch den überaus feierlichen Vortrag derselben aus. Sie wird nur stehend gesungen und zwar von der ganzen Gemeinde unisono. Der Sabbatempfang durch die Psalmen 95—99 und 29, durch die Hymnen »Lecha-dodi« (Nr. 20 und 21) und »Barjohaj« (Nr. 22) vorgetragen, in der Sabbatweise der Psalmen, erhält ein heiligmystisches Gepräge, wovon man durch die Noten nur einen schwachen Eindruck gewinnen kann.

5. Die Liedweise des Pentateuch (Nr. 8, 9, 43). Diese eigentümliche Weise wird nur für die sogenannten »Lieder« im Pentateuch benutzt. Mit »Lied« bezeichnen

die Jemeniten nur drei Stücke, I. das Meereslied Exod. XIV, 30—31 und XV, 1—21, II. die Zehngebote Exod. XX, 1—17 und Deut. V, 6—18, III. die Erzählung vom Tode Mosis Deut. XXXIV. Vor Ezra soll auch das Moseslied Deut. XXXII zu den »Liedern« gezählt haben¹, aber in der von Ezra geschriebenen Thorarolle soll man gefunden haben, daß genanntes Lied nicht in der Liedform geschrieben sei². Inwiefern die Erzählung vom Tode Mosis »Lied« ist, mag dahingestellt bleiben.

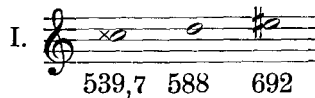
a) Tonstufen.

Das Meereslied ist in Nr. 1194 und 1667 phonographiert und die Zehngebote in Nr. 1195. Die Liedweise bewegt sich auf drei Tönen, in Nr. 1194 sind sie:

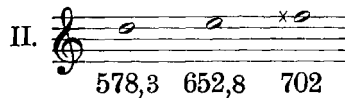


Demnach ist die Sekunde *be-c* um 8,5 Schwingungen größer als die Normalstimmung, *c-d* dagegen hat eigentlich nur den Zwischenraum einer halben Sekunde, etwa wie $\sharp c-d$, der 32,6 Schwingungen hat. Grundton ist der Mittelton *c*. In der Sammlung ist das Meereslied in den Nummern 8 und 9 gegeben.

Die Platte Nr. 1195 weist am Anfange folgendes Tonverhältnis auf:



je mehr aber der Sänger in Ekstase geriet, desto höher zog er den Ton hinauf, bis er gegen Schluß der Platte folgende Töne sang:



Während in II. die Sekunde *d-e* der Normalstimmung ($d = 580,6$, $e = 651,8$) so ziemlich gleichkommt, ist die Sekunde $\times e-d$ um 15,3 kleiner. Die zweite Sekunde in II. $e-\times f$ ist die Hälfte von der Sekunde $d-\sharp e$ im Verhältnis zu ihrer Schwingungszahl. Daraus sehen wir, daß die Intonation der Jemeniten keine positiv reine ist, die Töne werden bald hinaufgeschraubt, bald phlegmatisch hervorgebracht. In der Sammlung ist diese Weise in *be*, *c*, *d* geschrieben.

b) Motive.

Die Liedweise bewegt sich im Umfange einer Terz, oder richtiger einen Sekundenschritt aufwärts und einen Sekundenschritt abwärts vom Grundton und weist nur zwei Motive auf:



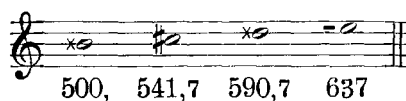
¹ Ezra soll auch erklärt haben, daß dieses Lied deswegen nicht zu den »Liedern« gehöre, weil es kein Erbauungslied sei, sondern ein Straflied, weshalb dasselbe am 9. Ab, dem Zerstörungstage Jerusalems, im Morgengebet an Stelle des Meeresliedes gebetet wird.

² Liedform im Pentateuch ist die bekannte Schreibart »Ariah weariah \aleph èna«, das Moseslied ist bloß »Ariah weariah«. Die Versglieder sind im ersteren Falle: $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$, im zweiten Falle: $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ angereiht.

Motiv 1 sinkt zur Untersekunde, Motiv 2 schließt auf dem Grundton. Hierin zeichnen sich die Gesangsweisen der Jemeniten von denen der anderen Juden aus, indem die letzteren keine eigene Melodie für die Lieder besitzen. Sie werden bei ihnen in der gewöhnlichen Pentateuchweise, allerdings feierlicher, vorgetragen. Es scheint aber sehr wahrscheinlich, daß die Juden für die Lieder des Pentateuch in alter Zeit eine eigene Vortragsweise besaßen, denn die Samaritaner besitzen noch heute für das Meereslied eine eigene Weise.

Schon der geringe Umfang der jemenischen Liedweise weist auf ihr Alter hin. Sonst findet sie im jemenischen synagogalen Gesange keine Verwendung, jedoch die Sabbatweise der Psalmen erinnert lebhaft an sie. Unter den synagogalen Weisen der anderen Juden findet sich nichts Ähnliches zu ihr.

6. Hoheliedweise (Nr. 17, 18). Es existiert eine Soloweise (Nr. 17) und eine Chorweise (Nr. 18), welche sich nur dadurch unterscheiden, daß dieselbe Weise im Chor gewöhnlich um eine Quarte höher als im Solo gesungen wird.



a) Tonstufen.

Diese Weise bewegt sich also im Umfange einer Quarte, allerdings keiner reinen, da sie 137 Schwingungen hat, gegenüber 163,6 der reinen Quarte h^o-e' nach normaler Stimmung. Die Terz $xh-d$ ist in bezug auf ihre Schwingungszahl der kleinen Terz $h^o-d' = 92,4$ analog. Die Messung des $\#c$ ist nicht sicher, da dieser Ton immer sehr kurz vorkommt. Die obere Messung ist nach Platte 1164 gemacht worden. In der Sammlung ist diese Weise auf den Tönen $f, g, -a, be$ (Nr. 17) und $be, c, -d, es$ angegeben. Denn obwohl der Messung gemäß die Weise einen Mollcharakter haben müßte, klingt sie merkwürdigerweise eben nach Dur, jedenfalls nicht Moll. Grundton ist xh bzw. be oder f .

b) Motive.

Die Hoheliedweise hat drei Motive, ein zur Quarte aufsteigendes, ein zur Terz aufsteigendes und ein auf der Tonika schließendes Motiv.



Auch hier handelt es sich wie in der Pentateuchweise usw. um ein Akutmotiv (1), ein Zirkumflexmotiv (2) und ein Gravismotiv (3). Von den Weisen der anderen jüdischen Riten hat keine irgendwelche Ähnlichkeit mit der jemenischen Hoheliedweise. Die aschkenasisch-polnische Weise ist ein Bruchteil der Pentateuchweise, die Sephardim haben eine Weise, die nach authentischer Quelle nichtjüdischen und neuen Ursprunges sein soll¹. Die persischen Juden haben für das Hohelied eine Weise, welche mit der Pentateuchweise der Jemeniten Ähnlichkeit hat, wie bereits oben erwähnt wurde. Die Hoheliedweise der marokkanischen Juden ist der Tefillawaise der Jemeniten analog, worauf wir noch weiter eingehen werden.

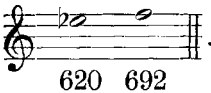
7. Estherweise (Nr. 126). Diese Weise ist in der Sammlung ausführlich wiedergegeben und zwar mehrere Verse hindurch, damit die Verbindung der Verse gekenn-


¹ Vgl. Miqra qodes, Aleppo 1870, Einleitung, wird sie als eine der profanen Musik entnommene Weise bezeichnet.

zeichnet werde. Denn nach talmudischer Vorschrift dürfen die Verse im Buche Esther beim öffentlichen Vortrage nicht abgesetzt, sondern sollen wie eine Rolle bzw. ein Brief in einem Satze vorgetragen werden¹, was der Vorleser durch Verbindung in der Melodie ausführen muß.

Diese Weise wird in einem unglaublich schnellen Tempo vorgetragen, so daß es fast unmöglich ist, eine genaue Aufzeichnung von derselben zu machen. Das in der Sammlung angeführte Beispiel ist bloß eine ungefähre Darstellung derselben. Die Vortragsweisen der jemenischen Vorleser differieren voneinander und stimmen bloß in der Wiederholung des Sekundenschrittes überein:



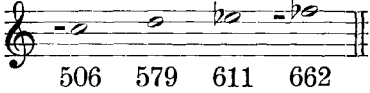
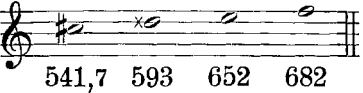
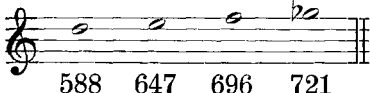
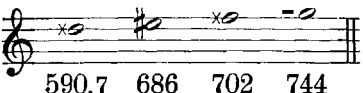
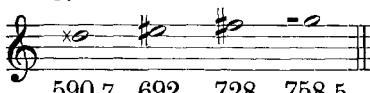
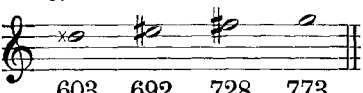
Die Messung dieser zwei Töne ergab:  620 692

Das Motiv  habe ich nur von Rafael Alšeh gehört, die anderen Vorsänger bewegten sich bloß auf den oben angeführten zwei Tönen. Die Estherweisen der anderen jüdischen Riten sind von der jemenischen grundverschieden.

8. Klageliedweise (Nr. 58, 59, 60, 62, 63, 64). Die Weise, die ursprünglich für die Klagelieder (mit Ausnahme von Kapitel III) bestimmt war, wurde später auch auf alle Poesien, welche für den 9. Ab (den Zerstörungstag Jerusalems) verfaßt worden sind, übertragen. Das dritte Kapitel der Klagelieder wird nach der Jjobweise (weiter unten) rezitiert.

a) Tonstufen.

Die Klageliedweise ist in den Nr. 1163, 1165—1166 aufgenommen. Nr. 1163 gleicht Nr. 59, 1165 gleicht Nr. 62 der Sammlung. 1166 ist eine Fortsetzung der Nr. 1165. Alle drei Platten wurden am selben Tage nacheinander aufgenommen. Auch in dieser Singweise ist ein Hinaufschrauben der Töne zu konstatieren. Wir geben hier die Messung der Platten und die Differenzen zwischen Anfang und Schluß.

1.		2.
1163. Anfang:		Schluß:
	506 579 611 662	
		541,7 593 652 682
3.		4.
1165. Anfang:		Schluß:
	588 647 696 721	
		590,7 686 702 744
5.		6.
1166. Anfang:		Schluß:
	590,7 692 728 758,5	
		603 692 728 773

Aus dieser Tabelle kann man annähernd eine Vorstellung haben, wie das Hinaufziehen der Töne sich immer mehr steigert, je mehr der Sänger in Ekstase gerät. Wir

¹ Weil in Esther IX, 29 das Buch ausdrücklich »iggeret happurim« = der Purimbrieff genannt wird.

haben hier ein allmähliches Hinaufziehen von sechs Graden. In der Praxis ziehen die Vorsänger noch bedeutend mehr hinauf, so hoch nur die Stimme ausreicht. Wie aus der Tabelle zu ersehen ist, sind nicht alle vier Töne gleichmäßig hinaufgezogen. Die Differenz im ersten Ton in Skala 1 und dem ersten Ton in Skala 6 ist 97, in dem zweiten Ton aber 113, im dritten Ton gar 117 und im vierten Ton 111 Schwingungen. Auch die Steigerung von einer Skala zur anderen ist ungleich. Ebenso ungleich ist das Verhältnis der Töne zueinander innerhalb der Skala, denn das Intervallenverhältnis ändert sich in jeder Skala mitunter ganz erheblich.

In der Sammlung sind die Stücke dieser Weise mit den Tönen *c, d, e, f* wiedergegeben, welche mit den Tönen der Platte 1163 einigermaßen übereinstimmt. Grundton ist der dritte Ton, im gegebenen Falle *e*. Die Terz *d—f* klingt eher vermindert als klein, was auch ihrem Umfange entspricht, da in allen sechs angeführten Skalen dieses Intervall auch nicht annähernd dem einer kleinen Terz gleichkommt, sie tritt bald größer, bald kleiner als das Intervall einer verminderten Terz auf. Infolgedessen hat die Klageliedweise einen ganz eigentümlichen Charakter, der unmöglich in europäischen Noten auszudrücken ist. Ich habe an vielen Stellen das *d* erhöht (*#d*), um wenigstens auf den verminderten Charakter desselben aufmerksam zu machen.

b) Motive.

Die Klageliedweise hat vier Motive, ein aufsteigendes, ein zur Untersekunde absteigendes und ein auf der Tonika schließendes Motiv, das vierte Motiv bildet die Vorbereitung zum Schlusse und sinkt zur Unterterz:



Motiv 1 hat Ähnlichkeit mit Motiv 1 der Prophetenweise (s. oben) Motiv 2 mit Motiv 3 und Motiv 3 mit Motiv 2 derselben Weise, unterscheiden sich jedoch voneinander in ihrem Intervallverhältnis. Sonst hat diese Weise mit keiner Weise der verschiedenen jüdischen Riten irgendwelche Ähnlichkeit. Die Klageliedweise der persischen Juden hat wohl Anklänge an die jemenische, aber nur an zwei Motive:



Zu bemerken ist, daß auch in dieser Weise das so oft begegnete Schema von den drei Urmotiven vorhanden ist.

9. Jjobweise (Nr. 61, 66). Für Jjob haben alle orientalischen Juden eine Singweise und zwar vom dritten Kapitel ab, die ersten zwei Kapitel werden in der Prophetenweise vorgetragen. Die Jemeniten rezitieren auch das dritte Kapitel der Klagelieder in der Jjobweise (Nr. 61), ebenso rezitieren die persischen Juden das Kapitel der Klagelieder in der Jjobweise.

a) Tonstufen.

Die Jjobweise bewegt sich im Umfange einer Terz, welche der großen Terz der Normalstimmung nahekommt: Die Sekunde *d—e* = 66,3 gleicht

590,7 657 744

¹ Vgl. 1612, 1674—1675 des Phonogramm-Archivs.

so ziemlich der Sekunde $d'-e' = 71,2$, die Sekunde $e-f = 84$ gleicht der Sekunde $e'-\sharp f' = 80$ der Normalstimmung. In der Sammlung berührt die Weise auch die Quarte f , die aber nicht von allen Sängern gebraucht wird, sie ist bloß als Verzierung zu betrachten. Grundton ist d . In der Sammlung ist diese Weise in den Noten $c, d, e(f?)$ transkribiert.

b) Motive.

Die Jjobweise besteht aus drei Motiven, 1. einem zur Terz aufsteigenden, 2. einem auf der Sekunde ruhenden und 3. einem auf der Tonika schließenden Motiv, also wiederum Akut, Zirkumflex und Gravis:



Dieselbe Jjobweise haben auch die syrischen und sephardischen Juden:



Sie singen also auch die Quarte.

10. Mišnawese (Nr. 4, 23, 35, 37, 92). In dieser Weise wird die Mišna und die talmudische Literatur »gelehrt«. Alle in den Gebeten aus Mišna und Talmud eingeschalteten Stücke sowohl als auch die »Hagada« für den Passah werden in dieser Weise rezitiert. Auch Psalm 92 (Nr. 23 der Sammlung), der im Freitagabendgottesdienst gesagt wird, und Psalm 150 (Nr. 35 der Sammlung), welcher als Einleitung zum Abendgottesdienst am ersten Osterabend dient, werden in der Mišnawese gesungen, allerdings feierlich rhythmisiert und melodios. Die Ursache, warum gerade diese zwei Psalmen in der Mišnawese gesungen werden, wird wohl die sein, daß Psalm 92 unmittelbar auf einen Mišnaabschnitt (Sabbat II)² folgt und deshalb auch der Psalm in dessen Weise gesungen wird, aus dem oben bereits angeführten Grund der »Me'injana«³, und am ersten Osterabend soll in dem Psalm 150 als Einleitung zum Feste der Haupttakt angekündigt werden, nämlich die »Hagada«; dieses geschieht, indem der genannte Psalm in der Weise der Hagada, also der Mišnawese gesungen wird.

Diese Weise erwähnt auch der Kommentator des Gebetbuches (vgl. oben Kapitel Poesie a) mit der Verordnung: »Die Abschnitte der Räucherwerke sollen in der Mišnawese gesagt werden«⁴. Die Gesetze, bei deren Studium, zu singen, ist eine uralte Eigentümlichkeit des Orients. Bekanntlich war auch die Mišna wie die Bibel mit Singakzenten (Neumen) versehen, und eine talmudische Verordnung lautet, daß die Mišna singend vorgetragen werden muß⁵. Bis auf den heutigen Tag besitzen alle Juden eine Singweise für das Talmudstudium⁶.

¹ Vgl. Phonogramm-Archiv Nr. 1938^b und 2119^b.

² Dieser Abschnitt enthält Gesetze und Verordnungen für Sabbat.

³ Vgl. in 1. Pentateuchweise.

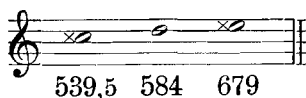
⁴ Tiklâl I, 77^a.

⁵ Beraḥot 52^a; vgl. auch Ackermann, in Winter und Wünsche, »Die jüdische Literatur«, Band III, S. 488.

⁶ Vgl. über diese Singweise der Aschkenasim Friedman, »Der synagogale Gesang«.

a) Tonstufen.

Die Mišnawaise bewegt sich auf drei Tönen:



Während die Sekunde $\times c-d$ bloß 44,5 Schwingungen hat, ist die Sekunde $d-\times e$ um 23,8 Schwingungen größer als $d'-e'$ der Normalstimmung. Grundton ist der erste Ton. In der Sammlung sind die Stücke in verschiedenen Tonarten gegeben, da auch die Sänger bald hoch, bald tief singen.

b) Motive.

Die Nr. 4, 37 und 92 sind Rezitative, die eher gesprochenen Charakter haben. Anders verhält es sich mit Nr. 23 und 35, denn durch die rhythmische Gliederung entsteht ein motivisches Gefüge, das folgendermaßen lautet:



Die Eigenart dieser Rhythmik wird weiter unten näher behandelt werden.

11. Tefillawaise (Nr. 12, 13, 14, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 33, 36, 44, 45, 46, 127). Die bis jetzt erläuterten Weisen sind, abgesehen von der Mišnawaise, eigentlich Bibelweisen, welche auf die Gebete mitunter übertragen worden sind. Anders aber verhält es sich mit den anderen Weisen, deren Wurzel man in der Bibel bzw. in ihren Weisen bloß vermuten kann, worüber aber Positives sich nicht bestimmen läßt.

Betrachten wir die Tefillawaise. Am allerdeutlichsten tritt sie uns in der »Qěduša« (Nr. 13) und in dem Priestersegen (Nr. 14) entgegen, welche Stücke auch von der ganzen Gemeinde unisono gesungen werden. Ebenso wird »Hallél«¹ (Nr. 32—33), »Hoša'anoť«² (Nr. 44—46), die Benediktionen für den Abendgottesdienst, für die Trauung (Nr. 127), für die Beschneidungsfeier, für das Anzünden der Hanukkalichter u. a. in der Tefillawaise gesungen. Nun sind gerade die aufgezählten Gebete die ältesten, nach der Tradition von Ezra und der großen Synode verfaßt, und waren jedenfalls in der letzten Zeit des zweiten Tempels bereits populär³.

In der Tefillawaise beten die Jemeniten, außer den erwähnten, die achtzehn Benediktionen dreimal täglich das ganze Jahr hindurch, mit Ausnahme der zwei Neujahrstage und des Versöhnungstages.

¹ Aus den Psalmen 113—118 bestehende, für die Festtage bestimmte Hymne.

² Ursprünglich aus dem Psalmvers CXVIII, 25 bestehende Hymne, welche das Volk am Laubhüttenfest zu singen pflegte, während es um den Altar tanzte (vgl. Mišna, Tract. Sukkot, Kapitel IV), später durch Poesien erweitert und ausgeschmückt, indem der genannte Vers als Refrain beibehalten wurde.

³ Auch für Poesien späteren Datums wurde die Tefillawaise verwendet, so für »Qaddiš« und die Hymnen »Jigdal« und »Adôn 'olam« u. a. (vgl. Nr. 34, 30, 31, 36). Die Nummern 30 und 31 sind sogar rhythmisiert, wahrscheinlich neue Schöpfungen auf traditioneller Weise basierend; denn, wie oben erwähnt, lassen die Jemeniten keine fremden Melodien oder Weisen in den synagogalen Gesang aufnehmen. Einem hiesigen jemenischen Vorbeter, dem alle seine Söhne jung gestorben waren, wurde vom jemenischen Rabbinat dies als göttliche Strafe erklärt, weil dieser Vorbeter sich erlaubt hatte, durch sephardische Gesänge den jemenischen Synagogengesang zu reformieren. — Derselbe ist deswegen zum größten Fanatiker des jemenischen Gesanges geworden.

a) Tonstufen.

Von der Tefillawaise befinden sich im Phonogramm-Archiv 3 Aufnahmen, Nr. 1167 gleich Nr. 25 der Sammlung von Rafoel Alšech aus Sanaa, Nr. 1664 gleich Nr. 13 der Sammlung und Nr. 1665 gleich Nr. 14 der Sammlung. Letztere wurden von drei Jemeniten aus verschiedenen Gegenden Jemens hineingesungen. Nr. 1167 weist folgendes Tonsystem auf:

Schluß.

europäisch: 651,8 731,6 821,2 548.

Diesem Tonsystem stellen wir dasselbe nach europäischer Normalstimmung gegenüber. Demnach ist die Sekunde $e-f$ größer als ein Halbton, $f-g$ dagegen kleiner denn ein Ganzton, die Terz $c-e$ kleiner als eine große Terz. Gegen Schluß der Platte ist der Schlußton e höher als am Anfange. Dieselbe Tefillawaise haben auch die babylonischen, syrischen und sephardischen Juden und zwar für die hohen Feiertage. Während diese Weise im jemenitischen Gesange den Umfang einer Quinte aufweist, ist ihre Skala bei den genannten Juden viel umfangreicher, und zwar eine ganze Oktave. Auch im arabischen Gesange ist diese Weise sehr verbreitet unter dem Namen »Siga« bzw. »Iraq«¹.

Hinsichtlich ihrer Tonstufen ist in dieser gemeinschaftlichen Weise bei den verschiedenen Gemeinden mitunter ein merklicher Unterschied. So ergab die Messung der Stufen dieser Weise bei den Babyloniern, nach Platte Nr. 1604, folgendes System:

Babylonisch: Syrische Juden, nach Platte Nr. 1606:

Sephardim, nach Platte Nr. 1672:

Das Stück in Platte Nr. 1252, vom Instrumente 'Ud gespielt, ist in der Maqame

Siga, die angeführten Töne lauten da folgend:

Merkwürdig ist, daß die Skala der sephardischen Weise mit der der Maqam Siga übereinstimmt, dagegen differiert die syrische Weise von Maqame Siga ziemlich stark, obwohl der Sänger der syrischen Weise Nr. 1606 dieselbe Person war, die das 'Ud in Nr. 1252 gespielt hat. Die Terz vom ersten zum dritten Ton ist bei den Babyloniern besonders klein, bei den anderen sind sie sich annähernd gleich.

Grundton ist in dieser Weise der erste Ton, nach der oben gebrachten Skala also e . In der Sammlung sind die Nr. 12—14, 25, 26, 29, 32, 33, 36 und 127 in der Skala d, es, f, g und be , die Nr. 24, 30, 31, 44—46 in der Skala $-h + e, d, -e$ und g geschrieben². Demnach hat die Tefillawaise eine Skala, die ähnlich der phrygischen

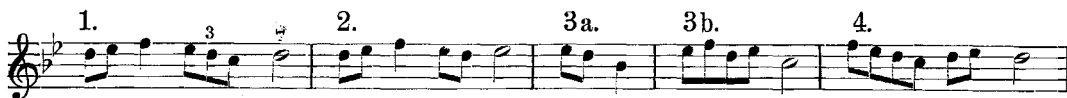
¹ Vgl. Musiq-a-esch-scharqi S. 44—45, Kairo 1899; die Maqamen der arabischen Musik.

² In der Sammlung ist auch mehrfach der vierte Ton vorhanden, in den Aufnahmen aber nicht.

Tonleiter der Kirche ist. Diese Skala ist auch in dem Gesange der syrischen Kirche in Edessa und Mesopotamien vorhanden, wie aus der Sammlung von Dom Parisot¹ zu ersehen ist.

b) Motive.

Die Tefillawaise hat vier Motive:



Motiv 3a ist Vorbereitung zum Schluß, Motiv 4 bildet den Schluß, 3b kommt als Schlußvorbereitung nur in Nr. 13 vor. Wir haben gesehen, daß die jemenitische Skala der Tefillawaise dieselbe ist wie die der Tefillawaise der anderen orientalischen Juden, sowohl als die der Maqame Siga und eines Teiles des syrischen Kirchengesanges. Das tritt noch mehr zutage, wenn wir deren Motive miteinander vergleichen.

Noten-Tafel II.

jemenitisch usw.

babylonisch usw.

syrisch usw.

sephardisch usw.

aschkenasisch usw.

¹ Vgl. Parisot, a. a. O., Nr. 164—197, 210—214.

² Vgl. Nr. 12 der Sammlung.

³ Phonogramm-Archiv Nr. 1604.

⁴ Phonogramm-Archiv Nr. 1606.

⁵ Phonogramm-Archiv Nr. 1605.

⁶ Vgl. Baer Baal Tefilla Nr. 52—89.

syrischer Kirchengesang usw.

arabischer Gesang der Maqam Siga usw.

marokkanisch usw.

Anmerkung. Der Vereinfachung halber habe ich die Riten in eine Tonart transkribiert.

Aus dieser Tabelle geht hervor, daß diese Weise nicht nur im asiatischen Orient populär ist, sondern auch in Marokko und sogar bei den deutschen Juden⁴, welche letztere diese Weise für Werktagsgebete benutzen. Wenn man in Betracht zieht, daß auch im katholischen Kirchengesange die Skala dieser Weise vorhanden ist, so scheint es, daß diese Weise eine uralte sein muß.

12. Selihaweise a) (Nr. 38, 47, 48, 49, 50, 51, 67, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 87, 91, 99, 100, 111). Wie der Name dieser Weise bezeugt, ist sie eigens für Selihôt, -d. h. Süh- und Bußgebete bestimmt. Die Selihôt sind in einer späteren Periode entstanden⁵. Bibelverse werden in dieser Weise, mit Ausnahme von Nr. 50 und 51, gar nicht rezitiert.

a) Tonstufen.

Eine Probe für die Selihaweise a) ist im Phonogramm-Archiv Nr. 1169 a) gegeben, welche der Nr. 111 der Sammlung gleicht, und weist folgende Tonstufen auf:

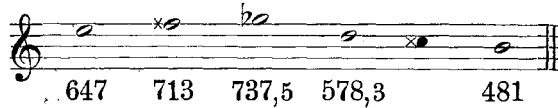
¹ Parisot, Rapport usw. Nr. 172.

² Phonogramm-Archiv Nr. 1252.

³ Prov. Nr. 7.

⁴ Bei den deutschen Juden haben die Tonstufen den europäischen Charakter angenommen. Denn während, wie wir nachgewiesen haben, die Tonstufen der Orientalen von denen der europäischen Normalstimmung stark abweichen, sind die Tonstufen der deutschen Juden mit den europäischen identisch. Dieses ist lediglich (nur) auf Assimilation zurückzuführen, denn die polnischen Juden weichen in ihren Tonstufen von den europäischen vielfach ab. Auf dieses Thema werden wir noch an anderer Stelle ausführlich eingehen.

⁵ In der sogenannten Paitanischen Periode, die etwa um das 10. Jahrhundert einsetzt und bis zum 17. Jahrhundert herunterreicht.



e' , d' und h° stimmt so ziemlich mit der Normalstimmung überein. Die Terz $e-bg$ ist bloß um zehn Schwingungen größer als die große Sekunde $e'-\#f$ 651,8 731,6. Dazwischen steht die Sekunde $\times f-bg = 24,5$ Schwingungen, also etwas mehr als dem Viertelton $\times f'-bg' = 20,6$ der Normalstimmung.

c kommt in der Platte nicht vor. Grundton ist e . In der Sammlung ist das phonographische Stück (Nr. 111) in der Skala $e, \#f, g$ und $d, \#c, h$ aufgezeichnet. Sonst stehen die Nrn. dieser Weise in verschiedenen Skalen (gewöhnlich in a, c und e). Diese Weise bewegt sich eine Terz über und eine Quarte unter dem Grundton, also in einem Sextenumfange.

Seliḥawaise b) (Nr. 39, 65, 74, 84, 86, 88, 89, 93). Eine Abart von Seliḥawaise a) unterscheidet sich von Weise a) in den Motiven (weiter unten). Diese Weise wird »Nigun Nēḥama«, »tröstende Weise« genannt. In der Weise a) werden diejenigen Gebete der Seliḥôt gesungen, die das Erbarmen Gottes erwecken sollen, die Schlußgebete aber, die beruhigenden und tröstenden Inhalts sind, werden in Weise b) gesungen.

b) Motive.

Die Seliḥawaise a) hat folgende drei Motive:



Motiv 1 gibt den Anfang und steigt zur Terz bzw. zur Sekunde auf, Motiv 2 bereitet den Schluß vor und sinkt zur Quart unterhalb der Tonika, und Motiv 3 ist Schlußmotiv.

Diese Weise hat große Ähnlichkeit mit der Prophetenweise (vgl. 3 oben). Obwohl das Intervallverhältnis nicht übereinstimmt¹, ist Motiv 1 und 3 der Prophetenweise im wesentlichen mit Motiv 1 und 3 der Seliḥawaise ähnlich. Auch Motiv 2 mit seinem absteigenden Charakter ist in der Prophetenweise wie in der Seliḥawaise zu finden. Vielleicht ist die letztere eine weitere Entwicklung aus der Prophetenweise.

Seliḥawaise b) hat ebenfalls die drei Motive der Weise a). In ihr wird das Schlußmotiv 3 nur bei Schluß eines Stückes verwendet, innerhalb des Stückes aber, bei Verschuß, wird anstatt des Schlußmotives ein anderes, kurzes Motiv gebraucht:



13. Hohefeiertagsweise a) (Nr. 105—107, 108, 110, 112, 118, 119).

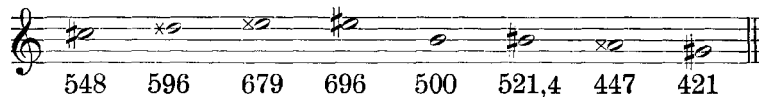
Hohefeiertagsweise b) (Nr. 54, 101—105, 109, 114—117, 120—122).

Diese speziell für die Gebete der hohen Feiertage bestimmte Weise bildet eine Ausnahme im Synagogengesange der Jemeniten. Denn, wie bereits erwähnt, sind ihre Weisen »durchgehend«, d. h. fürs ganze Jahr. Die drei hohen Feiertage aber sind durch eine eigene Weise besonders gefeiert worden. Nur die Seliḥawaise und die Pentateuchweise sind an diesen Tagen daneben zulässig.

¹ Die Schwingungszahlen der Töne d und e gleichen einander in beiden Motiven ganz.

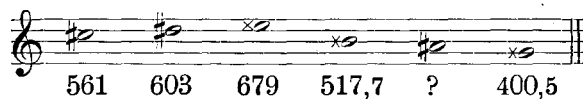
a) Tonstufen.

In der Platte Nr. 1168 sind zwei Beispiele für die beiden Abarten der Hohefeiertagsweise aufgenommen und zwar Beispiel b) für Weise a) und Beispiel a) für Weise b). Beispiel a hat folgendes Tonsystem:



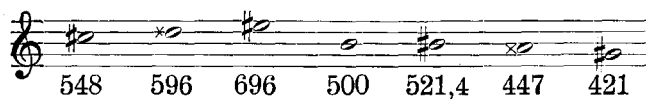
und gleicht der Nr. 104 der Sammlung. Grundton ist $\sharp c$. Die Terz ($\times e$ bzw. $\sharp e$) tritt bald kleiner bald größer auf. Im ersten Falle ist sie größer als die kleine Terz $\sharp e' - e'$, im zweiten Falle ist sie größer als die große Terz $\sharp c' - \sharp e'$. Auch diese Weise schreitet zur Quarte abwärts. Die Septime (h) tritt ebenfalls bald kleiner, bald größer auf. Steigt die Melodie abwärts, so ist die Septime klein, jedoch um 11,8 Schwingungen höher als die Normalstimmung, steigt aber die Septime aufwärts zur Tonika, so wird die Septime höher, also Leitton. Im letzteren Falle ist die kleine Sekunde $\sharp h - \sharp c$ der Normalstimmung ziemlich gleich, und zwar 548—517,3 gegenüber von 548—521,4 europäisch $\sharp c' - \sharp h^{\circ}$, jemenitisch $\sharp c - \sharp h$.

Diese Weise habe ich nochmals phonographiert und zwar von einem neuen Ankömmling aus Sana'a. Die Messung gab das folgende System:



welches demjenigen der Platte Nr. 1168 ziemlich gleichkommt, bloß daß die Terz und Septime nicht zweiseitig vorkommen.

Beispiel b) gleicht Nr. 105 der Sammlung und dient als Beispiel für Weise a). Es hat das Tonsystem:



Es unterscheidet sich vom System der Weise b) dadurch, daß die Terz immer groß auftritt, und daß die Septime nur selten klein ist. Demnach hat diese Weise einen ausgesprochenen Durcharakter.

Die Durskala ist auch sonst im Orient verbreitet und zwar in den Maqamen, Aġam, Sosgar, Garka, jedoch nur bei den Arabern, in ihrem profanen Gesange¹.

b) Motive.

Beide Arten der Hohefeiertagsweise haben dieselben Motive:



Weise b) und Weise a) unterscheiden sich nur dadurch, daß in Weise b) die Terz und Septime bald groß, bald klein vorkommen, in Weise a) dagegen immer groß.

¹ Vgl. darüber die genannten Werke von El-Chulay usw.; nach Parisot kommt diese Skala auch im syrischen Kirchengesang vor. Vgl. Nr. 198—207.

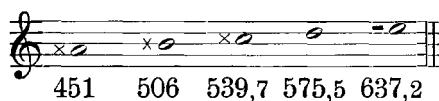
Gewöhnlich besteht ein Motivgefüge aus Motiv 1 und 4, oder aus 1, 2 und 4. Motiv 5 kommt am Schluß eines ganzen Stückes, Motiv 3 als Vorbereitung zum Schluß vor. Die Hohefeiertagsweise ist motivisch mit der Selihawaise eng verwandt, andererseits erinnert sie lebhaft an die Hohefeiertagsweise der polnischen Juden, welche folgendermaßen lautet:



Sonst ist von den sogenannten traditionellen Gesängen der Aschkenasim im jemenischen Synagogengesänge keine Spur; die Träger dieser »heiligen Melodien« (scarbowe²), die Texte von »Olenu«, »Wehakohanim«, »Qaddiš«, »Kolnidrê« werden ohne besondere Betonung und Feierlichkeit rezitiert.

14. Ta'anitweise (Nr. 71, 73, 81, 83, 90, 98). Diese Weise wird für die »Pizmonim«³ der Selihot verwendet. Da der Pizmon streng metrisch gebaut ist, so hat dieses auch auf die Melodie insofern gewirkt, als sie mitunter einen festen Takt aufweist, wie z. B. Nr. 73⁴. Ihr Name »Ta'anit« = Fasten ist von den Fasttagen, an denen die Selihot und die darin enthaltenen Pizmonim gebetet werden, abgeleitet worden.

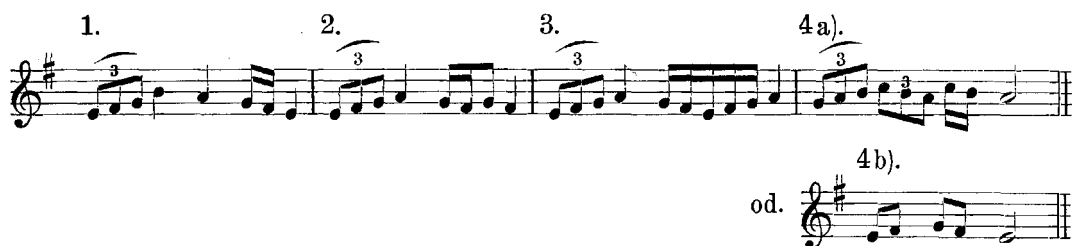
a) Tonstufen.



Grundton ist bald der erste, bald der vierte Ton. In der Sammlung sind die Stücke in *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c* geschrieben, Nr. 73 jedoch in *f*, *g*, *as*, *be*, *c*.

b) Motive.

Die Ta'anitweise hat vier Motive:



Im Motiv 1 und 2 wird das Stück rezitiert, Motiv 3 ist die Vorbereitung zum Schluß, Motiv 4 bildet den Schluß. Motiv 4a) gleicht dem Schlußmotiv der Selihawaise und Hohefeiertagsweise.

15. Azharotweise. (Nr. 41, 42, 53, 55, 56, 113, 123.)

Diese Weise hat ihren Namen von dem Azharot-, einem Loblied, welches am Wochenfeste in dieser Weise rezitiert wird (vgl. Nr. 42). Ebenso werden am Thorafeste einige

¹ Vgl. Baer *ibid* Nr. 1115—1116 P. W.; Deutsch, Vorbeterschule Nr. 311—314.

² Das lateinische Wort *sacra* slavisiert.

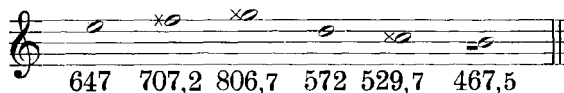
³ Pizmon ist eine Poesiegattung, welche eine strenge metrische Gliederung hat und in einer rhythmischen Melodie gesungen wird.

⁴ Auch bei den anderen Juden haben die Pizmonim immer rhythmische Melodien.

Loblieder in dieser Weise gesungen (Nr. 53, 55). Ferner wird am Vorabend zum Versöhnungstage ein Gedicht von Abraham Ibn-Ezra (Nr. 113) und am Versöhnungstage das bekannte »Keter Malhut« von Salomo Ibn Gabirol (Nr. 123) in dieser Weise vorgetragen.

a) Tonstufen.

In Phon.-Arch. Nr. 1169b) ist ein Beispiel für die Azharotweise enthalten, welches Nr. 113 gleich ist. Ihre Tonstufen sind:



Die Terz $e-xg$ ist um 20 Schwingungen kleiner als die große Terz $e^1-\#g^1$, im allgemeinen macht diese Skala den Eindruck einer Durskala mit kleiner Septime. Grundton ist e , die Weise steigt zur Terz aufwärts und zur Quinte abwärts. In der Sammlung werden die Stücke dieser Weise bald in A. H. *Cis, G, Fis, E*, und bald in *C, D, Be, A. S.* geschrieben.

b) Motive.

Die Azharotweise hat zwei Motive:

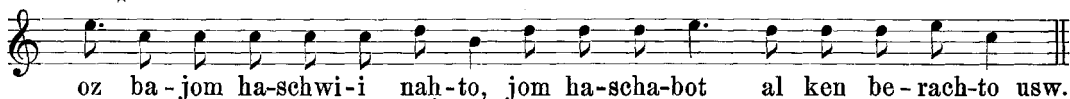
oder



eine solche Rezitationsweise findet sich im Synagogengesange der Aschkenasim (speziell in Süddeutschland) für die Psalmen 95—99 und 29 am Feiertagabendgottesdienst:



Ebenso ist diese Weise bei den Aschkenasim und speziell bei den polnischen Juden für das bekannte Loblied »Schir Hajihud«, welches in vielen Gemeinden jeden Sabbat, gewöhnlich am Vorabend des Versöhnungstages, als Schlußhymne üblich.



Hier wurde die Septime als Leitton erhöht. Dieselbe Weise finden wir bei den anderen orientalischen Juden als Psalmenweise:



Auch die »Akdamotweise« der Aschkenasim hat Ähnlichkeit mit der Azharotweise der Jemeniten und zwar hauptsächlich das erste Motiv, während das zweite Motiv zur Quinte absteigt.



¹ Vgl. Phonogramm-Archiv Nr. 1937^a.

Aus den gemachten Untersuchungen geht hervor:

I. daß das Tonstufensystem des jemenischen Synagogengesanges weder mit demjenigen der europäischen Musik, noch mit dem der orientalischen Musik, wie dasselbe von Parisot, Meshaga und El-Chulay dargestellt worden ist, übereinstimmt. Ferner:

II. daß die Skalen der Weisen aus zwei, drei, vier, fünf und sechs Tönen bestehen und zwar:

zweitönige Skala: Esterweise¹;

dreitönige » Liedweise des Pentateuch, Ijobweise, Mišnawaise;

viertönige » Prophetenweise, Psalmenweise, Hoheliedweise, Klageliedweise;

fünftönige » Tefillawaise.

sechstönige » Pentateuchweise, Zemirotweise, Selihawaise, Hohefeiertagsweise, Ta'anitweise, Azharotweise.

III. Für die Pentateuchweise, Zemirotweise, Prophetenweise, Klageliedweise, Ijobweise, Tefillawaise, Selihawaise, Hohefeiertagsweise, Ta'anitweise und Azharotweise finden sich analoge Weisen auch im synagogalen Gesange der anderen Juden bzw. im traditionellen Gesange anderer Kulturen, für die Esterweise, Liedweise des Pentateuch, Hoheliedweise, Mišnawaise und Psalmenweise fanden wir keine ähnlichen Weisen.

IV. Die Weisen bestehen im wesentlichen aus zwei, drei und vier Motiven.

B. Der außersynagogale Gesang.

Wenn es sich im synagogalen Gesange nur um Weisen handelt, Rezitationen ohne feste Melodie und Form, ist im außersynagogalen Gesange eine höhere musikalische Entwicklung wahrzunehmen, denn diese Gesänge haben zum größten Teil Rhythmus und Form.

Zwar sind die Gesänge der alten Poesien, wie Halêlot oder ein Teil der Nešid- und Sabbatpoesien bloße Rezitationen, aber diese sind teilweise dem synagogalen Gesange entnommen (wie Halêlot), teils entbehren sie, weil sie ohne Tanz gesungen werden, der rhythmischen Treibkraft (vgl. Nr. 129, 132, 138, 139 und 140). Alle anderen Gesänge, welche mit Tanz und Paukenschlag begleitet werden, mußten naturgemäß einen festen Rhythmus erhalten, wodurch sie vom Charakter des synagogalen Gesanges entfernt und dem profanen Gesange der Araber angenähert wurden.

Hierin unterscheidet sich der außersynagogale Gesang der Stadtbewohner von demjenigen der Dorfbewohner. Die Stadtbewohner und hauptsächlich die Juden in der Hauptstadt Sana'a kennen keine arabischen Lieder², was eigentlich befremdend sein mag. Bedenkt man aber ihre sozialen Verhältnisse in Jemen: daß sie noch bis auf den heutigen Tag in ihren Ghettos, streng abgeschlossen von der arabischen Bevölkerung, außerhalb der Stadt leben müssen; daß sie sich in ein arabisches Kaffê nicht hineinwagen dürfen, wo vorwiegend Gesänge aufgeführt werden; das, last non least, ein altes rabbinisches Verbot vom Oberrabbinat Jemens den Juden verbietet, arabische Lieder der Mohammedaner zu singen — so wird man begreifen, warum die Gesänge der Araber ihnen so ganz unbekannt blieben.

¹ Vgl. über diese Weise oben 7.

² D. h. die Lieder der mohammedanischen Bevölkerung, denn Lieder in arabischer Sprache besitzen auch die Jemeniten selbst.

Aus der Erzählung des Kommentators der Lieder (s. oben, Kap. 2b unter 4.), wie er sich in eine arabische Gesellschaft hineingeschlichen habe, um die Formen der arabischen Poesie und Musik zu studieren, sieht man, wie fremd den dortigen Juden die Muse ihrer arabischen Mitbevölkerung ist.

Allerdings war es nicht immer so, denn in ruhigen Zeiten, wo die arabische finstere Feindseligkeit etwas nachließ, näherten sich auch die Juden Jemens ihren Nachbarn, lernten bei dieser Gelegenheit ihre Sitten und ihre geistigen Formen, wie dies aus vielen Gedichten zu ersehen ist¹. Da aber diese Freundschaft sehr selten vorkam und gewöhnlich von kurzer Dauer war, so konnte es sich nur um einen leichten Einfluß handeln, im großen und ganzen blieben die Juden der Hauptstadt Jemens sich selbst überlassen, und somit ist auch der außersynagogale Gesang der Stadtbewohner zum größten Teil als eigene Produktion zu betrachten. Jedenfalls ist er von dem Gesange der jemenischen Araber, von welchem wir später einige Beispiele bringen werden², sowohl als auch von dem arabischen Gesange, wie er in Ägypten, Syrien und der Türkei bekannt ist, grundverschieden.

Die Juden in den Dörfern aber wohnen mit den Arabern eng zusammen, folglich finden wir ihren außersynagogalen Gesang vom arabischen Gesang stark beeinflußt. Sogar ganze Melodien wurden herübergenommen. Daher werden von den Šana'aer Juden alle Melodien, welche zweifelhafter, nichtjüdischer Herkunft sind, »Dorfmelodien« genannt. Zu dieser Kategorie gehören auch die Melodien der Adener Juden. In der Tat heben sich die Gesänge der Šana'aer Juden in ihrem Inhalte und ihrer Form von dem sogenannten Dorfgesange stark ab.

Ebenso wie in der Poesie, so auch in dem Gesange unterscheidet man die Gattungen: 1. Halêlot, 2. Zäfât, 3. Hiddujot, 4. Nêšid, 5. Širot und 6. Širot für Sabbat.

Der außersynagogale Gesang der Jemeniten ist, abgesehen von Halêlot, durchweg Wechselgesang, welcher auf folgende Weise ausgeführt wird: Der Sängerchor wird in zwei Halbchöre geteilt. Im ersten Halbchor singt der Obersänger mit, welcher gleichzeitig Dirigent ist. Der Chor muß mindestens aus vier Sängern bestehen, damit nach der Teilung die Stimmen doppelt besetzt seien. Der Partner des Obersängers wird »Kollege« oder zweiter Sänger genannt, die andern zwei dritter und vierter Sänger.

Die erste Strophe eines jeden Liedes singt der erste Sänger solo, um die Sänger an die Melodie zu erinnern. Die erste Halbzeile oder auch den ganzen Vers singt der erste Sänger mit seinem Kollegen, dem zweiten Sänger, worauf die Sänger 3 und 4 antworten. Ist eine Melodie mit einer Coda quasi, d. h. einem beim Schluß eines Verses oder Liedes angebrachten Anhängsel versehen, die entweder auf der letzten Silbe des letzten Wortes oder auf »ah« gesungen wird, so beteiligen sich an letzterer beide Halbchöre, diese Stellen sind in der Sammlung mit »tutti« bezeichnet.

Das Publikum, die anwesenden Gäste, beteiligen sich nicht nur mit ihrem Gehörorgan, sondern wirken aktiv mit, indem sie, bei Mangel an Schlaginstrumenten, wie z. B. »duf« oder »darbaka«, oder an Sabbaten, — wo das Instrumentenspiel verboten ist, — durch Händeklatschen die Markierung des Rhythmus ersetzen.

Der Tanz darf beim Gesang niemals fehlen, hauptsächlich beim Gesange der Širot. Ein Tänzerpaar, manchmal zwei Paare, selbstverständlich nur Männer, führen den Tanz aus, welcher den bekannten orientalischen Charakter trägt. Anfangs geht es in einem Adagiotempo, je mehr aber die Begeisterung steigt, desto schneller wird das Tempo, bis es schließlich zu einem wirbelnden Prestissimo wird. Es gibt unter den Jemeniten

¹ Vgl. Bacher, »Die hebräische und arabische Poesie der Juden Jemens«, S. 40 ff.

² Jemenische Gesänge sind letzters von mir phonographiert worden. Nr. 2046, 2056—2057.

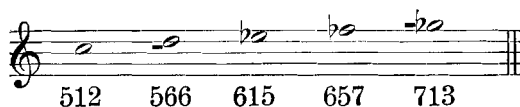
sehr geschickte Tänzer, und ihre Bewegungen sind leicht und graziös. Alte, gebrochene Greise tanzen mit einer staunenswerten Geschwindigkeit. Frauen sind vom Tanze ausgeschlossen; die Festlichkeiten spielen sich nur im Kreise der Männer ab. Die Frauen dürfen nur beim Zäfät teilnehmen, und zwar mit Paukenschlagen oder mit dem bekannten orientalischen Triller der Frauen, welcher einem Gejohle ähnlich klingt¹.

Im Gesange wird jede Strophe wiederholt. Dem ersten Sänger steht es frei »umzukehren«, d. h. nachdem die Hauptmelodie des Gedichtes zur Genüge, mehrere Strophen hindurch wiederholt worden ist, setzt der erste Sänger mit einer anderen beliebigen Melodie ein, um Abwechslung in den Gesang hineinzubringen². Dieses Verfahren nennt man »Umkehrung«. Geschickte Sänger machen mehrere Umkehrungen und passen für jede Strophe eine andere Melodie an. Die Kunst der Umkehrung ist bei den jemenitischen Sängern das Höchste in der Musik.

1. Halêlôt. Wie bereits erwähnt, sind die Halêlôt alt und ihre Weise die der Azharot. Auch in der Synagoge werden Halêlôt gesungen (vgl. oben A). In der Sammlung ist Nr. 143 ein Beispiel hierfür. Halêlôt werden von allen Anwesenden unisono gesungen, ohne bestimmten Takt.

2. Zäfät. In der Sammlung mit zwei Nummern vertreten (144 und 145), nach welchen Melodien alle Zäfätlieder gesungen werden. Sie sind im strengen Takte gehalten, weil Paukenschlag sie begleitet. Nr. 144 hat zwei Melodien, a) in $\frac{2}{4}$ -Takt besteht aus zwei Perioden, die gleichmäßig fünf Takte und einen Takt Pause haben. Mel. b) in $\frac{3}{8}$ hat bloß 4 Takte und einen Takt Pause in jeder Periode, sie besteht aus zwei Teilen und vier Perioden, deren letzte Periode eine Koda hat. Eigentlich ist Mel. b) der Nr. 144 eine Variation der Melodien a) der Nr. 145, indem in den letzteren der Takt $\frac{4}{8}$, in den ersteren aber $\frac{3}{8}$ ist. Die Melodie 145a) ist dieselbe wie Nr. 57, wohl die einzige Melodie, die aus dem profanen Gesange in die Synagoge herübergenommen wurde.

Die Tonmessung einer Aufnahme dieser Melodie gab folgendes Resultat:



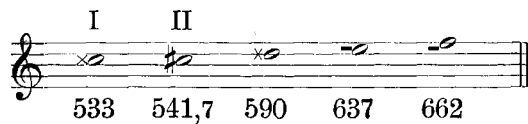
Der Sänger dieser Aufnahme ist ein anderer als derjenige der Nr. 145a) in der Sammlung. Demnach hat das System eine kleine Terz und verminderte Quarte und Quinte. Grundton ist hier »d«. In der Aufnahme fallen die Pausen weg, in der Sammlung aber hat diese Melodie in jeder Periode vier Takte und einen Takt Pause, ebenso Mel. b), welche auch eine Koda hat. In Nr. 145 ist auch die sogenannte »Schlußmelodie«, welche am Schlusse eines jeden Zäfät-, Hiddujot- und Siraliedes gesungen wird, angegeben.

Für die Melodie a) der Nr. 145 besitzt noch das Phonogramm-Archiv eine Aufnahme in Platte Nr. 1952, welche von drei Sängern im Chor gesungen wurde. Die Messung dieser Aufnahme ergab:

¹ Vgl. Dalman, »Palästinischer Diwan«, Melodien Nr. 18.

² Vgl. oben Kapitel II B die zitierte Stelle des Kommentators der Poesien.

³ Die Ordnung in der Sammlung ist eine andere.



Diese Aufnahme enthält also nur einen Quartenumfang, abgesehen davon hat die Melodie einige Variationen, sie lautet:



»c« tritt als Leitton zu »d« etwas erhöht auf (c II). Der fünfte Takt ist hier ausgefüllt, während er in Nr. 145 Pause ist. In der Taktart gleicht diese Weise derjenigen der Nr. 141 b). Diese Melodie scheint allgemein bekannt zu sein, da die Sänger der Aufnahme 1952 aus einer ganz anderen Gegend sind¹.

3. Hiddujot. Auch diese Gattung ist mit zwei Nummern angegeben (141 und 142). 141 ist, wie bereits oben erörtert, eine Zusammensetzung von 144 und 145, 142 hat die zwei Taktarten $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$. Eine fünftaktige Periode bildet die Hauptmelodie. Zum Schluß ist eine Coda im $\frac{3}{4}$ -Takte, aus zwei Perioden bestehend, angehängt. Alle Hiddujot werden nach diesen zwei Piecen gesungen.

4. Nēšid. Nach den Zäfät- und Hiddujotliedern beginnt erst das eigentliche Festkonzert und zwar mit Nēšid.

Mit Melodie 146 wird am Sabbatausgang begonnen. a) ist eine achttaktige Periode im $\frac{2}{4}$ -Takt, Melodie b) besteht aus sechs Takten und bewegt sich in $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ abwechselnd. Melodie c) hat ein Motiv von zwei Takten in $\frac{4}{4}$ mit einer Koda. — Nr. 147, welche ebenfalls am Sabbatausgang gesungen wird, hat eine Hauptmelodie, welche dreimal wiederholt wird, und eine Schlußmelodie für den vierten Vers der Strophe. — In Nr. 148 wiederholt der erste Sänger die erste Strophe zweimal, und zwar ist die Wiederholung eine Variation der Hauptmelodie auf der Sekunde. Nach der Melodie 148 werden alle mit »Adon olam« beginnenden Gedichte gesungen. — Nr. 149 hat zwei Teile, eine siebentaktige und eine sechstaktige Periode. Dasselbe Gedicht hat in 150 eine andere Melodie, welche von dem bedeutendsten jüdischen Sänger Jemens, Ahrôn Lewi in Šana'a, komponiert sein soll. — Nr. 154 ist rezitierenden Charakters und ähnelt der Melodie 139, ebenso scheint auch 148 aus dieser Weise hervorgegangen zu sein. Bei 154 ist auch die obligatorische Schlußmelodie aller Nēšidlieder angegeben. — Aus demselben Stoffe ist auch 155, die gleichzeitig typisch ist, da alle mit »Ani had-dal« und »Mij nišqani« beginnenden Gedichte in der Weise der Nr. 155 gesungen werden. Auch Nr. 156 wird, wie 145, beim Haarfrisieren gesungen. — Nr. 157 hat ein viertaktiges Motiv, welches immer wiederholt wird.

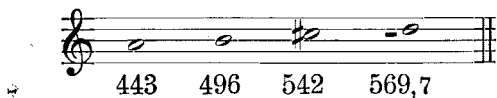
Platte Nr. 1949 enthält ein Lied »Šebāḥ 'ejl ḥāj«, dessen Melodie dieselbe ist wie Nr. 154 der Sammlung. Sie hat folgendes Tonsystem:



Das Tonsystem sowohl als auch die Motivfolge der Weise gleicht derjenigen der Seliḥweise. Es ist daher anzunehmen, daß dieselbe, wie auch alle ihr ähnlichen Stücke,

¹ Der Text dieser Melodie »Kēfelāḥ harimōn« ist nicht jemenischen Ursprungs und war schon im 16. Jahrhundert in Syrien bekannt, da Israel Nagara die Melodie dieses Gedichtes für seine Dichtungen verwendet, mit dem Vermerk: »laḥan kēfelāḥ harimōn«. Vgl. Zēmirōt Israel, Venedig 1599—1600 ff., S. 96^a.

wie Nr. 139 und sogar 129; aus der Seliḥawaise entstanden sind. — Nr. 159 a) wird zweimal wiederholt und besteht aus sieben Takten und einer Pause, Taktart ist $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$. Nr. 1662 des Phonogramm-Archivs enthält dieselbe Melodie, aber in $\frac{3}{8}$ -Takt gehalten; ihr Tonsystem ist folgendes:



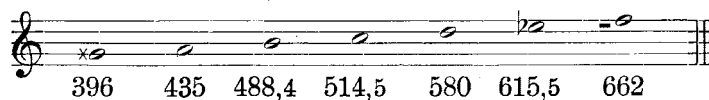
Die Melodie lautet folgendermaßen:



5. Širôt. Den weitaus größten Teil der außersynagogalen Gesänge bildet diese Gattung. Die Šira bildet in der Poesie wie in der Musik die höchste Kunstform, und namentlich die Širôt mit Tauših. Širôt werden nach Nēšid gesungen und zwar mit obligatem Tanz und Händeklatschen, und bilden den Glanzpunkt der Festlichkeit. Der Teil, welcher Tauših genannt wird, hat in der Regel eine andere Melodie, die sich von der Melodie des Hauptteiles abhebt. Manchmal wird wohl die Melodie des Hauptteiles für den Tauših verwendet, dann wird sie, dem veränderten Metrum des Tauših gemäß, rhythmisch variiert. (Vgl. z. B. Nr. 180 der Sammlung.) Der Schluß wird bald mit der Melodie des Hauptteiles, bald in einer eigenen Melodie gesungen.

Demnach bildet die Šira mit Tauših die Liedform a, b, a oder a, b, c. Manche Lieder haben vier und auch fünf Teile, dieses rührt daher, daß für die zweite Strophe des Gedichtes andere Melodien angepaßt sind; jede Strophe für sich hat jedoch immer drei Melodien.

Eine Ausnahme hiervon bilden die Gedichte, welche mehrere Tauših nacheinander haben, wie Nr. 171. In diesem Falle werden die anderen Tauših in der Melodie des Tauših I vorgetragen, oder mitunter wird »umgekehrt«. Tauših I und III der Nr. 171 haben eigene Melodien, Tauših II aber wird nach der Melodie des Tauših I gesungen. Nr. 1948 des Phonogramm-Archivs enthält eine Variation der Melodie c und d der Nr. 174, beide Melodien wurden da zu einer Melodie verschmolzen. Ihre Tonreihe ist folgende:



Ihre Melodie:



Grundton ist »a«.

Die Melodien der Nr. 193 und 194 sind dieselben wie diejenigen in Nr. 75 und 191, nur haben sie eine andere Version. — Die Nr. 182—192 sind Širôt ohne Tauših und haben, abgesehen von 184 und 190, zwei Teile. — In Nr. 197 haben alle drei Tauših

eigene Melodien. — Die Melodien der Nr. 199 und 200 stammen aus Tana'am und sind auch in anderen Ortschaften bekannt.

6. Sabbatlieder. Da der Tanz bei ihnen nicht ausgeübt wird, sind sie zum Teil Rezitationen, welche auf Grund der synagogischen Weisen aufgebaut sind. So ist Nr. 128 der Jigdalmelodie (Nr. 24) ähnlich, ebenso verrät Nr. 129 die Prophetenweise. Sie hat die »Schlußmelodie« der Sabbatlieder, welche variiert in den Nr. 130, 132 bis 135 und 139 auftritt. Die Melodie 131 stammt aus Aden, 132 ist eine Variation der Nr. 129. 134 hat als Text den Vers 8 des Gedichtes 129. 135 ist der Zëmirotweise ähnlich, es ist aber im arabischen Gesange in Syrien und Babylonien eine ähnliche Volksmelodie bekannt:



die auf der Maqame Šaba basiert. Nr. 136 stammt aus Aden und ist der Nr. 135 sehr ähnlich, ebenso stammt Nr. 137 aus Aden, sie wird am Ausgange des Sabbat gesungen. 138 ist 132; 139—156 ähnlich. Letztere allerdings nur in der Hauptmelodie, den zweiten Teil bildet die »Schlußmelodie«. Die Hauptmelodie wird nachher eine Sekunde höher variiert. — Nr. 140 basiert auf der Azharotweise. Die Nummern 164 und 165 a stammen ebenfalls aus Aden und sind der Nr. 131 ähnlich. Nr. 165 a stammt aus Ib. Sie ist auch in Nr. 1666 des Phonogramm-Archivs aufgenommen, ihr Tonsystem lautet

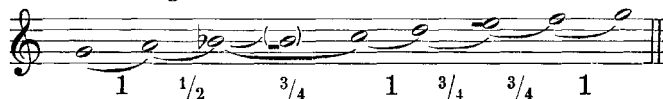


Grundton ist »e«. Diese Melodie ist auch sonst in Mesopotamien bekannt.

Tonarten.

Aus den wenigen angeführten Messungen der außersynagogalen Gesänge ersieht man, daß auch die Tonstufen dieser Gesänge weder mit denen der europäischen Musik noch mit denen der oben erwähnten Tonsysteme der orientalischen Musik übereinstimmen. Anders aber verhält es sich mit den Tonarten dieser Gesänge. Wiewohl die Sabbat- und Nësïdlieder zum Teil auf die synagogalen Weisen zurückzuführen sind, basiert doch ein großer Teil der außersynagogalen Melodien auf den orientalischen Maqamat. Allerdings ist diese Identität nur hinsichtlich der Tonarten und charakteristischen Tonschritte, nicht aber in ihren Weisen. Denn die Weisen der jemenischen Melodien¹ weichen von denen der in Ägypten, Syrien, Mesopotamien und Persien bekannten Maqamat vollständig ab.

So haben die Nummern 128, 145, 172, 174, 181 und 153 den Charakter der Maqame Nāwā, deren Tonart folgende ist²:



¹ Nicht nur der jüdischen, sondern auch der arabischen, wie wir unten sehen werden.

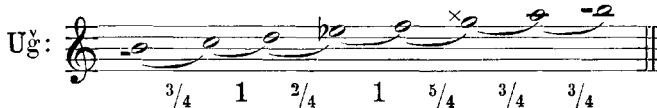
² Näheres über die Tonarten der Maqamat siehe El-Chulay a. a. O.; Šafaa il-Angat a. a. O.; Dom Parisot, ebenda, und meine Abhandlung »Die Maqamen der arabischen Musik«.



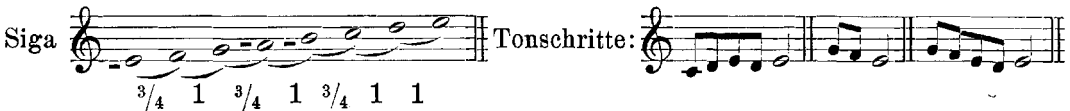
Die Nummer 135, 174a), 175a), 192 und 194 stehen anscheinend in der Maqame Saba, die Nr. 135 und 192a) sind sogar einer bekannten orientalischen Melodie entnommen¹ Saba hat folgende Tonreihe:



Mit Maqame Uğ haben die Nr. 160, 170, 178 und 195 Ähnlichkeit:



Alle Melodien, welche anscheinend auf der Sekunde schließen, sind in der Maqame Nāwā, Melodien, deren Schluß auf der großen Terz erfolgt, stehen in der Maqame Siga.

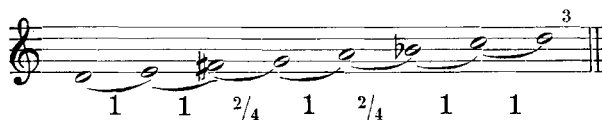


Ohne Unterschied der Lage, da die Maqamen ebenso wie die europäischen Tonarten transponiert werden können.

Abgesehen von diesen Maqamen haben auch die Jemeniten die Durtonart, welche in den Maqamen Aḡam, Sasgar und Rēhawi vorkommen, von den arabischen Jemeniten aber immer mit Rēhawi bezeichnet. Merkwürdig ist es, daß die Maqame Hiḡaz:



die sonst im ganzen Orient sehr verbreitet ist, weder den jemenischen Juden, noch den jemenischen Arabern bekannt ist. Dies ist um so merkwürdiger, da diese Maqame die heilige Gebetsweise in sich birgt, in der fünfmal täglich in der ganzen mohammedanischen Welt die Größe Allahs und seines Propheten verkündet wird². Die jemenischen Araber singen diesen bekannten Gebetsaufruf in folgender Tonart:



Diese Tonart unterscheidet sich von der Maqame Hiḡaz in dem zweiten Ton und gleicht der mixolydischen Kichentonart einerseits und der Tonreihe des einen Teiles des abessinischen Kirchengesanges andererseits⁴.

¹ Vgl. oben in 6.

² Vgl. Dalman, »Palästinischer Diwan«, Melodien 27; die Platten Nr. 4 und 5 meiner dritten Sendung an das Phonogramm-Archiv.

³ Diese Tonreihe ist ohne Messung angegeben.

⁴ Vgl. Platte Nr. 1 und 2 der vierten Sendung an das Phonogramm-Archiv.

Zu bemerken ist noch, daß die jemenisch-jüdischen Sänger die Theorie der orientalischen Maqamat und Usulat (Rhythmik) absolut nicht kennen, sogar der Begriff »Maqame« im Sinne der arabischen Musik geht ihnen vollständig ab.

Der Rhythmus.

Die orientalische Musik unterscheidet sich von der europäischen nicht nur in den Tonstufen, sondern auch in der Rhythmik. Die orientalische Rhythmik ist ebenso kompliziert wie ihr Tonsystem. Eine Theorie dieser Rhythmik hat El-Chulay in seinem erwähnten Werke aufgestellt¹. Demnach besteht der Rhythmus nicht aus kleinen Gliedern, die wir in der europäischen Musik Taktarten nennen, wie z. B. $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ usw., welche sich in den Musikstücken immer wiederholen, sondern hier werden die Melodien nach Taktarten gemessen. Dieses wollen wir kurz erklären.

Es existieren gerade Taktarten, die aus 38, 36, 32, 28, 24, 16, 14, 12, 10, 8, 6, 4 großen Teilen (d. h. Zeitwerten, Chronos protos) bestehen, und ungerade Taktarten, die aus 19, 15, 13, 11, 7 großen Teilen bestehen. Ebenso gibt es kleinteilige Taktarten, wie z. B. 13, 10, 9, 6, 7, 3. Die großen Teile sind ihrem Zeitwerte ungefähr unsern Vierteln gleich, die kleinen unsern Achteln. Jede Taktart hat sowohl ihren bestimmten Namen, als auch ihre bestimmte Bedeutung und Wirkung und wird dem Charakter der Maqame je angepaßt. Will der Komponist eine getragene Melodie komponieren, so wählt er eine elegische Maqame mit einer traurigen Taktart. Als Regel gilt, daß die Melodie sich nach dem gegebenen Rhythmus strecken soll; ist die Taktart eine große, wie z. B. $\frac{38}{4}$, so muß auch die Melodie dementsprechend $\frac{38}{4}$ lang sein, ist der Rhythmus klein, etwa $\frac{4}{4}$ oder $\frac{7}{8}$, was gewöhnlich bei lebhaften Melodien der Fall ist, so soll auch die Melodie bloß vier Viertel bzw. sieben Achtel kurz sein. Hebungen und Betonungen innerhalb der Taktarten werden (theoretisch) nicht berücksichtigt. In den Taktarten sind auch Pausen einbegriffen und miteingerechnet².

Nach dieser kurzen Vorbemerkung ist es klar, daß die Verwendung europäischer Taktarten für die orientalische Musik unzweckmäßig ist, denn die orientalische Rhythmik wird dadurch entstellt, mitunter sogar gefälscht.

Freilich ist auch die angeführte Theorie nicht durchgeführt. Willkürliche und unwillkürliche Abweichungen seitens der orientalischen Musiker sind allgemein zu konstatieren. Jedenfalls gibt sie doch einen Anhaltspunkt für die Untersuchung der Rhythmik der orientalischen Musik.

In dieser Sammlung habe ich mich entschlossen, die Melodien, insofern sie rhythmische Merkmale aufweisen, in europäischen Taktarten zu rhythmisieren und zwar aus folgenden Gründen. Erstens lassen sich die meisten Melodien der Jemeniten nach europäischen Taktarten gut einteilen, zweitens würde eine Taktierung nach den oben erwähnten orientalischen Rhythmen den europäischen Musiker eher verwirren als belehren, und schließlich werden gewöhnlich die orientalischen Taktarten nur dann durchgeführt, wenn die Sänger von Instrumenten begleitet werden; bei Gesang ohne Instrumentalbegleitung erlaubt sich der Sänger in bezug auf den Rhythmus viele Abweichungen.

Indessen ist die europäische Rhythmik nur bei geraden Taktarten³ oder auch bei ungeraden, die sich aber durch 3 teilen lassen, angebracht. Bei den anderen

¹ Vgl. a. a. O. S. 63 ff.

² Die Pausen werden in der Praxis nicht konsequent ausgehalten.

³ Vgl. O. Abraham und E. v. Hornbostel, »Vorschläge für die Transkription«, und J. W., Sammelbände der IMG. XI, 1, S. 9 ff.

ungeraden Taktarten, wie 19-, 13-, 11- und 7-teiligen, ist man gezwungen, eine doppelte Taktart, etwa $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$ usw., anzugeben, was jedenfalls unklar ist. In solchen Fällen wäre viel richtiger, den eigentlichen orientalischen Takt anzugeben. So würde in unserer Sammlung für Nr. 169 = $\frac{32}{4}$, für Nr. 170 = $\frac{24}{4}$, für Nr. 173 = $\frac{38}{4}$, für Nr. 174 = $\frac{15}{4}$, für Nr. 180a) = $\frac{18}{4}$, für Nr. 196 = $\frac{19}{4}$, für Nr. 197a) = $\frac{10}{4}$, für Nr. 198a) = $\frac{26}{4}$ usw. angebracht sein.

Manchmal wird eine und dieselbe Melodie in verschiedenen Gegenden verschieden rhythmisiert, wie die oben angeführten Beispiele der Platte Nr. 1952 im Vergleich zu der Melodie Nr. 145 und der Platte Nr. 1662 im Vergleich zur Melodie Nr. 159a) beweisen.

Eine eigentümliche Rhythmik weisen die Nr. 23 und 35 auf, die kaum in irgendeine Taktart sich einreihen lassen. Es ist eher ein rhythmisches Rezitieren, welche Art im Orient allgemein bekannt ist.

Das Tempo.

Bei den meisten rhythmisierten Liedern ist das Tempo mit dem Metronom angegeben. Aber nur selten werden die Lieder wirklich im angegebenen Tempo streng durchgesungen. Abweichungen einzelner Töne oder Takte von kaum faßlichen Zeitwerten sind in jeder Melodie wahrzunehmen, so daß es fraglich ist, ob das Metronom für den orientalischen Gesang verwendbar ist. Eine derartige Unregelmäßigkeit im Tempo veranschaulichen die Platten Nr. 1946—50, 1661—73, 1666 und 1952.

Diese Unregelmäßigkeit ist auf die momentane Begeisterung der Sänger zurückzuführen, die etwas Wildes und Sprunghaftes an sich hat.

Gesänge jemenischer Araber.

Notentafel III.

1. Ib $\text{♩} = 132$.

2. Sana'a $\text{♩} = 132$

usw.

Gesänge der jemenischen Juden.

Abteilung I: Synagogengesänge. Nr. 1—127.

- I. Nr. 1—15. Gesänge für Sabbat und Werktage.
 - II. > 16—31. Gesänge für Sabbat.
 - III. > 32—57. Gesänge für Festtage.
 - IV. > 58—67. Qinnôt.
 - V. > 68—91. Sëlihôt.
 - VI. > 92—123. Gesänge für die hohen Feiertage.
 - VII. > 124—127. Verschiedenes.
-



I. Morgengebete (für Sabbat und Werktage).

1. 
 ă - dôn ho-ô-lomim, ba-[˘]al ho-ră-hă-mim, ġo-dôl ho-[˘]ê-şoh, dăr - kô nă-[˘]ă-ro-şoh,


 hăn - nô-tă sô-[˘]hogim, wă-hajjô-sêd [˘]ă-ro-gim, zô-hăr hō-[˘]ô-lom, ho-fês kol nă-lom,


 tōb lăg-gô-[˘]ră-im, jě-sôd hănnib-ro-im, kě-bô-dô hănnif-lo, lăl-lêh nig-loh,


 mō - rô-mam [˘]al kol bă - ro-[˘]ho ut - hil - loh.


 şo - mē-[˘]ă tē - fil - lôt to-mim hăp-pō - [˘]ū - lôt.


 wě-tih - jä tē - fil - lo - tē - nū ră - şū - joh lě - fo - nă ho


 kig - tō - răt sam - mim [˘]al miz - bă - hă - ho.

2. 
 ă-lô-haj hănně-şo-moh şăn-no-tăt-to bij tă-hô-roh.ăt-to bă-ro-to


 wă-ăt-to joşăr-to, wă-ăt-fo no-fah-to bij wă-ăt-to mě-şämmě-roh bă-gir-bij

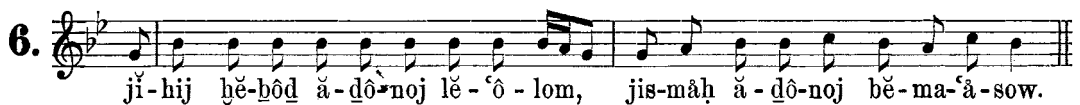
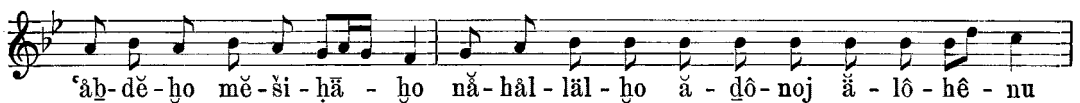
wă-ät-to 'o-tid li-tă-loh mim-mă-nij wă-ät-to 'o-tid lă-hă-hă-zi-roh bij
 lă-'o-tid lo-hô. bĕhol zĕmăn šă-hăn-nĕ-šo-moh băgirbij mô-dă ģ-nij lĕ-fo-nă - ģo
 ă-dô-năj ă-lôhaj rib-bôn kol hăm-mă-ă - sim bo-rũĥ ät-to ă-dô-noj
 hăm-mah-zir nĕ - šo - môĥ lif - ģo-rijim mĕ - ĥim.

3. bo-rũĥ ät-to ă-dônoj ă-lô - hĕ - nũ mā-lăĥ ho-'ô-lom pôĝĕ-ah 'iw-rim usw.

1. Mischna.

4. ê - lũ dĕ-bo-rim šă-ĕn lo-hăm šĭ-'ur hăp-pĕ-oh wă-hăb-big-ĝu-rim wă-ho-ra-
 jôn ug-mi-luĥ hă-so-dim wĕ-tăl-mud tô-roh wă-ĕ - lũ dĕ-bo-rim šă - o-dom ô-
 hĕl pĕ-rô-tĕ-hăm bo-'ô-lom hăz-zăh wă-hăĝ-ĝă-răn ĝaj-jă-măt lô lô-'ô-
 lom hăb-bo, kibbud ob wo-ĕm ug-mi-luĥ hă-so-dim wă-hă-bo-ät šo-lôm
 bĕn o-dom lă-hă-bĕ-rô wĕ-tăl-mud tô - roh kĕ-nă-ĝăd kul-lom.

5. bo-rũĥ šo-o-măr wă-ho-joh ho-'ô-lom, lo-rũĥ hũ, bo-rũĥ ô-mĕr wo-ô-săĥ,
 bo-rũĥ ĝô-zĕr um-ĝăj-jĕm, bo-rũĥ mă-răĥ-hĕm 'al ho-o - răs, bo-rũĥ mă-răĥ-







oh. wě - hě - lô jo-roh bāj-jom, u-mib-hār šo-li-šow

tub-bā - 'ū bě-jām sūf. tó - hó - môt jě - hās - jū - mū,

jo-rā - du bim-šô - lôt kô-mô o - bān. jī - mi-ně - ho ă - dō - noj

nā-ă-do-rij bāk-kô-ah, jī - mi - ně - ho ă - dō - noj tir-ăs ô - jěb.

ub - rōb gö - ô - ně - ho tă-hă-rôs go-mă - ho, tě - šāl-lāh hă - rō-

ně - ho jô - hă-lê - mô kăg-găš. ub-rū - ah ăp-pă - ho

nă - 'ăr - mū māj - jim, ni - šě - bū hě - mô nêd nô - zě - lim,

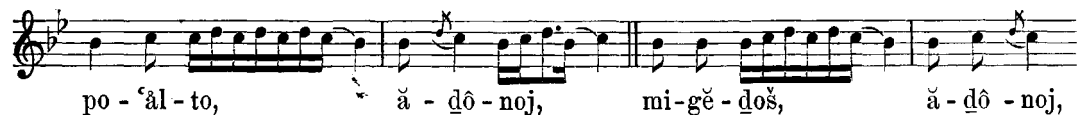
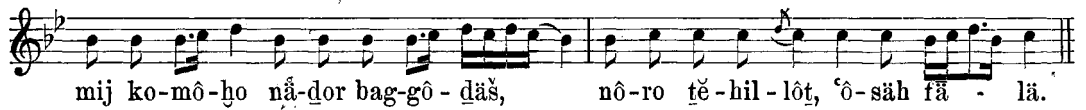
qof - ū tě - hô-môt bě-lāw jom. o - mār ô - jěb:

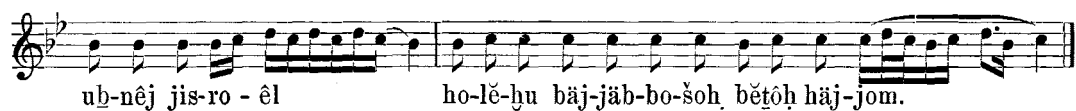
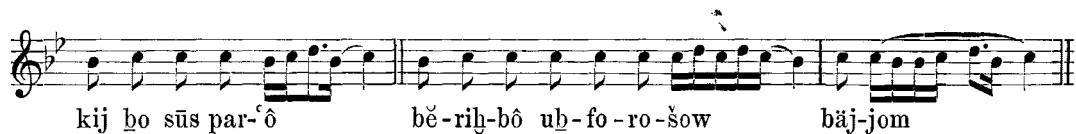
ăr-dôf, ăs - sig, ă-hăl-lêg šo - lol, tim-lo - ê - mô năf-šij,

o-ri-g hār-bij, tô-ri - šê-mô jo-dij. nošăf-to bō-ru - hă-ho

kis-so-mô jom, šo-lă - lū kă-ô-fă - răt bě-māj - jim

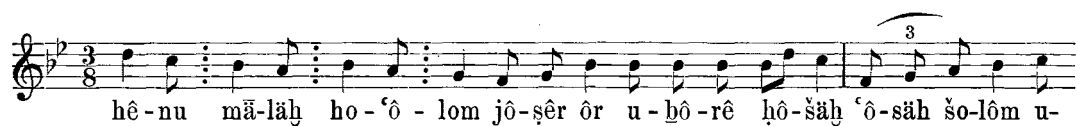
ăd-di - rim. mij ho - mô - ho bo - ê - lim, ă - dō - noj,



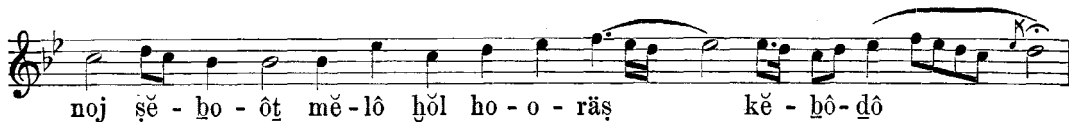


Vorbeter.

Gemeinde.



Gemeinde.



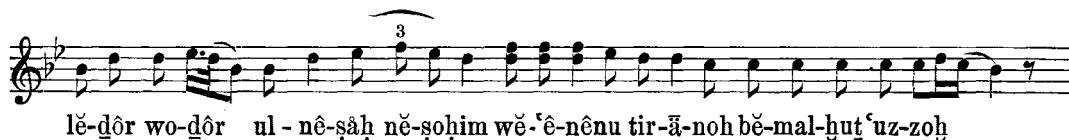
Vorbeter.



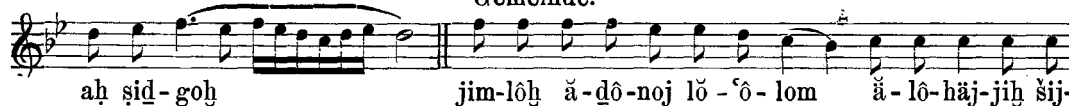
Gemeinde.



Vorbeter.



Gemeinde.



Gemeinde.
(für Musaf)

jôn lě-dôr wo-dôr ha-lê-lu-joh šě-m'a

ji-s-ro-êl ă-dô-noj ă-lô-hê-nu

ă-dô-noj ă-hod

14. Priester. Vorbeter.

jě-ho-ră-hă-ho ă-dô-noj

Priester. Vorbeter.

ă-dô-noj wě-jiš-mă-ră-ho

Priester. Gemeinde.

wě-jiš-mă-ră-ho o-mên

Vorbeter. Priester Vorbeter.

wiederholen dasselbe.

jo-êr ă-dô-

Vorbeter. Priester Priester

dasselbe.

dasselbe.

noj. po-now

Vorbeter. Priester Vorbeter.

dasselbe.

ê-lă-ho wi-hun-nă-ko.

Gemeinde: Vorbeter.

Priester

dasselbe.

o-mên jis -
po -

Priester dasselbe. **Vorbeter.** **Priester dasselbe.**

so
now

ă - dō - noj
ê - lä - ho

Vorbeter. **Priester dasselbe.** **Priester dasselbe.**

wě - jo - sēm

Vorbeter. **Priester dasselbe.** **Priester dasselbe.**

šo - lôm,

Gemeinde.

o - mên.

15. Gemeinde.

waj-hij bin-sô-[˘]a ho-o-rôn waj-jô - măr mô - šăh gu-moh ă-dô-noj

wi-jo-fu-șu ô-jă-hă - ho wi-jo-nu-su mėsan-ă - ho mippo-nă - ho.

jis-mă-hu haš-šo - mă-jim wě-to-gêl ho - o - răș wô-jô-mă-ru bag-gô-jim

ă-dô-noj mo-loh jis-mah hăr ši-jon to - gêl - noh bēnot jā-hu-doh lě-ma-[˘]an

miš-po-tă - ho aș-rê ho-[˘]om šăk-ko-ho lô a-șă-rê ho-[˘]om šă - ă-dô-

Vorbeter.

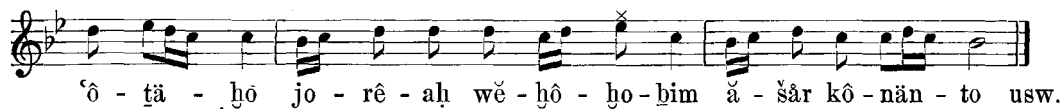
noj ă - lô-how. gă-dě-lu lä-ă-dônoj it-tij un-rô-mă-mo šě-mô jāhdow.

II. Gesänge für Sabbat.

16. Gemeinde.

lä - mē-năș - șe - ah [˘]al hăğ-ğî-tit mi-z-môr lě-đo - wid.

ă - dō-noj ă - dō - nē - nu moh ăd-dir ši-mě-ho bē-hol ho - o - răș



Solo.



Gemeinde.

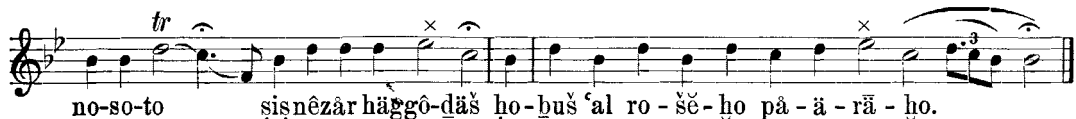
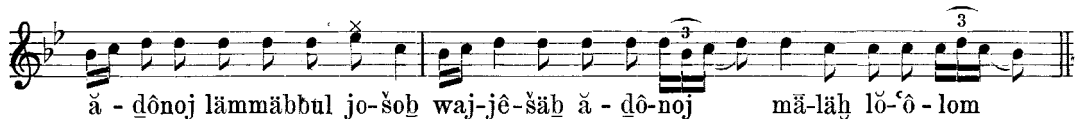


1 Platte Nr. 1164.

häm-mä - läh hə-do - row no-gi - loh wě-nis-māhoh boh nāz-ki-
roh dō-dā-ho mij-jä - jin mē-šq-rim ā - hē - bu - ho. usw.

Gemeinde.

19. mi-zmôr lě-do-wid ho - bu lä-dōnoj bēnēj ê-lim ho - bu lä-dō-noj
ko-hōd wo-‘oz ho - bu lä-dō-noj kēbōd šē-mô hi - šē - tā-hāwu lä-dōnoj
bāhādrāt gō - dāš gō - l ă - dō-noj ‘al hāmmā-jim é - l hāk-kōbōd hir-‘im
ă - dō - noj ‘al māj-jim rab-bim gō - l ă - dō-noj bāk - kō - aḥ
gō - l ă - dō-noj bā - ho - dor gō - l ă - dō-noj šō - bēr ă - ro - zim
wā - jě - šāb - bēr ă - dō - noj ă - t ār - zēj hā - lě - ho - nōn wāj - jā - rā - gi -
dēm kē - mô ‘ē - gāl lě - ho - nōn wě - sir - jōn kē - mô hān rā - ê - mim
gō - l ă - dō-noj hō - šēb lā - hā - bot ēš gō - l ă - dō-noj jo - ḥil mid - bor.
jo - ḥil ă - dō-noj midbār go - dēš gō - l ă - dōnoj jō - hō - lél ă - jo - lōt
waj - jā - hə - sōf jō - ‘o - rōt u - b - hē - ho - lō kul - lô ô - mēr ko - bōd



Gemeinde.

23.  miz - môr šir lě-jôm häššäb-bot tob lö - hô-dôt lä - dô -noj ul-zämmêr lě-šim-

 ho 'äl - jôn lě-häg-gid bäb-bô-gär has-dä-ho wä - ä - mu-not-tä - ho bäl-lê - lôt

 'ä - lěj o - sôr wä-'ä - lěj no-bäl 'ä-lěj hiğ-ğo-jôn bë - ħin-nôr kij simmahta-nij

 ä - dô-noj bë-fo - 'ö - lä - ho bë-mä - 'ä-sěj jo-dä-ho ä - rannênmäħ ğo-dě-lu

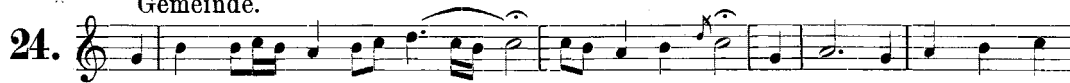
 mä-'ä - sä-ho ä - dô-noj mö-ôd 'o-mä-gu maħ-šě - hô-tä - ho iš bā-'är lö


 jê-d'ä uhsil lo jo-bin ät zôt bif-rô-äh rä-šo-'im kë-mô 'ê-säb wäj-jo - ši - šukolpô-

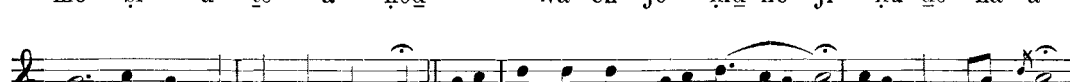
 'ä-lěj 'o - wänlêhiššommêdom 'ädêj 'äd wä-ät-tomorömlö-'ôlom ä - dônoj usw.

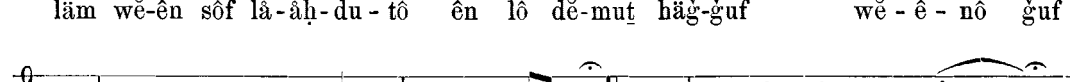
 lě-häg-gid kij jo - šor ä - dô -noj *tr* šu - rij wö - lö 'aw - lo - to bô.

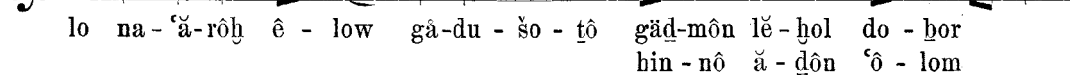
Gemeinde.

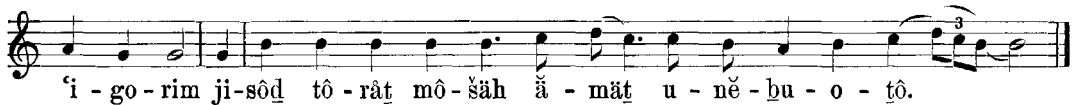
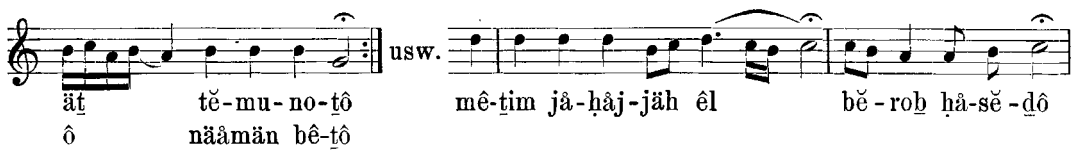
24.  jig-däl ä - lô - him ħäj wi - jiš-täb-bäh nim-šo wä-ên 'êt äł

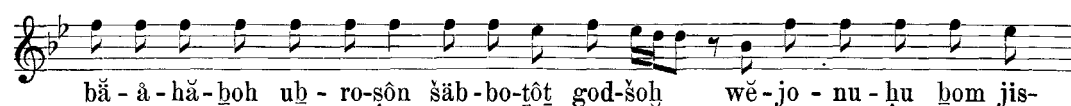
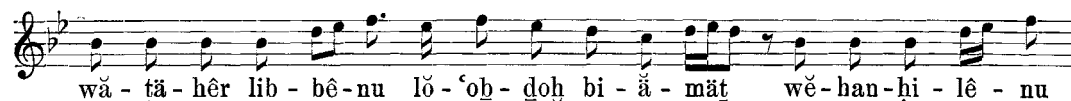
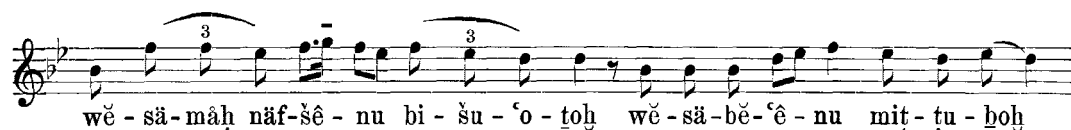
 mẽ - ši - u - tō ä - ħod wä-ên jo - ħid kë - ji - ħu-dô nā-'ä-

 lām wē-ên sōf lä-äh-du - tō ên lô dė-mut häğ-ğuf wē - ê - nô ğuf

 lo na - 'ä-rôħ ê - low gā-du - šo - tō gäd-môn lě-ħol do - ħor

 ħin - nô ä - dön 'ô - lom





27. 
 šě-m'a jis-ro - él ä - dō-noj ä - lô - hē - nu ä - dō - noj ä -

 hod wō - o-hāb-to êt ä-dō-noj ä - lô - hā-ħo bē-ħol lē-bo-hā-ħo

 ub-ħol nāf-sē ħo ub-ħol mō-ô - dā - ħo wō-ħo - jū

 hād-dē-bo-rim ho - ê - lāh ä - šār o - nô-ħij mēšaw-wā-ħo



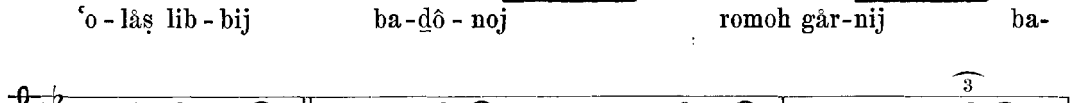
 häj - jōm 'al lē - bo - hā - ħo wē-šin-nān-tom lē-bo-nā - ħo

 wē - dib-bār - to bom bē-šib-tē-ħo bē - hē - tē - ħo ub-lāħ-tē-

 ħo hād-dā - rāħ ub-šoħ-bē-ħo ub-gu-mā-ħo ug-šār-

 tom lö - ôť 'al jo - dā - ħo wē-ħo-ju lē - tō - to - fôt bēn 'ē - nā - ħo

 uħ - tāħ - tom 'al mē-zu-zôť bē - fā - ħo u - ħiš - 'o - rā - ħo.

28. 
 wät - tit - pāl - lēl ħān - noh wät - tō - mār

 'o - lāš lib - bij ba - dō - noj romoh gār-nij ba-

 dō - noj ro - ħāb pij 'al ô - jē - bāj kij so-māħ-tij

bi-šu-'o - tã-ħo ên go-dôš kã - dō-noj kij ên bil-tã - ħo
wě-ên šūr kê - lô - hē - - nu äĭ tãr-bu dã-bã - ru
ġě-hô-hoh ġě-hô - hoh jê-sê o - tog mip-pi - ħãm
kij êĭ dē-'ot ä-dô-noj wě-lô nit-kěnu 'ã-li - lôĭ.

Vorbeter.

29.

lě-mô-šãħ šiw-wi - to 'ãĭ ħãr si-naj miš-wãĭ šãb-boĭ zo-ħôr wě-šo-môr u
ħô šiw-wi - to - nu ä-dô-noj ä - lô-hē-nu læ-ħãg-rib loĭ gor-bãn mu-sãf šãb-
boĭ ko-ro - - uj ji-hij ro-šôn mi-lě-fo - nã - ħo ä - dô-noj ä - lô-
hē-nu šã - tã - 'ã - lê-nu læ-ãr - sê - nu wě-tiĭ-to-'ê - nu big-ħu - lê - nu
wě-šom nã - 'ã - sãħ læ - fo - nã - ħo äĭ gor-bě-nôt ħô-hô-tê - nu

Gemeinde.

tē - mi - dim kě - sid - ron u - mu-so - fin kã - hil - ħo - tom.

Gemeinde.

30.

ä-dôn 'ô-lãm ä-šãr mo-lãĭ ħã - tã-rãm kol jě-šir niĭ-ro læ-'êĭ na-'ã-so ħã-
ħãf-šô kôĭ ä - zãĭ mã-lãĭ sě-mô nig-ro wã - ä - ħã - rěj kiĭ-lôt ħãk-kôĭ læ-

bäd-dô jim-lôh nô-ro wö-hu ho-joh wö-hu hô-wäh wö-hu jih-jäh bë-
 tif-o-roh wö-hu ä-hod wě-ên šê-nij lě-ham-šil lô lă-häh-bi-roh. usw.

31.
 ê-li-jo-hu hân-no-bij u-mo-ši-äh bân do-wid jo-bô-u ê-
 lê-nu wi-bä-sě-ru - nu bě-bin-jän bêt hām-mi-g-dos ub-ti-gun jě-
 ru-šo-lä - - jim wě-nô-mâr o - mên ê-li-jo-hu hân-no - bij.
 iš ä-šār gin-nē lě-šēm ho-ēl iš bu-sār šo-lôm 'al jäd jě-gu-ti - ēl
 tr
 iš goš wāj-häppēr 'al 'ä-dät bë-nej jis-ro - ēl ě - li - jo - hu hân-no - bij.

III. Gesänge für Festtage.

Vorbeter.

32.
 bo-ruh ät-to ädô-noj ä-lô-hē-nu mā-läh ho-'ô-lom ä-šār gi-dě-šo-nu
 bëmişwôtow wěšiw-wo-nu lig-môr ät hähäl-lél. hâl-lě-lu - joh

Gemeinde.

Vorbeter.


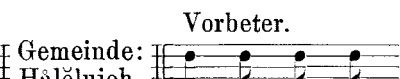
Gemeinde.

hâl-lě-lu - joh hâ - lě-lu 'ab-děj ä-dô - noj } hâl-lě-lu - joh
 hâ - lě-lu ät šēm ä-dô - noj }


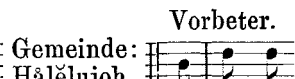
Vorbeter.

ji-hij šēm ä-dô-noj mö-hô-roh mē-ät-to wä-'äd 'ô-lom
 mimmizrah šāmāš 'ad mö-hô-ô mô-hul-lol šēm ä-dô - noj

Gemeinde:
 Halëlujoh.

Vorbeter.  3  Vorbeter.
 rom 'äl kol gö - jim ä - dō - noj mij kä - dō - noj
 'äl häš - šo - mä - jim kë - hō - dō

 3  3 
 ä - lô - hē - hu hämmäg - bi - hij lo - šo - bät

Vorbeter.  3  Vorbeter.
 hämmäš - pi - lij lir - ôt häš - šo - mä - jim u - bo - o - raš mẽ - gi - mij


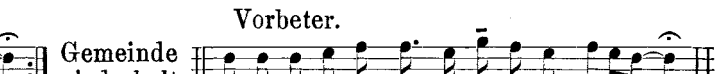
 3  3 
 mẽ - 'o - for dol mẽ - aš - pôt jo - rim äb - jôn


Vorbeter.  3  Vorbeter.
 lô - hô - si - bij 'im ně - di - bim mô - ši - bij 'ä - gä - rät
 'im ně - di - hēj 'äm - mô


 3  3 
 häb - bä - jit êm häb - bo - nim sē - mē - hōh.

33. Vorbeter.  3  3
 bē - šēt jisro - el mimmiš - ro - jim bêt jā - 'ä - gōh mẽ -

 3  3
 'äm lô - 'éz ha - lē - lu - joh usw. o - haptij kij jiš - m'ä ä - dō - noj

 3  3
 ät gö - lij ta - hänu - noj . kij hiš - to oznō lij ubjomāj äg - roh.

Gemeinde.  usw. 
 ha - lē - lu - joh ha - lē - lu ät ä - dō - noj kol

 3  3
 gö - jim šä - bö - hu - hu kol ho - um - mim

Gemeinde. Vorbeter. Gemeinde.

ha-lě-lu - joh usw. bo-ruḥ häbbo bě-šēm ă - dō - noj

Vorbeter. Gemeinde wiederholt.

bê - rāḥ - nu - hām bě - šēm ă - dō - noj. usw.

Für Ostern.

34. Gemeinde.

hō - du là - ă - dō - noj kij tōḥ kij lō - 'ō - lom hās-dō

jō - mō-ru ḡō - u - lěj ă - dō - noj ă - šār ḡō - o - lom mij - jād sor u - mē-ă-

ro-šōt gi - bā - šom mimmiz-roḥ u-mim-mā-ă - rob miš-šo-fōn u - mij-jom

to - 'u bāmmidbor bi - ši-mōn dō - rāḥ 'ir mō-šob lo mo-šo - u rā - 'ê - bim

ḡām ša - mē - im nāf-šom bo - hām tit - ăt - tof wāj - jiš - 'ă - gu ăl

ă - dō - noj bās-šār lo - hām mi - m - šu - ḡō - tē - hām jaš - ši - lēm. usw.

35. Gemeinde.

hā-lě-lu-joh hā - lě - lu ěl bō-god-šō hā-lě - lu - hu bir - gi - 'a 'u - zō hā-

lě - lu - hu bi - g - bu-rō-tow hā - lě - lu - hu kě - rōḥ ḡud-lō hā lě - lu-hu bē - tē-

ḡa šō-for hā-lě - lu-hu bē - nē-bāl wē-hin-nōr hā - lě - luhu bē-tōf u - moḥōl hā-

lě-luhu bēminnim wō-ḡob hā-lě-lu-hu bē-šilšē - lěj šom 'a hā-lě - lu-hu bē-šil-šēlēj



wahällājloh hāzzāh mōrōrim šā-bēhol hāllēlōt o-nu ô-hēlin bēn jōšēbin uben mēsub-
 bin wā-hāl-lāj-loh hāz-zāh kul-lo-nu mē-sub-bin.

Vorbeter.

38. šē-zu-fāt šā-mās lō-ḥuṣāt pā-t-ru-sim mō-ru-dā-hoh tē-nō-bēb bā-
 tā-lē-lēj rē-sisim ho-ēl ho-ô-nāh bō-ēt ro-ṣon ā-mu-sim

mo-gēn hū lē-hol hā-hō-sim. Gemeinde wiederholt:
»mogēn« usw.

Vorbeter.

39. ā-lō-hē-nu wēlō-hēj ā-bō-tē-nu bā-tā-lēlēj ô-roh to-ir ā-do-moh usw.
 - - - bēroḥoh teborēh ā-do-moh
 - - - ġi-loh to-ġil ā-do-moh

on-noh hō-ri-dē-hu lō-ô-roh } o-mēn.
 li-bē-ro-hoh }

Für Wochenfest.

40. ā-ṣu-loh lē-fo-nim bē-his-sē ā-ro-bōt
 lā-ā-rāṣ mē-ṣu-hoh bā-hā-bē-lēj ā-ho-bōt. Gemeinde wiederholt.

Gemeinde.

41. wā-hā-lē-lu-joh zā-mē-rij lē-māl-kēh bāt ṣi-jōn hān-nō-tēn
 o-lā-jih bē-si-nāj hō-dō si-ġē-lēh wāj-hō-nēh li-h-jō-tēh mē-ām

jô-dě-[˘]ej sô - dō zâ-r[˘]â äb-ro - hom ji - di-dō hô - du
lä - dō-noj kij tôb kij lö - [˘]ô - lom hæ-s-dō wä-hä - lě-lu - joh.

42.

o-mônjôm zän no-hä-lu [˘]am zäh [˘]al jäd hōzäh iš ho-ä - lô-him.

nô-täh ho-ä-li - joh wi-jôséd ně-ši - joh lě-[˘]ho du-mi-joh tē-hilloh ä-lô-him. usw.

hāj gô-ä-lê - nu zögôf jo-dê-nu wēhiš hârê-nu bē-jê-šä ä-lô - him.

43.

o - nô - hij ä - dō-noj ä - lô - hä - ho ä-šâr hô-sê - ti - ho

mě - ä-räš miš-ra-jim mibbêt [˘]a - bo - dim lô ji - h-jäh lě-[˘]ho ä-

lô-him a - hê - rim [˘]al po - noj lô ta - [˘]ä-säh lě-[˘]ho

fä-säl wē-[˘]hol tē-mu-noh ä-šâr bäs-šo-mä - jim mimmä - [˘]al

wä-ä-šâr bo-o-räš mit-tä - hāt wä-ä-šâr bäm-mä-jim mit-tä-hāt lo-

o - - räs lo-tiš - tä-hä-wäh lo - häm wō-lô to - [˘]ob-dēm

kij o - nô - hij ä - dō-noj ä - lô - hä - ho êl gân-noh

pô-gêd 'ă-wôn o-bôt 'al bo-nim 'al šil-lê-šim wă-'al
 rib-bê-'im lě-šô-nô-oj wô-'ô-sáh hâ-säd lo-ă-lo-fim
 lö-ô-hă-baj ul-šô-mă-rêj miš-wô-toj lô tis-so
 ât šêm ă-dô-noj ă-lô-hă-ho lăš-sow kij lo jênâggâ
 ă-dô-noj ât ă-šâr jis-so ât šêmô lăš-sow
 zohôr ât jôm hăššabbot lăgâ-dê-šô šê-šât jo-mim tâ-ă-bôd
 wô-'o-si-to kol mē-lăhtâ - ho wi-jôm hă-šê-bi - - 'ij šăb-bot
 la-ă-dô-noj ă-lô-hă - ho lo tâ-ă-să kol mē-lo-hoh
 ât-to u-binho u-bit-tâ - - ho wě-gê-ră-ho ă-šâr biš-'o-ră - - ho
 kij šê-šât jomim 'o-soh ă-dô-noj ât hăššo-mă-jim wă-ât ho-o - - răs
 ât hăj-jom wă-ât kol ă-šâr bom wăj-jo-năh
 băj-jôm hă-šê-bi-'ij 'al kên bêrah ă-dô-noj

ât jôm häššab - bot waj-gä-dë - šë - hu kâb-bêd ât o - hi - ho
 wä-ât im - mä - ho lë-mâ-ân jä - ä - ri-hun jo - mä - - ho
 ʿâl ho-ä-do - moh ä-šâr ä-dônoj ä-lô - hê-ho nô-tên-loh
 lô tir - soh lô tâ-ä-nä bë-rê-ä-ho ʿêd šo - - gâr
 - tin - of
 - tig - nôb
 lô tâh-môd bêt rê-ä - - ho lô tâh-môd ê-šât rê-ä - - ho
 wä-ʿabdô wä-ʿamo-tô wë-šô-rô wähä-môrô wëhól ä-šâr li-rê-ä - - ho.

Hôšaʿânôt.

Vorbeter und Gemeinde.

44. hô-šʿa - noh on-no ä - dô-noj hô-ši-ʿoh no
 ä-nij wo-hu hô-ši-ʿoh no lë-mâ-ʿa - noh
 ä - lô - hê - nu hô - šʿa - noh. usw.
 hô - rë - ê - nu
 ğô - ä - lê - nu

Vorbeter und Gemeinde.

Vorbeter.

45. ʿä - nê bë - hô - šʿa - noh ʿä - nê ä - tu-jim bë-ši-më-ho
 ro - šim häb-bo - im bäs - su - koh wë - nir - šim

Gemeinde.

'ă - nê bĕ - hô - š'ă - noh 'ă - nê ġo - šim bĕ - murbo - jôt 'ă - ro - boh hăd -
 do - šim bĕ - šim - hoh răb - boh.

Gemeinde.

46.

hô - ši - 'ê - nu bă - hă - ġi - ġot jôm â - hod tib - bo - năh šij - jôn bĕ - rin - noh
 wă - hă - 'ă - lê - nu lĕ - tō - hoh bĕ - si - mĕ - hoh jir - u ġō - jim wĕ - jĕ - hô - šu wĭ -
 jik - ko - lĕ - mu zo - dim zĕ - dim ă - hă - dă - roġ bă - ăr - b'ă miš - wôt wĕ - năm -
 li - hoh bĭ - jom zăh sukkoh wĕ - hoh nô - măr bê - hiġ - ġo - lô - toġ
 măl - kê - nu on - no êl no hô - šă' - no wō - hô - ši - 'oh no.

Vorbeter.

47.

joh o - jôm zĕ - hô - r hăj - jôm bĕ - rit šib - 'ăt tĕ - mi -
 mă - ho bĕ - ri - t ä - z - roġ ă - šă - r o - răġ
 bă - hu - ġo - t dot nă - u - mă - ho ob ră - hă - mon
 ġo - rêb zĕ - măn pĕ - du - tĕ - nu bă - ră - hă - mă - ho.

Gemeinde.

zoh - rê - nu ă - dō - noj bir - šôn 'ăm - mă - ho.

48. **Vorbeter.**

mö - hô - lêl kôl wě - hôl jo - hôl hă - jêh ni - d - roš lě -
 dô - ră - šă - ho wă - him - mo - sê wă - hit - răs - sê
 lă - 'âm dô - fě - gěj dě - lo - tă - ho hă - ház - ki - rom zě -
 hu - t a - h - rom wě - ši - d - gâ - t kol hă - si - dă - - ho
 šă - 'ê ni - hom bă - hi - t - gâ - ră - hom bě - lô - lă - hom lě - šă - hă - ră - ho

Gemeinde.

zoh - rê - nu ă - dô - noj bir - sôn 'âm - mă - ho.

49. **Vorbeter.**

răh - mo - no ă - d - kâr lon gâ - jo - mē dă - âb - ro - hom ră - hi -

Gemeinde.

mo bě - dil wă - jă - 'ă - bôr. usw.

50. **Vorbeter.**

wăj - ja 'a - bôr ă - dô - noj 'al po - now wăj - jig - ro

Gemeinde.

ă - dô - noj êl ră - hum wă - hân - nun ă - răh ăp - pă - jim wă - răb
 hă - säd wă - ä - măt nô - sêr hă - säd lo - ă - lo - fim nô - sê 'o - wôn
 wo - fă - 'ša wă - hă - to - oh wě - năg - gē.

51. *Vorbeter.* *Gemeinde.*

ă - nê - nu ă - lô-hêj ăh-ro-hom ă - nê -

nu usw. tô-di-ê - nu ô-rah hă - jim sô-b'ă sê-mo-

hôt ăt po-nă - ho nê-i - môt bi-mi-nê-ho nă - sâh.

Gesänge für Simhat tôrah.

52. *Vorbeter.* *Gemeinde wiederholt.*

ă - su-loh lě-fo-nim bě-his-sê ă-ro-bôt
lă-ă - răs měšu-hoh bě-hăblê ă-ro-bôt.

53. ă-sâr big-lăl o - bôt bo-nim ġid-dêl u-ba-ă - hu-rom tô-

roh no - tăn bě-ġăl-ġăl-lêj ru - ah ă - dō-noj niġ-loh

u - mäl - ă - hêj so - bo bă - ăl - fej šin - on. usw.

54. *Vorbeter.*

si-mě-hu bě - si-mě-hă-t tô - răt mō-sâh kij nê - to - noh ă - lô - him

Gemeinde.

lě - mō - sâh ăl hăr si - noj jo - răd wě-dib-bêr ăm mō - sâh. usw.

55. *Vorbeter.*

hă - dō, hă - dō răb-bo-non bě-sim-hăt tô-roh tē - mi - moh

Gemeinde. *Vorbeter.*

hă - dō hă - dō răb-ho-non o - těj mě-ši - hêj

Gemeinde.

pâ-räg læ-'äm - mê hä-dô hä-dô ráb-bo-non. usw.

Vorbeter.

56. kij bë - si - më - hoh tê - šê - un u - bë - šo - lô - m tu - bo - lun

hä - ho - rim wă - hä - ğë - bo - 'ôt jif - šë - hu lif - nê - hăm rin - noh

wë - hol äf - sêj häs - so - däh jim - hä - u hof kij bë - šëm äd -

dir tê - šê - un u - bë - šë - m bo - ruĥ tu - bo - lun. Gemeinde wiederholt.

Vorbeter.

57. mip-pij êl mip-pij êl ji-t-bo-rä - ĥ jis-ro - êl Gemeinde wiederholt.

ên o - huĥ kä-dô-noj wë - ê - n bo - ruĥ kë-hän 'äm - rom. usw.

IV. Klagelieder für den 9. Ab.

Vorbeter.

58. 'äl nă-hă-rôt bo-bäl ĥo-šë-hoh jif-'ät mö-ô-rô-tê-nu

wă-hămjät ji - læ-lo - tê-nu do-ă-hoh ät göl hä-šô-să-rô-tê-nu

băt bo - bäl së - mo - hôt 'o - rä - ĥoh nă-gäd mörô - rô - tê-nu

wă-ă-nah-nu 'äl 'ä - ro-bim bë-tô-hoh to-li-nu kin-nô-rô-tê - nu.

59. nis-gäd 'öl pë-šo-'äj bë-jo-dô jis-to - ră -

gu 'e - lu 'al saw-wo - rij hiš-šil - kô-ħij
 ně - to - nă - nij 'ă - dō-noj bi - dej lô u - ħăl gum
 sil-lo kol äb - bi-rāj 'ă - dō - noj bě - gir - bij go-ro 'o -
 läj mō - 'ed liš - bôr bâ - ħu - roj gät do - rāħ 'ă - dō -
 noj lib - tu - lät bät jā - hu - doħ 'al ê - lăħ
 'ă - nij bô - ħi - joh 'ê - nij 'ê - nij jô - rā - doħ mă - jim
 kij ro - ħăg mim - mă - nij mě - nă - ħem mē - šib năf - šij
 ho - jū bo - năj šô - mē - mim kij go - bār ô - jêb.

Vorbeter.

60.
 bë - lël zăħ jib - ko - jun wĭ - jê - li - lu bo - năj
 lël ħo - răb bē - tij wě - nis - rě - fu ar - mō - năj
 wě - ħol bêt jis - ro - el jä - ħă - ġu bij - ġô - noj

Vorbeter und Gemeinde.

jib - ku hä - sé - rē - foh 'ă - šăr so - rāf 'ă - dō - noj usw.

Vorbeter.

61.
 'ă - nij ħăġ - ġă - bār rđ - oh 'o - nij bë - šê - bā - t 'ăb - ro - tō

ô - tij no - háġ wä - jô - lä - ħ hô - šâ - ħ wě - lô ôr
 äĥ bij jo - šub já - hä - fôĥ jo - dō kol häj-jôm usw.
 to - šib lo - hä - m ġě - mul ä - dō - noj kě - mă - 'ă - sěj jě - dē - hām
 tit - tēn lo - hām mě - ġin - nāt lēb tă - 'ă - lo - tē - ħo lo - hām
 tir - dōf bē - 'af wě - tš - mi - dēm mit - tă - hāt šě - měj ä - dō - noj.

Vorbeter.

62. ¹ 'ad mo - tāj ä - dō - noj jôm zäh lä - 'ă - mă - ħo
 bē - măr tē - jē - lil 'ă - dō - tā - ħo 'al bēt tē - fil - lo - tā - ħo
 'ă - sār so - ră - fu so - ră - ħo wō - ħo - ră - ġu bē - nēj bē - ri - tā - ħo

Gemeinde.

Vorbeter.

ä - lô - him bo - u ġō - jim bē - nā - hä - lo - tā - ħo 'ad mo - tāj ä - dō -
 noj 'o - ri - šim jo - 'ô - zu 'ă - sār o - hāl ät jā - 'a - ġōb
 ub - ħol 'ēt jo - ħō - zu bă - ħărpoh hik - ku lö - ħo - jāj ub - sif - tēj šow
 no - lô - zu 'ad mo - tāj ä - dō - noj rě - šo - 'im jā - 'ă - lô - zu

Gemeinde.

usw.
 'ad on jis-'ag-bäs-šib - joh 'ab-dě - ho bän ä - mo-tä - ho.

Vorbeter.

Gemeinde.

63.
 oz jo-šir mô-šäh šir lô jênno-šäh bë-šê-tij mimmiš-ro - jim

Vorbeter.

Gemeinde.

wäjgônên jirmě-joh wě-nohoh něhij nih-joh bë-šê-tij mi-ru-šo-lä - jim usw.

Vorbeter.

64.
 liš - hi - noh kij 'o - lě - toh wij - lo - loh kij ro-

bě - toh ä - lě - läj lij ô - joh lij. usw. Gemeinde wiederholt.

Vorbeter und Gemeinde.

65.
 tō - rô-mêm šě - fo - loh tē - gômêm nih - šo - loh tä - 'as kät-tōb bë-'ê - nā-

ho lě - ên lo - mô mâ - 'ä - sim tē - hăg - gěš ä - bu - doh

tē - šo - bēb nid-do - hoh tä - hă - bōš šě - bu - roh tē - hăz - zēg

hō - loh tä - rā - hēm šě-bu - joh tē - nā-hēm 'ā - ni - joh.

Gemeinde.

66.
 hăj - jôm hă - hu jă - hij hō - šäh äl jid - rě - še - hu ä - lô - hă

mim - mâ - 'äl wă - 'äl tō - f'a 'o - low ně - ho - roh. usw.

Vorbeter.

67. 
 nâ-hă-mu nâ - hă-mu 'âm-mij jô-mâr äs-kôl kô - făr lě-nâ-hêm kolhânni-m-šo

Gemeinde.



 kotub bässê - făr lo-sum lä - hêlêj sij-jôn pã-êr tâ-hât ê - făr.

V. Sëlihot (Bußgebete für Werktage).

Gemeinde.

68. 
 on - no ä - lô - hê - nu wê - lô - hêj ä - hō - tē - nu to - hō lě - fo-


 nâ-ho tē - fil-lo-tē - nu wă-âl tit-'âl-lâm mäl-kê - nu mi-tē - hin-no-tē-


 nu šă - ên o - nu 'az-zêj fo-nim ug-šêj 'ô - râf lô-mâr lě - fo - nâ - ho


 šad-di-gim ä-nâh-nu wê-lô ho-to - nu ä - hol ho-to - nu ä-nâh - nu


 wă-ä-hō tē - nu o-šâm-nu dib-bâr-nu dô - fij hă - 'ä - wi-nu
 bo-gäd - nu
 ğo-zäl - nu


 wă-hir - š'ä - nu zäd - nu to - fäl-nu šă - gâr jo-
 ho-mäs - nu


 'aş-nu r'ô kiz-zăb - nu lâş - nu mo-răd - nu
 ni - aş - nu so-râr - nu 'o - wi - nu
 şo - râr - nu to- 'i - nu po - š'a - nu


 giš-ši-nu 'ô - râf ro - š'ä - nu ti - 'ăb - nu ti - t'ô - nu.
 ši - hât - nu

69. 
 wäjjä-‘a-bôr ä - dō-noj ‘al po-now wäj jig-ro ä - dō - noj

 êl rā-hum wăhân-nun ä - rāh ap-pa - jim wă-rāb hā - sād wă - ä - māt nôšêr

 hā - sād lo - ä-lo-fim nôšêj ‘owôn wofä - š‘a wăhāt-to-oh wênäggeh.

Gebete für Fast- und Bußtage.

Vorbeter und Gemeinde.

70. 
 ä - lô - hê - nu wă-ä - lô-hêj ä - bô-tê - nu to-bô lě - fo-nä - ho tē-

 fil - lo - tē - nu wă - āl tit - ‘āl-lämmäl-kê-nu mi-tě-hin-no - tē - nu

 šä-ên o - nu ‘az-zêj fo-nim ug-šêj ‘ô - rāf lô-mār lě - fo-nä - ho šād-dig-gim


 ä - nāh - nu wě-lô ho - to - nu ä-bol ho - to - nu ä - nāh-

 nu wă - ä - bô-tê - nu o - šām - nu dib-bār-nu dô - fij
 bo - gād - nu
 ğo - zāl - nu

 hā-‘ā-wi-nu wă-hir-š‘ā-nu zād - nu ho-mäs - nu to-fäl-nu šā-


 gār jo-‘aş - nu r‘o kiz-zāb - nu usw. gi - ši - nu ‘ô rāf

 ro - š‘ā - nu ti - ‘āb - nu ti - t‘o - nu.
 ši - hāt - nu
 to - ‘i - nu

71. 
 bâ-hôdăș ho-ă-si - rij dē-lo - gâ-nij ô - jêb bâ-hă - răb wă-ăl zôt ă-
 bô - 'o-sôr lâ-hô - dăș hê-hin 'o-lăj ô - rêb

Vorbeter und Gemeinde.


 gô-nên wě-gi - lij 'o - rêb ôj lo - nu kij fo-nohhăj-jôm


 kij jinno-tu ši-lêlêj 'o - răb 'ă-ăb jê - ho-fêh lě - bô - gâr u - bô-gědimăl


 jā-ă - lu 'ăl hôn 'ăl 'ă-mě - ho wě-lih - ê-bom tâ - 'ă-lăh tă - 'ăl


 zě-hôr lij bě-rit o - bôt bě - for-sij lě - ho kăf wě-șă - 'ăl


 mē - mit um-hă - jăh mô - rid șô - ol wi - jo - 'ăl.

72. 
 oz bě-bô jôm pē-gu - dăt gē hămmă-hă - zăh gîl-loh bî-jăd bân bu-
 bā-hă-rôtăf ă - dō - noj bě-riș-pij ăz - zăh


 zij hă-hô - zăh kě-tob lě-hoăt șém hăj-jômăt 'ă-șămhăjjôm hăz-


 zăh dibbărtij bě-ěș gin-o - tij bêt mă-rij lis - pôt hi-ně-nij ê-


 lă - ho bě - ăf wô-ru-ăh zil-'o - fôt wě-săm-ti-hoh lě - mo - șol wě-


 liș - ni - noh wě - lă - hă - ro - fôt sě - fôt hăs-sir sě - fôt.

73. $\text{♩} = 144.$

šĕ-‘êj ‘âl-jôn bě-gôl äb-jôn wě-šaw-‘o - tij äł tib - zäh
lě-bo-bô măr bĭ-jôm nä-măr lě-hän bu - zij hä - hô - zäh

kě-tôb lě - ho ät šêm häj - jôm ät ‘ä - šäm häj-jôm

häv - zäh usw. bĕ-mäz-zäl ġě - dij hä - lô bá - ‘ä - dij

nä - äs - fu šĕ - loš - tĕ - hän usw. u - bô nä - ‘ä - säf rôš

Rezit.

häs - säf hū ‘äz - ro häk-kô - hĕn kol ê - -

läh ġä - ro - u - nij wă-răb - bôt ko - zäh wě - ho - zäh.

74. trio trio trio trio usw. trio trio trio trio

änšĕj ämunoh o-bo-du bo-im běhō-äh ma-‘ä-sĕ-häm šăb-nu ê-lä-ho bĕ-

bô-šät po-nĕ-nu lě-šă-hăr-ho êl bă-‘ĕt šo-rô-tĕ - nu.

75. to-mäh-nu miš - so - rôt to - šăš kô - hĕ - nu mĕ - ro - ôt šăh - nu

‘ä - d lim-ôd šo - fäl - nu ‘ä - d ‘o - for ră - hum koh hi

mid-do-tĕ - nu ġĕ - šĕj ‘o - răf u-mäm-rim ‘ä - noh - nu. usw.

76. trio

än-šĕj ä - mu-noh o-bo-dū bo-im běhō-äh mä-‘ä-sĕ-häm

gib-bô-rim lâ-³ă-môd bap-pä-ras dô-him at hä-gě-zê-rôt, ho-jü

lo-nu lö-hô-moh ul-mah-sä bi-jôm ză-³am zô-³ă-him af bë-lă-hă-šom

hê-moh o-³šă-ru bë-šăw-³om tã-râm gö-ro-u-³ho ă-ni-tom jôd-³im

lă-³ă-tôr ul-ras-šôt usw. šăb-nu ê-lă-³ho bë-bô-šăt po-

nê - nu lě-šă-hăr-³ho el bă-³êt so-rô-tê - nu.

77. do-ni-³el iš hă-mu-dôt o-măr lě-fo-nă-³ho hăt-tê

ă-lô-hăj oz-ně-³ho u-³šě-m'ô pä-găh 'ê-nă-³ho ur-³ê šó-mě-mô-tê-nu

wô-ho-³ir ă-šăr nig-ro šim-³hō o-lă-³ho kij lô 'al šid-gô-tê-nu ă-năh-

nu măp-pi-lim tă-hă-nu-nê-nu lě-fo-nă-³ho ki 'al rā-hă-mă-³ho

ho-răb-bim ă-dô-noj šě-mo-³oh, ă-dô-noj sě-lo-³hoh

ă-dô-noj hăg-³ši-boh wă-³ă-sê al tă-³ă-hăr lě-mă-³an-³ho ă-

lô-hăj kij šim-³hō nig-ro 'al 'i-rě-³ho wă-³al 'am-mě-³ho.

78. 
 uḥ-sä-ḥoṭ-u jis-ro-êl bämmid-bor 'o-mäd môšä bi-tě-fil-loh lě-fo-

 nă-ḥo u-big-gěš rā-hă-mim 'al 'am-mă-ḥo jis-ro-êl

 wě-ḥoh o-măr bit-fil-lo-tô sé-lăḥ no la-'ă-wôn ho-'om hăz-zăh kě-gô-






 dăl hăs-dă-ḥo wě-ḥă-ă-săr no-so-to lo-'om hăz-zăh mim-miṣ-ră-jim

 wă-'ad hē-noh äf ät-toh hă-ši-hô-to lô kě-dărḥej tu-bě-ḥo bis-săr-tô

 wě-hô-năn-tô wô-o-măr-to lô so-lăḥ-tij kid-bo-ră-ḥo.

79. 
 ä-lô-hê-nu wê-lô-hěj ä-hô-tê-nu al tâ-'ās'immo-nu ko-loh tô-hěz jo-dě-

 ḥo bämmiş-poṭ bē-hô tô-ḥěḥoh năgdăḥo šēmēnu missif-răḥo al timmoḥ. usw.

80. 
 'az-ro hăs-sô-fēr o-măr lě-fo-nă-ḥo ä-lô-hěj

 bôš-tij wě-niḥ-lăm-tij lö-ho-rim ä-lô-hěj po-năj ê-lă-ḥo

 kij 'ă-wô-nô-tê-nu ro-ḥu lě-m'ă-loh rôš wă-ăš-mo-tê-nu ḡo-dě-loh 'ad

 lăš-šo-mo-jim wă-ät-toh ä-lô-hă sé-li-ḥôt hăn-nun wă-ră-ḥum

 ä-răḥ äp-pă-jim wă-răḥ hă-săd wě-lô 'ă-zăb-tom.

Ašmôrôt.

Vorbeter.

81. 
jo - šên ál té - ro - dăm w'a-zôb hit-lâh - hě - lâ - ho hâr-hěj

dâr-hěj o - dom wě-šur dâr-hěj ģě - bô - hâ - ho wô - ruş lâ - 'a-

bôd sur gâ - dăm kô - ruş kô - hě - hěj ně - ģô - hâ - ho

Gemeinde.


mâh lě - ho nir - dom gum ģô - ro ál ä - lô - hâ - ho.

Vorbeter.

82. 
bân o-dom bân o - dom mâh lě - ho nir - dom gum ug-ro bě-tâ-hâ - nu - nim

šě - fôh si - hoh dô - rôš sě - li - hoh mê - ä - đôn ho - ä - đô - nim

râ - hâş uţ - hâr wă - ál tă - ä - hâr bă - tã-râm jo-mim pô - nim

um - hě - roh ruş lâ - 'âz - roh lif - něj šô - hên mǎ - 'ô - noh

u-mip-pä - š'á wě-ġäm râ - š'á bă-râh uf-hâđ mê - ä - sô - nim

on - no šě - 'ěj šim-ho jo - đě - 'ěj jis - ro - êl nâ - ä - mo - nim

Gemeinde.


lě - ho ä - đô-noj hâ - şě - đo - goh wě-lo - nu bô-şăt hâp-po - nim.

Vorbeter.

83. 
ġäm-tij wât-tid-dăđ šě - no - tij lih-jôt kăp-po-roh šô - êl bă - 'ä - đij

ub-äd bê-tij ub-äd kol gö-ho-lij jis-ro-ël. usw.

Gemeinde.

84.

ä-dô-noj ä-lô-hêj ha-šë-bo-ôt jô-šëb hä-kö-ru-bim

biť-ti-toh lä-äm-mä-ho šū-bū bo-nim sô-bo-bim usw.

kij lô'al šid-gô-tê-nu ä-nâh-nu mäppi-lim tâ-hă-nu-nê-nu lê-fo-nă-ħo

kij 'al rä-hă-mă-ħo ho-răb-bim ä-dô-noj šë-mo-oh
ä-dô-noj sê-lo-ħoh

ä-dô-noj hag-ši-boh wă-sê 'al tâ-ă-ħăr lê-mă-än-ħo ä-lô-hăj

kij šim-ħo nig-ro 'al 'i-ră-ħo wă-'al 'äm-mă-ħo hä-ši-bê-nu ä-dô-

noj ê-lă-ħo wê-no-su-boh hăd-dêš jo-mê-nu kă-gă-dăm.

Vorbeter. Gemeinde wiederholt.

85.

ä-dô-noj mă-lăh ä-dô-noj jim-lôh lô-'ô-lom wo-'äd
ä-dô-noj mo-loh

Vorbeter. Gemeinde.

bă-tă-răm sê-ħo-gim wă-ă-ro-gim nim-to-ħu ä-dô-noj mă-lăh

Vorbeter. Gemeinde.

wă-'äd lô mō-ô-rôt zo-ro-ħu ä-dô-noj mo-loh

Vorbeter.

wó - ho - o - rāš káb - bā - gād tib - lāh wě - šo - mā - jim ká - 'o - šon nim -

Gemeinde.

lo - hu ä - dō - noj jim - loh lö - 'ô - lom wo - 'ād.

86. Vorbeter.

ä - lô - hē - nu šāb - bāš - šo - mo - jim šē - m'ā gô - lê - nu

Gemeinde.

wā - gābbēl tē - fil - lo - tē - nu ä - lô - hē - nu šābbāššo - mo - jim usw.

Vorbeter.

kē - hōš āt kô - bē - šē - - nu ä - lô - hē - nu šābbāššo - mo - jim. usw.

87.

ēl rā - hum šē - mā - ho ēl ā - rāh āp - pä - jim šē - moh
ēl hānnun šē - mā - ho

mo - lê rā - hā - mim šē - moh bo - nu nig - ro šē - moh



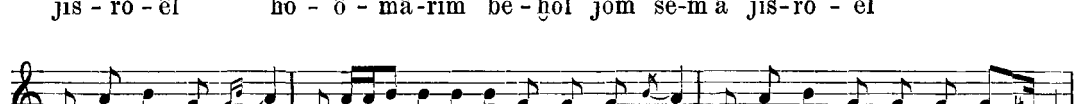
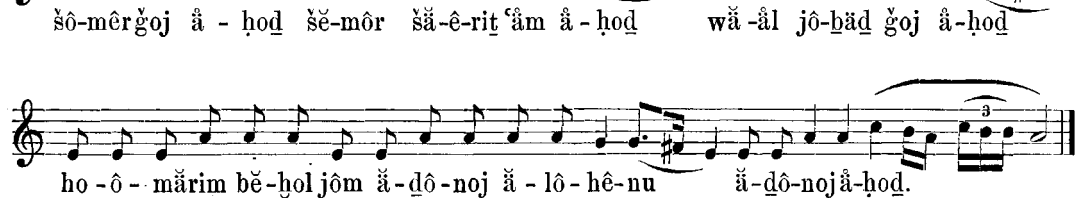
ä - dō - noj 'ā - sē lē - mā - 'ān šē - moh.


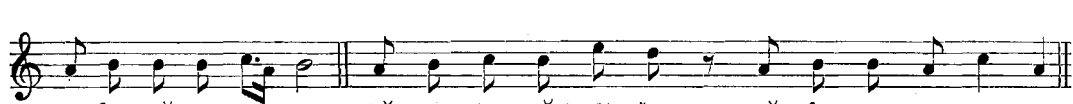
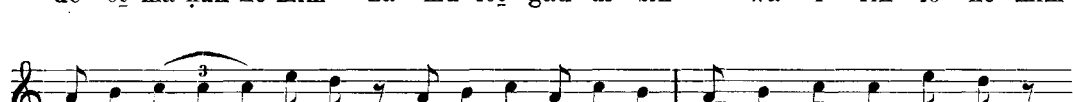

88.

ä - dō - noj 'ā - sē lē - mā - 'ān šē moh 'ā - sē lē - mā - 'ān ä - mi - toh 'ā -

sē lē - mā - 'ān bē - ri - toh 'ā - sē lē - mā - 'ān god - loh usw. 'ā - sē lē - mā - 'ān
hā - mē - šo - rā - tim

māl - o - hā - ho hä - mē - bāgšim rā - hā - mim 'āl jis - ro - ēl 'ām - mā - ho
po - nā - ho

89. 
 šo-mēr jis-ro - êl šě - mōr šă - ê - rit jis - ro - êl wă - âl jô - bād

 jis - ro - êl hō - ô - mă-rim bē - hol jôm šě-m'â jis-ro - êl

 šo-mēr goj â - hod šě-mōr šă-ê-rit'âm â - hod wă-âl jô-bād goj â-hod

 ho - ô - mărim bē-hol jôm ä-dô-noj ä - lô - hē-nu ä-dô-nojâ-hod.

90. 
 âr-âl - lêj mō-rô-mim bē-šir uš - boh go - mim gě - du-dim ên mis - por

 dê - 'ot mă-huk-ko-mim hă - mu-lôt găd-di - šin wă - 'i - rin lô no-mim

 zi - 'o - tom nă-hâr di-nôr hašmällim dô-mê-mim tō - hô - rim un - gi - jim

 jā-hăd mē - ä - šo-mim kim-li-šăj 'im-du no lě - bāg-gěš ho - rā - hă - mim.

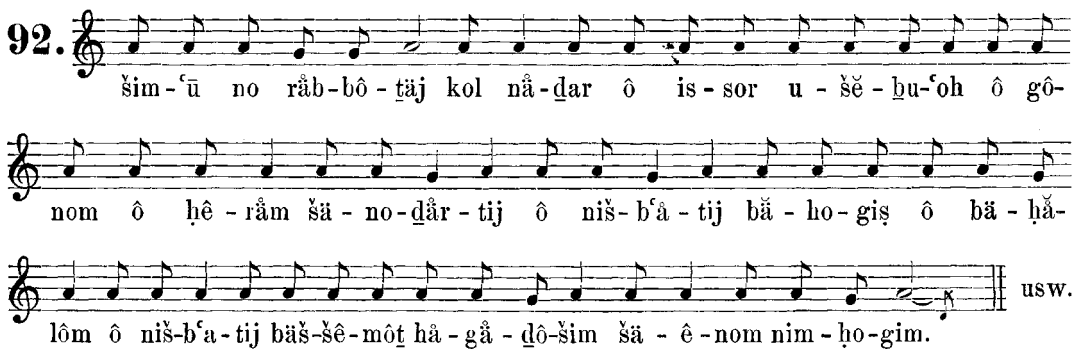
91. 
 mib-bét mě - lô - nij gām - tij bē - šu-gij ul - bét ä - dô - nij bo-

Rezitativ.


 tij bē - hu - gij wă - ê - low 'e - nij tē - lu - joh bā - šă - 'ä-

 gij hō - gor - ij šă - nē - nij ä - lô - hēj šid-gij.

VI. Gesänge für die hohen Feiertage.

92. 

šim-^cū no rāb-bô-tāj kol nā-dar ô is-sor u-šē-bu-^coh ô gô-
nom ô hē-rām šā-no-dār-tij ô niš-b'ā-tij bā-ho-giš ô bā-hā-
lôm ô niš-b'ā-tij bāš-šê-môt hā-gā-dô-šim šā-ê-nom nim-^cho-gim. usw.

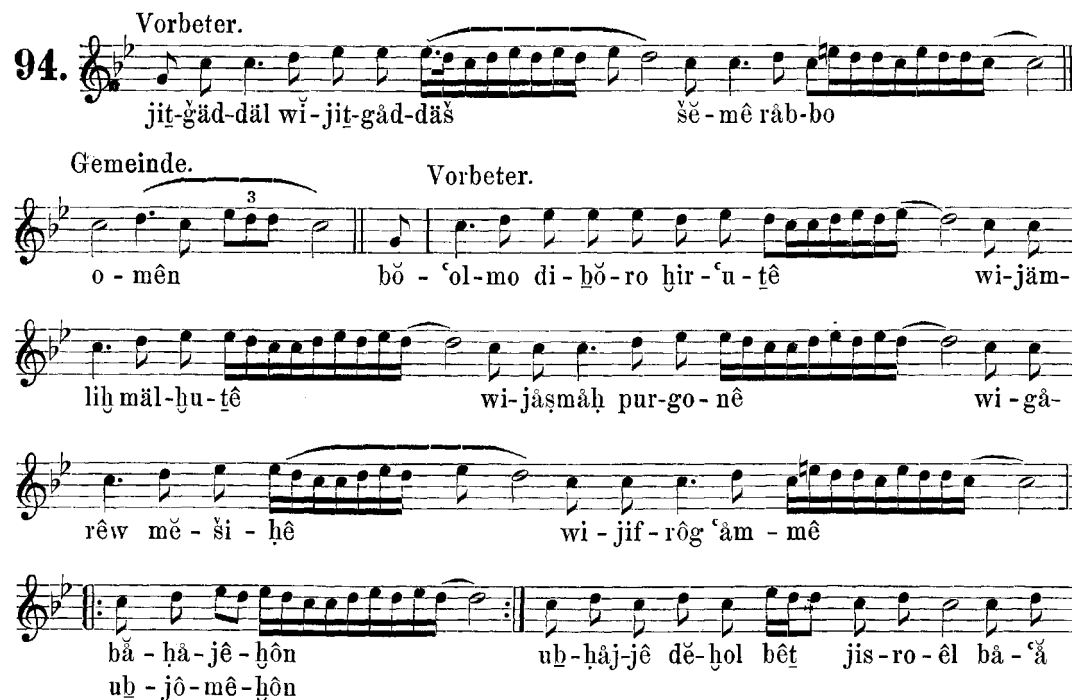
Gesänge für Neujahr.

Vorbeter.

93. 

o-hôṭ gā-tānnoh tē-fil-lô-tā - hoh 'ô-rā-ḥoh wō-^cô-n'ôh tē-hil-
lô-tā - hoh êl noh rā-fo noh lēmā-hā-lô-tā - hoh
Gemeinde.
tij - lā šo - noh wā-gil - lô - tā - hoh.

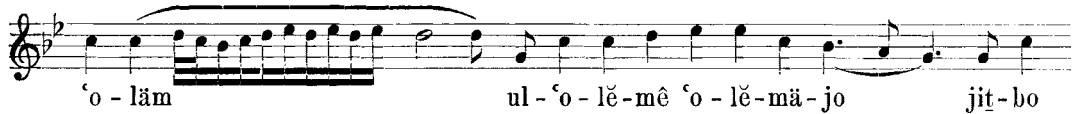
Vorbeter.

94. 

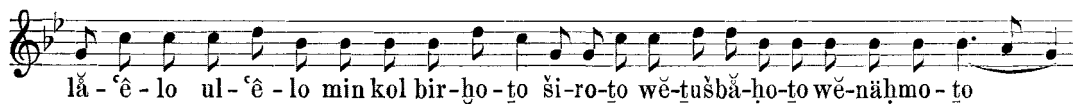
jit-gād-dāl wī-jit-gād-dāš šē-mē rāb-bo
Gemeinde. Vorbeter.
o - mēn bō - 'ol-mo di - bō-ro ḥir - 'u - tē wi-jām-
liḥ māl-ḥu-tē wi-jāsmāḥ pur-go-nē wi-gā-
rēw mē - ši - hē wi - jif - rōg 'ām - mē
bā - hā-jē - ḥōn ub - hāj-jē dē-ḥol bēt jis-ro-ēl bā - 'ā
ub - jō-mē-ḥōn



Gemeinde.



Vorbeter.



Gemeinde.



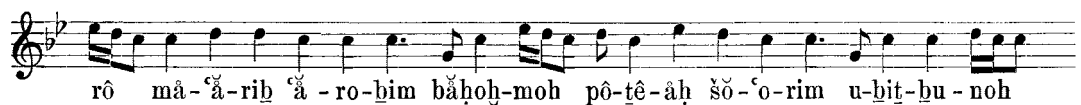
Vorbeter.

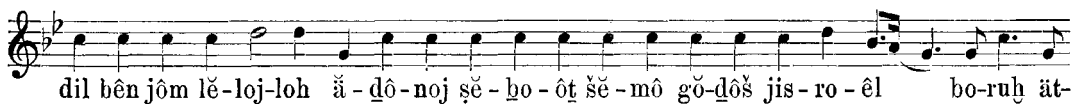


Gemeinde.



Vorbeter.





Gemeinde.



Morgengebet.

Vorbeter.



Gemeinde.



Vorbeter.



Gemeinde.

mä-ʻan šě - mä - ho, o - bi - nu mäl-kê - nu. usw.

100.

hām-mā ʻläh ä - dō - noj rum wě - tā - hāt

gō - nāh hä-ğě-di - lu ä - mu-noj bě - nō - ʻam šir u - mā - ʻä-

Vorbeter und Gemeinde.

nāh bā - hā - šō - šā - rō - t wō - gō - l šō - for

ho - ri - ʻu li - fě - nēj hām-mā - läh ä - dō - noj. usw.

Vorbeter.

101.

bo - ruḥ ät - toh ä - dō - noj ä - lô - hē-

nu mā - läh ho - ʻō - lom ä - sār gid-dě-šo - nu bě - miš - wō -
šā - hä-hā - jo - nu usw.

tow wā-šiw-wo - nu liš-mō - ʻā gōl šō - for.
wā-ḥiğ - ği - ʻo - nu läz-zě-mān hāz - zāh.

102.

äšrēj ho-ʻom jōdē-ʻēj tē-ru-ʻoh ä - dō-noj bö-ör po-nā - ho jā - hä - lēḥun usw.

Vorbeter.

103.

ä - dō - noj sě - fo - tāj tif - toh u - fij jāğ-ğid tā-

hil - lo - tā - ho bo - ruḥ ät - toh ä - dō - noj ä - lô - hē - nu

wē - lô - hēj ä - bō - tē - nu ä - lô - hēj äḥ - ro - hom ä - lô - hēj jiš - ḥog wē - lô -

hěj ja - 'ă-gôh ho - êl hăg-gô-dôl hăg-gib - bôr wă-hăn-nô - ro êl
 'âl-jôn gô-mêl hă-so-dim tô - bim wô-gô-něj hăk-kôl zôhêr hă-
 sê-děj o - bôt u - mê-łi gô - êl lih-něj hě - nê-hâm
 zoh-rê-nu lâ - hă - jim êl mǎ-lăh ho - fêş bǎ - hă-
 jim kot - hê-nu bě-sê-făr hă - jim lě-ma-'ă-noh ă - lô - him hă - jim êl
 hoj mǎ-lăh ră-hă - mon mô - ši - 'a u - mo-gên bo-ruhăt-tohă-

Gemeinde.

dô-noj mogên ăh-ro - hom o - mên.

Vorbeter.

104.

ub - hên jit-găddăş şim - ho ă - dô-noj ă - lô - hê-
 nu 'âl jis - ro - êl 'âm-mă - ho ub-hên tên pâhdě-ho ă - dô-
 noj ă - lô - hê-nu 'âl kol mǎ-'ă-să - ho wă-ê-mo-tě - ho 'âl kol mǎ şăb - bo-
 ro - to wi - ji-ro-u - ho kol hămmă-'ă-sim wi - jiş - tâ - hă-wu lě - fo-
 nă - ho kol hă-bă-ru - im wi - ja-'ă-su kul-lom ă - -gu-doh ă - hot

lä - 'ä - sôt rô - šô-noh bë - lê-hob šo - lêm kě-mô šä - jo-d'ä - nu ä - dô - noj
 ä - lô - hê - nu šä-häš-sil-tôn lě - fo - nä - ho 'öz bë - jo-doh
 uḡbu-roh bi-mi-noh ušmoh nôro 'äl kol mä šäb-bo-ro - to.

Vorbeter.

105.
 uḡ - hên tēn ko-hôd lä - 'äm-mä - ho tě-hil-loh li - rê - ä-
 ho tig-woh lě-dô-rä-šä - ho pit-hôn päh lä-mě-jä - hä - lim loh
 sim-hoh lä - är - šoh so-sôn lä - 'i - roh šě - mi-ḡut gâ-rän lě-do-wid 'ab-
 doḡ wä - 'ä - riḡat nēr lě-bän - ji-šäj mē-ši-hoh. usw.

Vorbeter.

106.
 u - mip-něj hä-to - ê - nu ḡo - li - nu mē-är-šē - nu
 wä-nit-rä-häg mē-'äl äd-mo-tē - nu wě-ên o - nu jě - ḡu - lin lä - 'ä - lô-t
 lê - ro-ôt lä-hiš-tä-hä-wôt lě - fo - nä - ho bë - bêt bä - ḡi - ro - toḡ bin-
 wē hä-do-roḡ bāb-bä-jit häḡ-ḡo-dôl wä-häg-go-dôš šä-nig - ro šim-ho 'o-
 low mi - pē - nej häj-jod šä - niš - tä - lě - hoh bë-mig - do - šä -

ho jĭ - hij ro - šon mi - lě - fo - nă - ho ă - dō - noj ă - lô - hē - nu
 šă - to - šuw ut - ră - hēm 'ô - lê - nu bă - ră - hă - mă - ho ho - răb - bim
 ut - gâb - bêș pē - zu - rê - nu mibbên hăg - gô - jim un - fu - șô - tē - nu kê - nôș
 mij - jâr - kê - těj o - răș wă - hă - bi - ê - nu lě - șij - jôn 'i - roj bē - rin - noj
 wě - li - ru - șo - lă - jim bêt mig - do - șoĭ bē - sim - hăt 'ô - lom.

Vorbeter.

107.

'o - lê - nu lě - šăb - bê - ah lâ - ă - dôn hăk - kôl lo - tět ġě - dul - loh
 lě - jô - șer bē - rê - șit šă - lô 'o - so - nu kê - gô - jěj ho - ă - ro - șôt wě -
 lô so - mo - nu kê - hol mișpô - hôt ho - ă - do - moh šă - lô som hăl - gē - nu ko -
 hăm wě - lô ġô - ro - lê - nu kê - hol hă - mô - nom šă - hēm miș - tâ - hă - wim lă -
 hă - hăl wo - rig u - mit - pă - lě - lim lě - lô jô - 'il wă - ă - nah - nu miș -
 tâ - hă - wim lif - něj mă - lăh mălhěj hă - mē - lo - him hăggo - dōș bo - ruĭ hū.

Vorbeter.

108.

ô - hi - loh lo - êl ă - hăl - lăh fo - now ăș - ă - loh mim -
 ă - șăr big - hăl 'om o - ši - roh 'u - zô ăb - bi - 'oh rê - no -

män - nu mā-ă-něj lo-šôn lö - o - dom mā-ăr-hěj lēw u - mē-ă - dō-
nôt bā - ăd mif-ō-low

noj mā-ă-něj lo-šôn ă-dō-noj šě - fo-tāj tif - toḥ u - fij

jäggid tă - hil - lo-tă-ḥo boruḥ ăt-toḥ ă-dō-noj lă - mē-dē - nij ḥug-gă-ḥo.

Vorbeter.

109.

‘al kên nē-găw-wă loḥ ă - dō-noj ă - lô - hē - nu lir - ôt mă-hē-
roh bē - tif - ă-răt u - zoh lă - hă - ă - bir ġil-lu - lim min ho - o - răs

wō - ho - ă - li - lim ko - rôt jik - ko - rē - tun lě-tăkkên ‘o - lom bē - mäl-
ḥuṭ šăd-dăj wē-ḥol bē - nej ḥo - sor jig - ră - u biš - mă-ḥo lă - hăf-
nôt ê - lă - ḥo kol riš-‘ej o - răs jăk - ki - ru wi-jêd - ‘u kol jōš-běj tē - bēl
kij lē - ḥo tiḥ - r‘ă kol bā-răḥ tiš - šo-ḥ‘ă kol lo - šôn. usw.

Vorbeter.

110.


ă - lô - hē - nu wē-lô-hěj ă - bô - tē - nu mē-lôḥ ‘al kol ho - ‘o - lom kul-lô-
biḥ - bô - doḥ wă-hin - no - sē ‘al kol ho - o - răs bi - go - roḥ wō - hō - f‘ă
bă - hă - dar ġō-ôn ‘uz - zoḥ ‘al kol jo - šē-běj tē - bēl ăr-šoḥ wi - jê-d‘ă kol

po-'ul kij ät-toh fä-'äl-tô wi-jo-bin kol jo-sur kij ät-toh jä-sär-tô wi-jô-mär
 kôl ä-sär në-šo-moh bä-äp-pô ä-dô-noj ä-lô-hêj jis-ro-êl mä-läh
 u-mäl-ħu-tô bäk-kôl mo-šo-loh gâ-dê-sê-nu bë-miř-wô-tä-
 ho wě-tên ħäl-gê-nu bë-tô-ro-toħ wěsämmäh näf-sê-nu bi-řu-'o-toħ
 wě-sä-bě-'ê-nu miř-tu-boħ
 wä-tä-hêr lib-bê-nu lö-'oh-doh bä-ä-mät ud-ħo-rä-ħo ä-mät
 wä-gäjjom lo-'äd bo-ruħ ät-toh ä-dô-noj mä-läh
 'al kol ho-o-räř mä-gäddêř jis-ro-êl wi-jom ħäz-zik-ko-rôn.

Vorbeter.

111.

häj-jôm ħä-rät 'ô-lom häjjôm jä-ä-mid bäm-mi-ř-pot kol jä-
 řu-rêj 'ô-lomim im kë-ħo-nim ô kä-ä-ħo-dim im kë-ħo-
 nim rä-ħä-mê-nu kä-rä-ħêm oh 'al bo-nim wä-im kä-ä-
 ħo-dim 'ê-nê-nu læ-ħo-tě-lu-jôt 'äd šä-tä-ħo-nê-nu
 wě-tô-ři lo-ô-r miř-po-tê-nu go-dôř.

112. **Priester.**

 je - ho - ra - ha - ho

Vorbeter.



 ä - dô - noj Priester wiederholen.

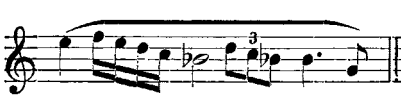

Vorbeter.


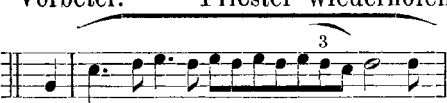
 wi - jiš - mě - rä - ho Priester wiederholen.

Gemeinde. **Vorbeter.**

 o - mên jo - êr
ä - dô - noj usw.

 **Priester wiederholen.** **Vorbeter.**

 wi - hu - nä - ko

 **Priester und Gemeinde: wiederholen »Omên«.** **Vorbeter.**

 jis - so

 **Priester wiederholen.** **Vorbeter.** **Priester wiederholen.**

 usw. lě - ho

 **Priester wiederholen.**
 šo - lôm

Gemeinde.

 o - mên.

Gesänge für den Versöhnungstag.

Vorbeter und Gemeinde.

113. $\text{♩} = 120.$ *rit.*

 lě - ho ê - lij - té - šu - go - tij bě - ho haš - gij wă - ä - há - ho - tij



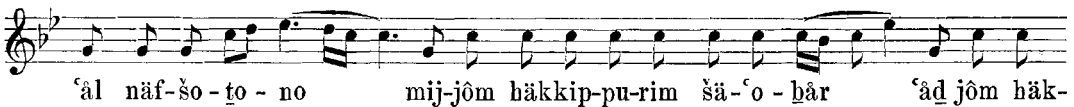
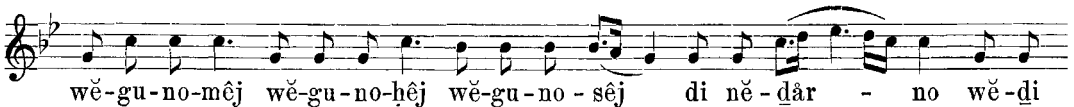
Vorbeter und Gemeinde.

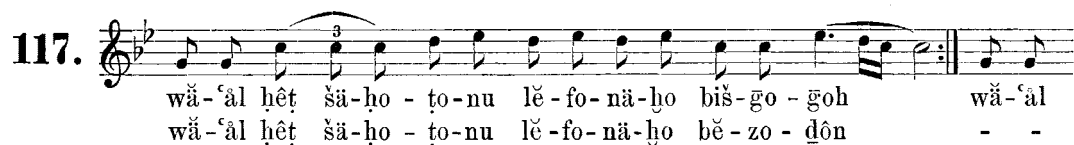


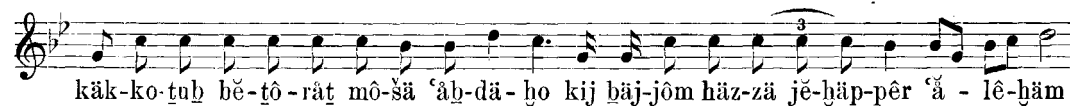
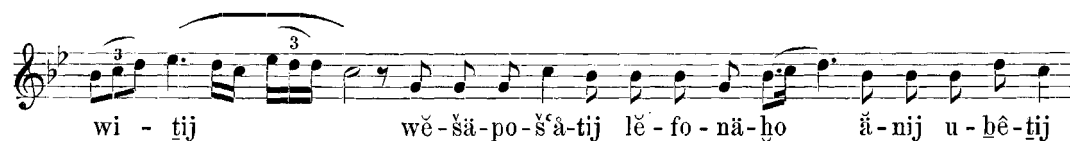
Gemeinde wiederholt.



Vorbeter.







Vorbeter.



ho - ju šô - mě - im ät šêm ha - mě - fô - roš jô - šê mip - pij kô - hên
 ğo - dôl big - du - šoh ub - to - hô - roh ho - ju kô - ră - im u - miš - tâ - hă -
 wim wě - nô - fě - lim 'al pě - nê - hăm wô - ô - mě - rim bo - ruh
 šêm kě - bôd mäl - hu - to lö - 'ô - lom wo - 'äd.

Vorbeter.

122.
 wě - hoh ho - joh mô - năh â - hăt â - hăt wă - â - hăt â - hăt uš - tâ - jim
 - - - wě - šo - lôš
 â - hăt wă - ar - b'â â - hăt wě - šês â - hăt wě - šă - b'â.
 - - - wô - ho - mēs

Vorbeter und Gemeinde.

123.
 bit - fil - lo - tij jis - kôn ğo - băr kij boh jilmäd jô - šăr uz - hut
 sip - pār - tij boh pil - êj êl hoh big - so - roh ah lô bā - ä - ri - hut
 sām - ti - hoh 'al rôš mäh - lo - lăj ug - ro - ti - hoh kă - târ mäl - hut
 nif - lo - im mäh - ä - sä - ho wě - năf - šij jô - dă - 'at mô - ôd. usw.

VII. Verschiedenes.

Psalmen für Werkstage.

Gemeinde.

124. 
 lä-mě-náš-sě - ah 'al häğ-ğit-tit mizmôr lě-dô-wid ä-dô-noj ä-dô-

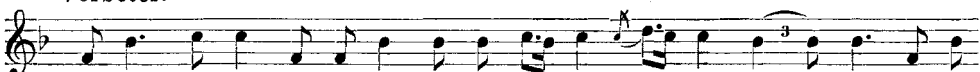
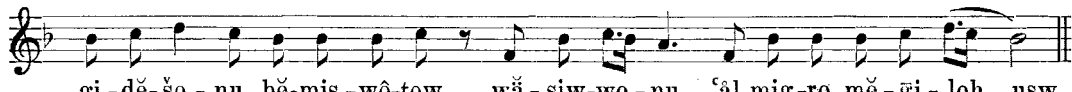


 nê-nu mo äd-dir šim-ħo bë-ħol ho - o - răs ä-šâr tē-noh hō-dě-ħo


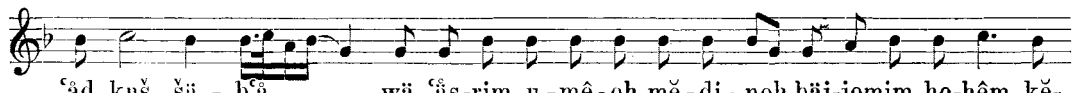
 'al häš-šo - mä - jim mip-pij 'ô - lě-lim wi-jô-ně - gim jis-säd-to 'oz lě-

 mä-an šo - ră - ră - ħo lä-häš-bit ô - jēħ u-mit-näggēm kij ar-äh šo - mä-ħo

 mä-ä-sěj äš-bö-'ô-tä - ħo jo - rē - ah wě-ħo - ħo - ħim ä-šâr kô-nän - to.

Vorbeter.

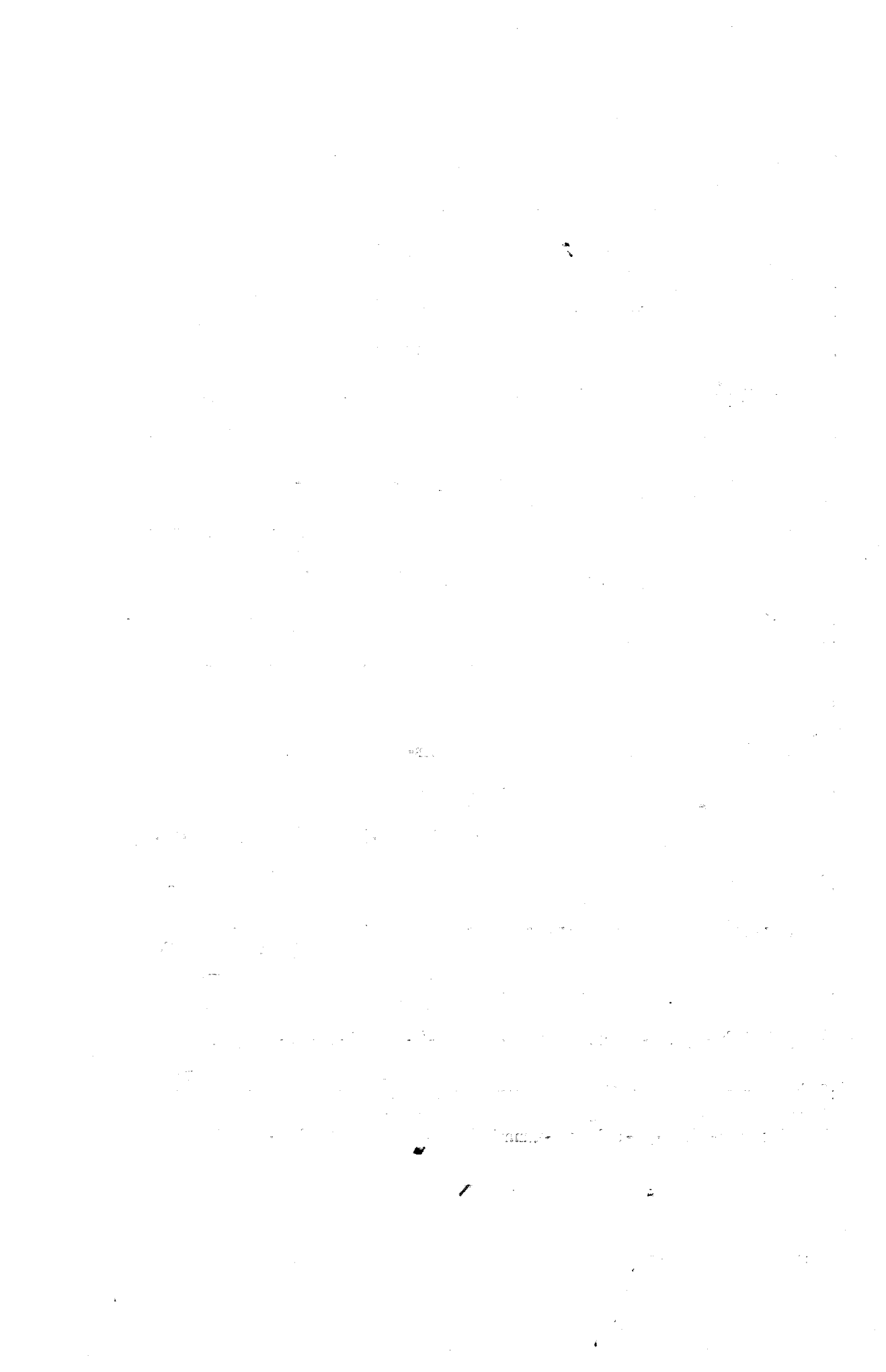
125. 
 bo-ruh ät-toh ä-dô-noj ä-lô-hē-nu mä-läh ho-'ô-lom ä-sâr

 gi-dě-šo - nu bë-miš-wô-tow wă-šiw-wo-nu 'al mig-ro mě-gi-loh usw.

 bo-ruh ät-toh ä-dô-noj ä-lô-hē-nu mä-läh ho-'ô-lom šä-hä-hă-jo-

 nu wă-gi-jě - mo - nu wě-ħiğ-ği-'ô - nu lä-zě-män häz-zäh.

126. 
 waj-hij bi-měj ä-häš-wē-rôš hū ä-häš-wē-rôš hämmô-lēħ mē-hô-du wä-

 'ad kuš šä - b'ä wä-'äs-rim u-mē-oh mě-di - noh baj-jomim ho-hēm kě-

sä - bät hämmä - läh ä - hašwê-rôs 'äl kis-sê mäl-hu - tō ä-šār bē-šu-
 šän häb-bi - ro biš-nät šo-lōš lē-mol-hō 'o-soh miš-tä lē-hol so - row wä-ä - ho-
 dow hēl po-rās u - mo-dāj häp-pär-tē - mim wē-so-rēj hä-mē-di - not lē-
 fo - now bä-hār-ō - tō at 'ō - šār kē-bōd mäl-hu - tō wä - at jē-gor tif - ä-
 rās gē-du-lo - tō jo-mim rāb - bim šē-mōnim um - at jōm usw.

127.

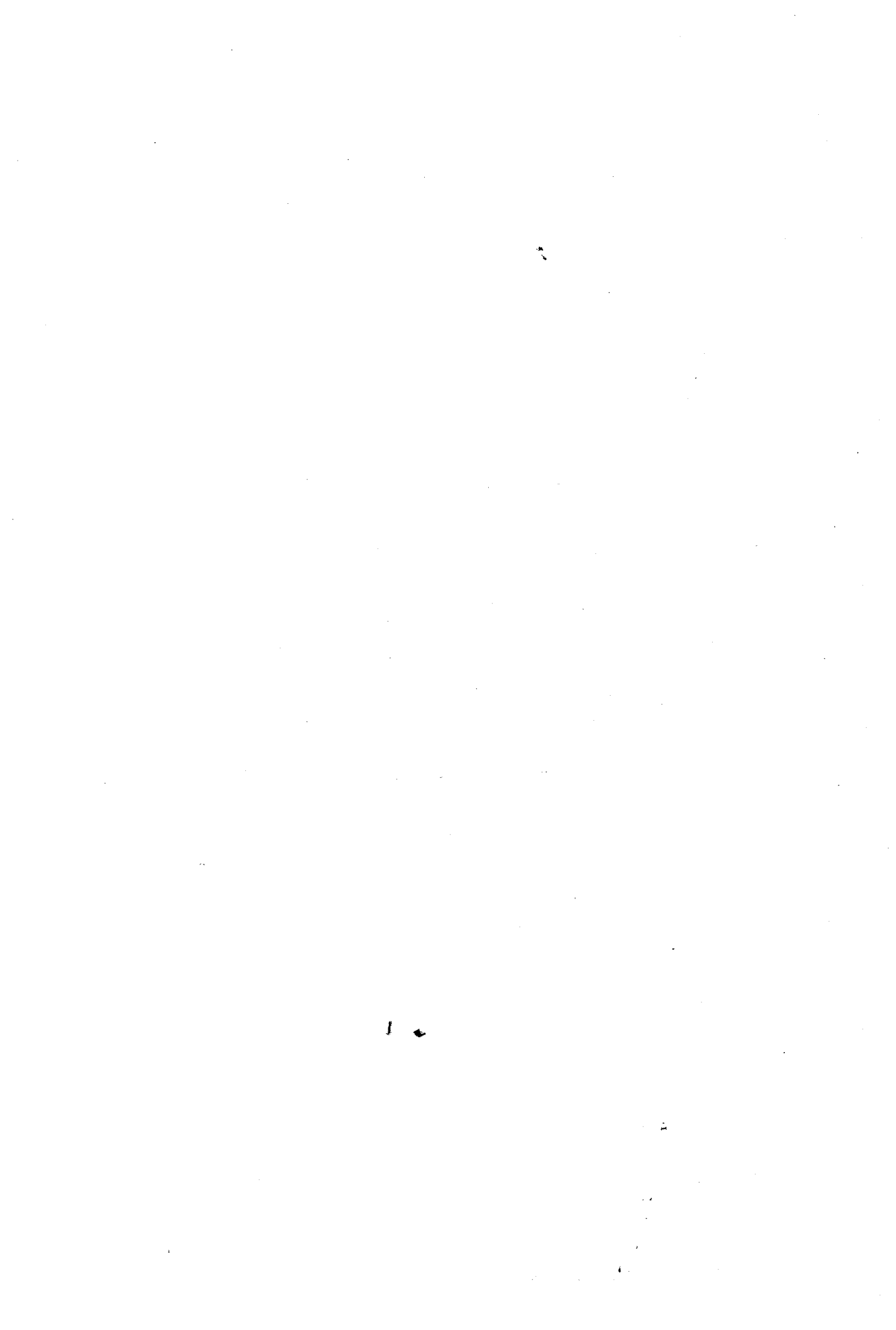
bo - ruh at-toh ä-dōnoj ä-lōhē - numä-läh ho-'ō - lom ä - šār bo - ro so-sōn
 wē-si-mēhoh ho-ton wē-häl-loh gi-loh wä-rin-noh ä - hä-hoh wä-äh-woh šo-
 lōm wē-rē - 'ut mē-hē-roh ä - dō - noj ä - lō - hē - nu jiš - šo-m'ā bö-'o - rēj
 jē - hu-doh u - hē-hu-šōt jē - ru - šo - lä - jim gōl so-sōn wō-gōl simhoh
 gōl ho-ton wō-gōl käl-loh
 gōl miš-hä-lōt hä - to-nim mēhup-po-tom un-'o-rim mi - nē-gi - no - tom bo-
 ruh at-toh ä-dō - noj mē-sämmē-äh ho - ton 'im häk-käl-loh.



Gesänge der jemenischen Juden.


Abteilung II: Außersynagogale Gesänge. Nr. 128—203.

- | | | |
|------|--------------|-----------------|
| I. | Nr. 128—140. | } Sabbatlieder. |
| | » 164—165. | |
| II. | » 141—142. | Ḥidujôt. |
| III. | » 143. | Halêlôt. |
| IV. | » 144—145. | Zäfät. |
| V. | » 146—163. | Nëšid. |
| VI. | » 166—200. | Širôt. |
| | » 201—203. | Anhang. |
-



I. Sabbatlieder. (Sirôt.)

♩ = 126.

128. 

ši - rū lo - êl nê - bô - nâj ši - rêj ră - no - noj šabbot wô -
 rô - š hô - dăš jôm ză lä - dô - noj jo - gor šê - mô hô - di - ũ lăk - kôl wă -
 häšmi - ũ ză - mē - rū ho - ri - ũ lif - nêj hämmälăh ä - dô - noj. usw.

1. Sănger.

129. 

jôm šăb - bot ti - s - măh mōōd năf - šij tit - ăw - wăh

1. und 2. Sănger.

3. und 4. Sănger.



lă - ă - lô - t lă - hăr god - šij mē - ăt - mōl tăhzig böğaw šiš - šij

1. und 2. Sănger.

3. und 4. Sănger.



ră - ă - jo - tij dig - lij bă - hên hăm - šij.

1. und 2. Sănger. 3. und 4. Sănger.

1. u. 2. Sănger. 3. u. 4. Sănger.



jô - no - tij. hi - t - bô - nă - nij ũ - rij bô o - šir ši - roh lě -

1. u. 2. Sănger. 3. u. 4. Sănger.

1. u. 2. Sănger.



êl šū - rij bo - ruh hū. mē - fă - ši - ăh. mō - fô - ă -




3. und 4. Sănger.



rij ji - hū - dô hū măh - măd šo - ro - šij.

♩ = 108.

130. 
 bijôm šab - bot ä - šab - bê - aḥ lo - êl hāj ġô - ä - lij
 usw.
 wă-âg - rib gor - bê - nôṭ rê - aḥ bi-jôm šub hê - ḥo - lij.

131. 
 jêm hăš - šab - bot ên ko - mô - hū, bê - ră - ḥô ä -
 mij - jêm ri - šôn 'ad jôm šiš-šij, li - ġe - ră - t

 lô - him wăj - gâ - dě - šê - hū. kij bê - šab - bot ê - sê ḥof -
 šab - bot niḥ - sê - fôh năf - šij.

 šij wê - ḥij jêm mě - nu - ḥoh âg - ro - ê - hu.

1. Sänger.

132. 
 šo - lôm lē - hō šab - bot, šo - lôm wê - sim - ḥoh šo - lôm lē -

 ḥo šo - lôm jôm hăm - mě - nu - ḥoh. si - su bê - nêj jā - 'ă -

1. und 2. Sänger.

*Fine.**rit.*


 ḥo šo - lôm jôm hăm - mě - nu - ḥoh. si - su bê - nêj jā - 'ă -

3. und 4. Sänger.


 ġôb kij bo šê - ḥi - 'ij, ġi - lu bê - lâ - gâh tōb

1. und 2. Sänger.


 jôm ša - 'ă - šu - 'ij. ur - u ä - măt mă - tōb dô - dij wă - rê - 'ij.

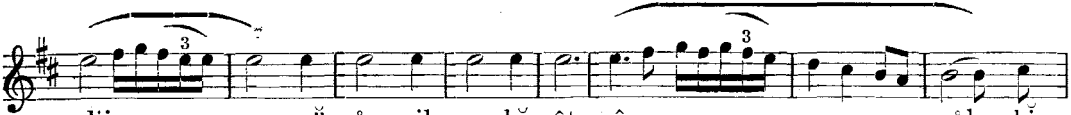
3. und 4. Sänger.

Alle Sänger.


 äm - šobi - jôm ză tōb so - sôn wêsim - ḥoh D. C. al F.

1. Sänger.

133. 
 bĭ - jôm šăb - bot ä - šăb - bê - âĥ lâ - êl ĥăj gô - ä-

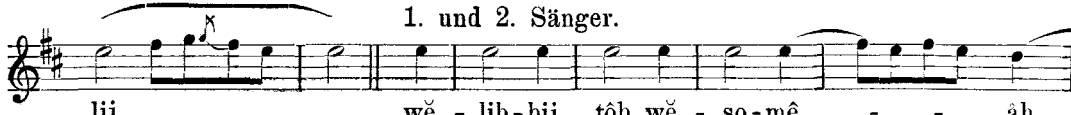

 lij wă - âg - rib gor-bě-nôt rê - - - âĥ bĭ-


 jômšub ĥê - ĥo - lij. 1. und 2. Sänger.
 šě - ĥij lo - êl jě - ĥi-


 3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.
 do - tij. bô - gô - lêĥ ĥă - lê - lij. wě - zih - rij jôm


 3. und 4. Sänger.
 mě - nu - ĥo - tij. wŏ - 'ul - lô tis - bê - lij.


 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
 wŏ - hô - si - fij bě - sim - ĥo - tij, wă - al tit - â - bê-


 1. und 2. Sänger.
 lij. wě - lib - bij tŏĥ wě - so - mê - - - âĥ,


 3. und 4. Sänger.
 bă - ĥên mit - nă - ĥă - lij.

1. und 2. Sänger. 1. und 2. Sänger.
 134. 
 po-ši - tij ät ät pij lê - šăb - bê - âĥ, bô o - šir


 3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.
 šir šir lâ - 'mê - nă - šě - - - âĥ. tit - 'an - nă - g năf-

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.

näf - šij bǎ - há - šǎ - lê - áh, mis - so - ħor

3. und 4. Sänger.

lô ê - šê - oh ħof - šij.

135.

ê - low mij higšoh wǎj - jiš - lom á - ráš wě - šo - mo - jim, kil -

lom bě - šǎb - bot, bô niz - ho - rim ám - mô kul - lom. lo - ħên, lo -

ħên ji - zě - kŭ lö - 'ô - lom šák - kul - lô šǎb - bot. usw.

136.

nô - sě - im wě - nô - tě - nim bá - há - lo - ħôt

Rezitativ.

tê - š'á uš - lô - šim mě - lo - ħôt ä - su - - - rôt.

bě - šǎb - bot māš - li - mim mê - oh bö - ro - ħôt. lo - ħên, lo -




ħên ji - zě - kŭ lö - 'ô - lom šákkul - lô šǎb - bot.


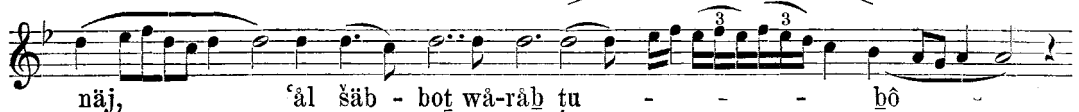

137.


mij wo - mij bil - tě - ho o - ħub
bo - ruħ usw. ġo - lu - tē - nu ġāš - šēr.

bewegt.

ġāš - šēr, ġāššēr, ġāš - šēr, ġāššēr, ġo - lu - tē - nu bi - mē - hē - roh bě - jo - mē - nu.

138. 
 jo - gor 'jôm häš-šä - bot täg - dil

 bib-rit šo - lôm wă-hä - jim wägiddäs - tō wi-hij mābdil

 bēn jis - ro - ēl lo - 'ām - mim.

1. Sänger.
 139. 
 šä-bāh ōm - rim bē-něj ä - mu-

 nāj, 'al šāb - bot wā-rāb tu - - - - - bō

 häj - jôm 'o-soh ä - dō - - - - - noj no - gi-loh wē-ni - s-

1. und 2. Sänger.

 mē - hoh bō. mij-jôm šiš-šij tiz - rāh

3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.

 'olāj šāmāš šā-dō - goh. o-sis lo-ruš ō - rāh,

3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.

 wī - jād ēl 'o-lāj hä-zo - goh. lig-rāt o-hub ō - - -

3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.

 rāh, bomid-dä-rāh rō - hō - goh. ub-sō-rôt 'al po-

3. und 4. Sänger.

 nāj, kij o - sārät ri - hē - bō.

1. und 2. Sänger.

 o-hin lē-mā-hä-mād 'ē - - - - - nij jāj-jin kij hō-ro-hoh bō. usw.

140. 
 jôm hä - šě - bi - 'ij jôm nâ - hât wě - šä - ä - non,

 'al kên, 'al kên ä - 'ä - nâ bě - šä - hâh wěran-nên, o - šir wō -

 'ir šô - šon nâ - gě - dij pě - tū - hoh. usw.


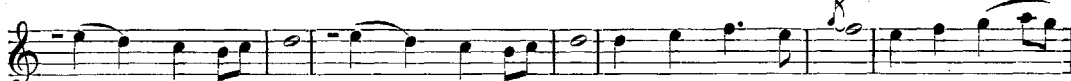
164. 
 joh rib - bō - ně 'o - lām wō - ol - mǎ - joh. änt hu mǎl - ko mǎ - lǎh

 mǎlhǎjo. 'ô - bād gě burtoḥ wětim - hǎ - joh šěfār godomoḥ lǎ - hǎ hǎ - wǎ - joh.

165a. 
 jôm zǎ lě - jis - ro - êl ô - roh wě - simḥoh, ô - roh wě - sim - ḥoh

 šǎb - bāt mē - nu - ḥoh. ši - w - wi - to pig - gu - dim bě - mǎ - 'ǎ - mǎd hār si -

 noj, šǎb - bot u - mō - 'ǎ - dim, liš - mōr bě - ḥol šo - noj.

165b. 
 dǎ - rōr ji - gǎ - ro lǎ - hǎn 'im bāt wī - jin - sor - hǎm

 kǎ - mō ho - bāt, kǎ - mō ho - bāt. nǎ - 'im ši - mǎ - hǎm wǎ - lô juš -

 bāt šǎ - hu wǎ - nu - ḥu bǎ - jôm šǎb - bāt, bǎ - jôm šǎb - bāt.

II. Hidujôt. Hochzeitsgesänge.

a) 1. Sänger.

♩ = 92.

141.  o - ši - roh lö - o hub wä - hās - šir

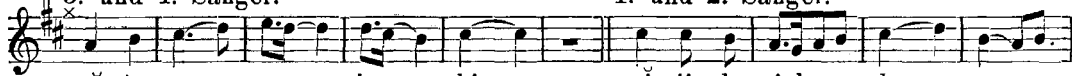
1. und 2. Sänger.



lö ä - s - dir, jě - bo - rê - h ho - ton zäh

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.



wö - ör po - now jäs - hir. wi - ji - h - jah ho - ton

3. und 4. Sänger.

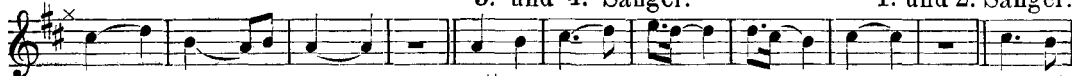
1. und 2. Sänger.



zäh kě - bil - šon bän jo - ir. wě - ti - h - jah

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.



käl - lo - tō, kě - ās - tēr bät dō - dō. hä - lě -

3. und 4. Sänger.



lu - joh kij tōb, kij lö - 'ō - lom hās - dō.

b) 1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

♩ = 144.



o - ši - roh lě - dō - gul wä - hās - ši - r lö ä - s - dir.

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.



jě - bo - rêh ho - to - n zäh kě - bi - l - šo - ně
wě - ti - h - jah - käl - lo - tō kě - ā - s - tē - rě

1. und 2. Sänger.



bän jo - ir. hä - lě - lū - joh kij tōb,
bät dō - dō.

3. und 4. Sänger.

Alle Sänger.



kij lö - 'ō - lom hā - sé - dō.

1. und 2. Sänger.

3. u. 4. Sänger.

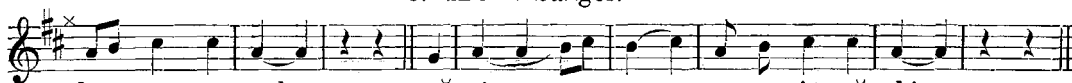
142.  $\text{♩} = 138.$
o - ši - roh lo - o - 'hub wä - häš-

1. und 2. Sänger.



šir lô ä - s - dir jě - bo - rěh, jě - bo - rěh

3. und 4. Sänger.



ho - fo - n zäh wö - ör po - no-w jä - zě - hir.

1. und 2. Sänger.



wi - ji - h - jäh, wi - ji - h - jäh ho - fo - n zäh
wě - ti - h - jäh, wě - ti - h - jäh käl - lo - tō

3. und 4. Sänger.

Alle Sänger.



kě - bi - l - so - ně bän jo - ir. hä - lě - lū-
kě - ä - s - tē - rě bāt dō - dō.



joh kij tōh, kij lö - 'o - lom hä - sě - dō.

III. Halélöt.

143. 
wä-hä-lě-lū-joh jir-bu hās-sě-sō-nōt wi-jir-bū hās-sě-mo-hōt wi-jir-



bū ği - lim wo - rōn jōm tē-bu-sār šō - šän-nāt ho - 'ā - mo-



gim hă - bā - šā - lāt hās - šo - rōn lê - mōr hin - nē ji - šě -



'eh bo 'o - nij wō - rō - hēh 'ā - l hă - mōr bā - 'al dē -

ah wě-hiš - rôn kaš-sä - män hát - tób 'a-l ho-rôš jô-réd
 'al häz-zo-gon zä-gän ä - hä - rôn wă-hä-lě - lū - joh.

IV. Zäfat.

a) 1. Sänger.

144.
 bô lě - šo - lô - m ho - ton us - mě-hoh bě - mät - ton.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

šu - šě - bi - ni - m ät - tām, mā - hä-loh rip - pē - tām.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

läs - sě - mo-hô - t bo - tām, bô lě-gän häb - bi - ton.

b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

nä-gě - nū, zām-mē - rū lā - hä - to - nim i - mě - rū.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

kôl ä - sä - r di-bě - rū, li-sě - mo - hôt jut - ton.

1. Sänger.

a) ♩ = 138.

145.
 lě - fä - läh ho-rim - môn, lě - fä - läh ho - rim - môn.
 - - - - - ä - dä - mäh rà - go - tēh.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

kě - gô - bäh ho - är - môn gě - hô - hoh gô - mo - tēh.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

u - môr 'im gin - no - môn jě - fi - hun mib - bê - tēh.

b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

sä - bi - joh 'ê - nä-hoh lě - lib - bi - j o - so - rü. usw.

Schluß.

rä - ti-joh ho-bi - u lě-mäk-ko-tij zô - rü.

V. Nesid.

1. und 2. Sänger.
a) ♩ = 100.

146.
bä - qā - dē-mo-oh bö - ro šmä-joh wā - ā - rě - 'oh.

3. und 4. Sänger.

 usw.

wō-'ōd ā - rě-'oh hā - wāt tō - hū wo-bō - hū.

1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 116.

dē - nāh ši - mē-šoh lā - ā - nē - ho - roh bī - jō - moh.

3. und 4. Sänger.

 usw.

wī - jo - rē - āh bē - lāj - loh him - šē - lo - - hū.

1. und 2. Sänger.
c) ♩ = 144.

3. und 4. Sänger. Alle

jo-hid nig-loh, jo-ħi - d ni - ġ-loh. tē-rā-di-nu - n lā - 'ā - r'oh. wā -

Sänger.

 usw.

hān-no-ħoš, wāhān-no-ħoš lö - 'o - lom qil - lě - lo - hū.

1. Sänger.
♩ = 138.

147.
ā - lō - him āš - ā - loh jo-ħiš mē - ši - hō, wē-jāb - b'a qēs 'ā -

1. und 2. Sänger.

do-tō säh fē - zu-roh. wē-nis - mäh bē - si - m - ħāt hā-šē - u - boh.

3. und 4. Sänger.

wě-nit-päl-lél bē-tôh bêt hä-b'hi-roh. usw.

1. Sänger.
♩ = 126.

148.

ă-dôn 'ô-lom jĭ-sôd kol hä-jě-sô - - - - -
- - - dôt. ă-dôn 'ô-lom jĭ-sôd kol

1. und 2. Sänger.

hä-jě-sô - - - dôt. wǒ-sur häk-kól

3. und 4. Sänger.

wǒ-sô-fä kol 'ă-ti-dôt. usw.

1. Sänger.
♩ = 116.

149.

ă-hă-băt hä-dă - soh 'al lě-bo-bij nig-

1. und 2. Sänger.

šă-roh, wă-ă-nij bē-tôh ġô-

3. und 4. Sänger.

loh pǒ-'o-māj šô-lă-lim.

1. Sänger.
a) ♩ = 120.

150.

ă-hă-băt hä-dă - soh 'al lě-bo-bij nig - šă-roh.

3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.

wă-ă-nij bē-tôh ġô-loh pǒ-'o-māj šô-lă-lim. lū jěš ră-

3. und 4. Sänger. tǒh šă-ă-

b) 1. und 2. Sänger.

šut lij ä - ä - lä üt - hä - bö-roh. tä - ä - wät lē-
rēj šij - jōn ä - šār hēm nāh - lē-lim.

bo - bo - m lä - ä - sō - t tō - b ġo - bö - roh.

c) 3. und 4. Sänger.

jā - ä - lu lē - ġā - n ē - dān wā - hā - jim nō - hā - lim.

1. Sänger.
♩ = 108.

151.

ä - ju - mo - tij tō - ō - rēr ä - hā - ho - tij, lä - hā - zē - ki - rē šir lē -

1. und 2. Sänger.

nō-ro āl tē - hil - lōt. lē - ho - lē ni - mē - šo bē - šo - mā - jim wā -

3. und 4. Sänger.

ā - rē - šoh. mē - nā - hē - ġē hū bē - tōh dār - kō mē - sil - lōt. usw.

1. Sänger.
a) ♩ = 120. b) 1. und 2. Sänger.

152.

ēl hā - mō - rō - mom āl tē - hil - loh jā - ä - nāh, lig - rāt ġē -
iš dāl ä - šār bo - ar bē - lib - bō eš sē - nāh.

3. und 4. Sänger.

hā - rāt tā - ä - lä nāf - šij bē - lēl. ēt jir - dēmoh ġu - fij bē - ši - noh

c) 1. und 2. Sänger.

jo - hō - nāh šēm hā - mē - fō - roš bā - ä - lō - toh til - bē - šoh.

3. und 4. Sänger.

bē - n hā - ġā - dō - šim hā - ä - lō - toh tig - bō - oh.

153. a) $\text{♩} = 126.$

ä-gaw-wä hās-dē - ho šō-hēn mō-'ō - nim, šē-lāh jiš - 'oh

1. und 2. Sänger.

lä - 'ām gō-dās nē - du - dim. lä-hār šij - jōn tē - ši - hē - nu nē - ho

b) 3. und 4. Sänger.

nim böğöl šō - for tā-gāb - bēs hā - pē - zu - rim. šē - hi - noh hō-fē-fij 'al hā - gē -

ō - nim, lē - ho - bin sōd bētōh u - zol šē - mu - dim. Schluß.

154.

ät bēn 'ä - šej 'e - dān hā - dos pō - rē -

äh. ät bēn 'ä - šej 'e - dān hā - dos

pō - rē - äh u - hē - hō - hē - hēj šā - hāg kē -

sil zō - rē - äh. Schluß eines jeden Nēsid: jā - 'ä - lu 'ä - no - fow

mē - hē - roh, ji - hē - jāh šō - mē - äh, on - no.

155.

ä - nij hād - dāl wō - 'o - zij 'ir u - mig - dāl, ä - nij hād -

dāl wō - 'o - zij 'ir u - mig - dāl

u - miḥ - tā - hij wā - hās - gij šēm ä - dō -

1. und 2. Sänger.

noj lä-hên šad-daj ä-nij

3. und 4. Sänger.

nih-sof bë-lij doj, lä-hên šad-daj

1. und 2. Sänger.

ä-nij nih-sof bë-lij doj, bä-ä-hä-bo-tij

3. und 4. Sänger. *Tutti.*

wë-së-häl rä-'a-jô-noj. äh!

1. und 2. Sänger.
♩ = 116.

156.

äj-jä-lät hên äj-jä-lät hên bë-go-lut, tis-më-hë-

3. und 4. Sänger.

nij. u-bäl-läj-loh, u-bäl-läj-loh bë-tôh hë-goh më-lô-nij.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

lë-hôs jê-noh ä-nij ä-nij to-mid më-zu-mon.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger. *Tutti.*

wë-nit-'oräh, wë-nit-'o-räh, ah! hä-mäd jë-noh bë-jë-nij. a-a-ha!

1. Sänger.
♩ = 132.

157.


ä-mäl-lël šir ä-mäl-lël šir bë-tuš-bo-hôt lë-é-

lij. li-män lo fis-si-ma kur-si, si-ma kur-si mu-haj-ja.


1. und 2. Sänger. 3. u. 4. Sänger.


bë-šau-ti äd-ko-roh äd-ko-roh ma dum-ti ba-gi. šë-mô jod

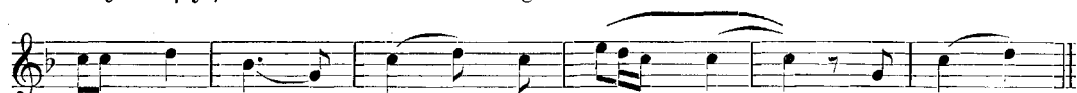
1. und 2. Sänger.




hē šē - mō jod hē wē - ēl šād - dāj, wē - ēl šād - dāj wē - e - h - jāh. usw.

158.  bäl - la 'ā - laj - k ja tajr 'a - lajk

 ja tajr, u - bäl - läg li sä - lam. äla

 da - li - ka - l - mā - hä - büb. lik al -

 ma - h - büb. wō - au - šej bil - mě - ği. usw.

a) 1. Sänger.

159.  sub - hā - ni ka - fi - jā āl kul u - bā - si - t fa - d -

 lä - hū. wäl - kul - li wā - ä - l - ğu - mě - la tēu -

b) 1. und 2. Sänger.

 wāh - hād is - mě - hū. ä - ně 'ā - mě 'ā - la

3. und 4. Sänger.

 ä - dām fi ku - lē na - 'a - mě - tun. mi - ně ğa - ma -


 'ā - tē il - a - bi - kām u - bi - il 'el - mě ha - šah - hu. usw.

1. Sänger.


160.  ri - mā - ni 'aj - ta - mu - sē min fau - ğē wi - kē - ru - hä, wi - kē -


 ruh. sä - ba 'a - ğē - li wā - ä - sē - hār lil - mě - na - a - mi. usw.

♩ = 126. 1. Sänger.


161.  al - bas an - nu - rě găt - rě at - tū - raj - ja, wan-na-se-

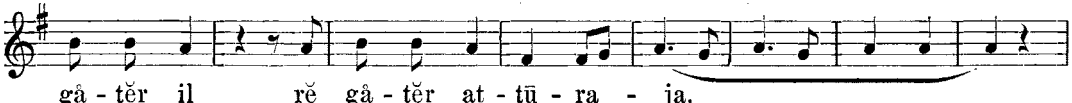
1. und 2. Sänger.


 raj - ni wan-na-sě - raj - jin. wa - sǒ - ū - da - tě ar -

 b'a tě - hăj - ja, wăl - ba-dě - raj - ni, wăl - ba-dě - raj - jin. usw.

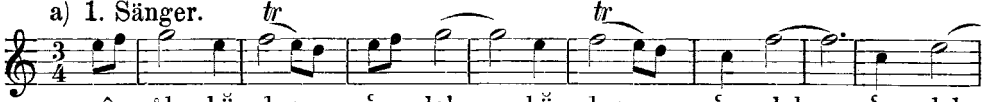
♩ = 126.

162.  al - bas an - nur, al - bas an - nur al - bas an - nu - rě


 gâ - těr il rě gâ - těr at - tū - ra - ja.


 wan-nas - rajn, wan-nas rajn. usw.

a) 1. Sänger. *tr*


163.  rě - aħ hă - dos 'o - loh hă - dos 'o - loh, 'o - loh

1. und 2. Sänger. *tr*

 wě-năf-šij nib-hă-loh. găm-tij hă - sôt, hă - sôt

 lăj - loh, lăj - loh, wě-dôd jăn-hě-nij. usw.

b. 1. und 2. Sänger.

 mib - bën 'o - fo - im măl-ă - hej rôm șô - hě - im.

ni-rě-im wě - ên rô - im lă - șur 'o - se - nij.

3. und 4. Sänger.

VI. Širôt.

a) 1. Sänger.

166. $\text{♩} = 116.$

im nin-^á - lu däl-těj ně-dí - bim däl-těj mǒ - róm

1. und 2. Sänger.

lô ni - n-^á - lū. êl hāj mǒ-rô - mom ^áal kě-ru

3. und 4. Sänger.

bim. kul - lom bö - ru - hō jā - ^á - lū.

1. und 2. Sänger.

3. u. 4. Sänger.

kij hēm ^á - lěj ki-s - ô gǒ-rô - bim. jô - dū šě-

1. und 2. Sänger.

mô wi - hā - lě - lū. hā - jôt šā-hēm ro-

3. und 4. Sänger.

šô wě-šo - bim. mijjôm bě-ri - oh nih - lě - lū.

b) $\text{♩} = 144.$

1. und 2. Sänger.

Tauših.

1. u. 2. Sänger. gǎlgǎlwǒ-ô-fo-ně rô - ^á - šim. mǒ-dim šě-mô - u-mě-gǎ - dě-

3. u. 4. Sänger. mǒdim šě-mô u-mě-gǎ - dě - šim.

3. und 4. Sänger.

šim. mi - ziw kě - bô - dō rô - ^á - šim.

c) 1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

$\text{♩} = 152.$

ub - šěš kě - no - fá - jim šě - bi - bim. ^óo - fim bǎ - ^ét jīt-

1. und 2. Sänger.

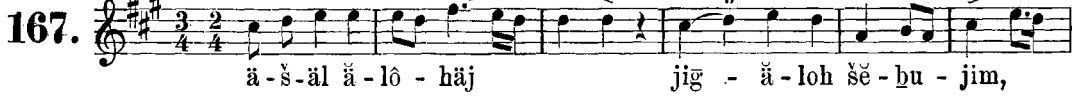


3. und 4. Sänger.



a) 1. Sänger.

♩ = 126.



1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger.



b) 1. und 2. Sänger.

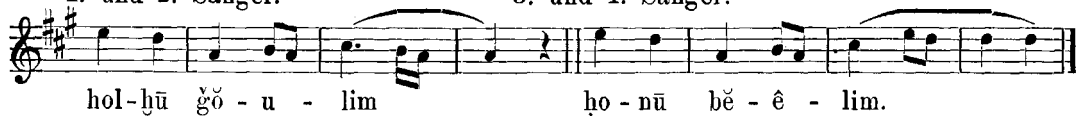
♩ = 138.

3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.



c) 1. Sänger.



3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger.



d) 1. und 2. Sänger.

♩ = 160.



3. und 4. Sänger.



e) ad libitum.

a) ♩ = 126.



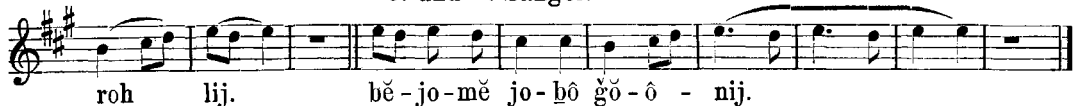
1. und 2. Sänger. šē-far jō-fij šē-bi-joh sē-fāt pi-hoh nā-gi-

3. und 4. Sänger. šē-bi-bō-tāj bē-tē-mon wō-rō-goh zāh kē-mō

1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger.



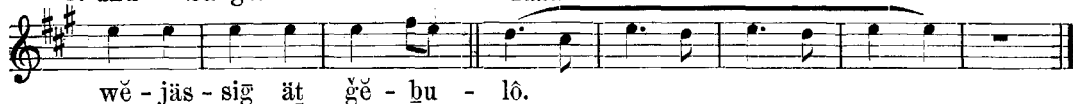
b) ♩ = 138.



1. und 2. Sänger. wě-jo-bō hū wě-ši-lō. wě-jāh 'ē-sow wā-hē-lō.

3. und 4. Sänger. wě-jāh 'ē-sow wā-hē-lō.

3. und 4. Sänger.

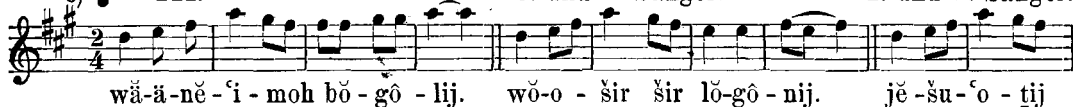
Tutti.

1. und 2. Sänger.

c) ♩ = 144.

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger. *Tutti.*

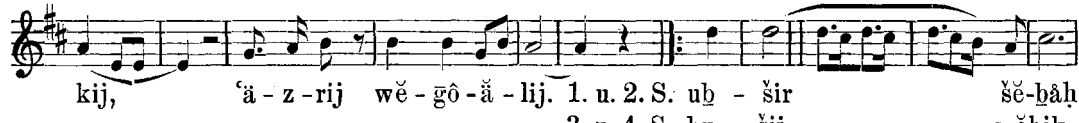


wä - hē - lij. lä - ar - sij jā - ä - lē - nij hä!

1. Sänger.
a) $\text{♩} = 116.$

169. 

ä - ju - moh lē - dōd ḥā - kij, mäl-



kij, ä - z - rij wē - gō - ä - lij. 1. u. 2. S. ub - šir šē - bāh
3. u. 4. S. ḥu - šij wēhik-



hō - dij im - dij rē - šit , lē - māg - hē - lij. usw.
kō - nij ših - nij to - mid bē - hē - ḥo - lij.

1. und 2. Sänger.
b) $\text{♩} = 132.$ 3. und 4. Sänger.

Tausih. 

wē - liš - hoh lē - fāl - hä - dē - rin. wō - ô - hāl lē - sän - hädē - rin.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.



wō - ô - hāl lē - sän - hädē - rin. dē - mit - lä - bē - šin ki - tē - rin.

1. und 2. Sänger.
c) $\text{♩} = 144.$



wē - ši - rij bōgōl šo - hō - loh, käl - loh lē - šu - rēh tē - hāl - lē - lij.

3. und 4. Sänger.



wä - imdij bā - ä - šē - mu - roh bo - roh kēḥāmoh bēgāl - ḡē - lij.

1. Sänger.
a) $\text{♩} = 120.$

170. 

ä - ju - moh hä - mē - šij šib - tēj hä - mō - nāj

1. und 2. Sänger.



mi - mē - šu - loh. lē - dō - dēh bā - gā - šij

3. und 4. Sänger.

jo - gim lě - suk - koh hä - ně - fu - loh. lä - hās -

dô di - rā - šij, tih - jij bö - rôb sim - hoh sě - gu - loh.

1. und 2. Sänger.

b) ♩ = 144.

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.

Tauših.

wě - hān - hij ho - nim. 'ă - dāt ê - to - nim. 'ă - dāt

3. und 4. Sänger.

Tutti.

ê - to - nim šā - hēm nāā - mo - nim. c) ad libitum.

1. Sänger.

a) ♩ = 120.

171.

māh tōb u - māh no - 'im hāb - rāt bē -

1. und 2. Sänger.

něj tō - roh. ā - him wě - gām rē - 'im

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.

liđ - roš wě - lah - gō - roh. sōđ sān - dė - rěj šib - 'im.
mō - rim u - mās - mi - 'im.

3. und 4. Sänger.

wā - ä - hod hā - šij šu - roh
hād - dāt wā - hām - mis - roh.

1. und 2. Sänger.

b) ♩ = 138.

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.

I. Tauših.

êl jiš - mě - rēm. šō - hēn mō - rōm. kij 'i - tǎ - rēm,

3. und 4. Sänger.

3. und 4. Sänger.

Tutti.

wāj - fo - ä - rēm. bā - hēn ub - sē - hāl. II. Tauših wie I.

1. und 2. Sänger.
c) ♩ = 144.

III. Tauših.  3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.
jôm ji-šë-mě-dū. dät jil-mě-dū. jit-wä-ä-

3. und 4. Sänger. *Tutti.* 
dū. wi-ji-hä-dū. el haj ä-sār hē-häl.


1. Sänger.
a) ♩ = 116.

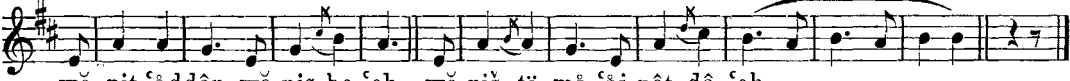
172. 
sä-ij jô-noh wě-ši-mě-i nij, bě-hin-nôr nă-gě-nij.

1. und 2. Sänger. 
u-fiš-hij ză-mě-rij rô-nij bě-šir hit-bô-nă-nij.

3. und 4. Sänger. 
u-mă-hă-rij wă-äl tif-nij lě-dă-răh sô-tă-nij.

1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 126.

Tauših.  3. und 4. Sänger.
gă-hij šë-doh wě-nis-so-oh, wě-nit-ād-dên wě-nis-bo-oh,

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger. 
wě-nit-ād-dên wě-nis-bo-oh. wě-niš-tă mă-aj-nôt dê-oh.

c) 1. und 2. Sänger. *Tutti.* 
wě-no-ši-roh ä-lěj nê-häl wě-ză-măr ti-tě-nij.

1. und 2. Sänger.
d) ♩ = 138.


ä-mô-dij, ä-mô-dij mă-hă-rij jô-noh wě-hät-gi-nij kē-

3. und 4. Sänger. 
lij. wě-nik-ko-nēs, wě-nik-ko-nēs lě-tôh gän-noh, kē-

1. und 2. Sänger.

to - mor tâ - 'ă - lij. wě-nô - hă - zoh, wě-nô - hă - zoh bě-

sän - si - mow u - fir - jô tô - hě - lij.

1. und 2. Sänger.

e) $\text{♩} = 144$.

3. und 4. Sänger.

Tauših. u - mâ - hă - rij 'ă - dij 'ă - dě - jêh tě - nij tô - rim 'ă -

1. und 2. Sänger.

lêj lâ - hă - jêh. tě - nij tô - rim 'ă - lêj lâ - hă - jêh.

3. und 4. Sänger.

wě - jir - äh bom kë - lil jof - jêh.

1. und 2. Sänger.

f) $\text{♩} = 138$.

3. und 4. Sänger.

Tutti.

tě - nij ni - zě - mēh 'ă - lêj äp - pêh. wö - 'o - ğil ti - tě - nij. ha!

a) $\text{♩} = 126$

1. Sänger.

173. sih - lij wě - nă - fě - šij jă - hă - mu bě - lăj -

loh. 'ô - lim bă - ŝo - hō - loh. 'ô - lim bă - ŝo - hō - loh.

1. und 2. Sänger.

'êt ji - šě - noh hăġ - ğuf wö - hū mē - mul - loh.

3. und 4. Sänger.

jo - ğôn wě - ti - fě - loh, jo - ğôn wě - ti - fě - loh. usw.

b) $\text{♩} = 144$
 Tauših. 

1. und 2. Sänger. ub - šěš kě - no - fā - jim tē - hē lě - hu - šoh.

3. und 4. Sänger. ub - mā - ă - lôt kis - sê bă - hên, dō - ru - šoh.

1. und 2. Sänger.

 ub - mā - ă - lôt kis - sê bă - hên dō - ru - šoh.

3. und 4. Sänger.

 ub - jôm pă - ri-doh tă - hă - mäh ă - nu - šoh.

c) $\text{♩} = 160$.
 1. und 2. Sänger.

 ta'ă - rô - h lă - hăšbôn ko-tě-boh tă - hil - loh, nis-


 to-rě wě-ni-gě-loh nis-tor wě-ni-gě-loh

3. und 4. Sänger.


 im zi - kě - hoh hăg - ğuf u - bo bē - dă - hă - loh


 tih - jäh sě - ğu - loh ti - hě - jäh sě - ğu - loh.

a) $\text{♩} = 108$.
 1. Sänger.
 174. 
 ä - hă - băt ră - ă - joh rō - šo - nij,

1. und 2. Sänger.

 mäh-mäd năf - šij wě - lib - bij. äš - ă - loh

3. und 4. Sänger.

 su - rij wō - ğo - nij. jiš - lă - hoh mă - rě - pē lõ-

1. und 2. Sänger.

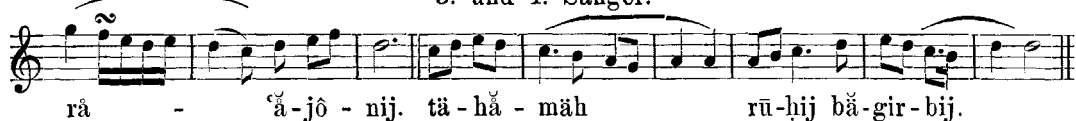


3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.



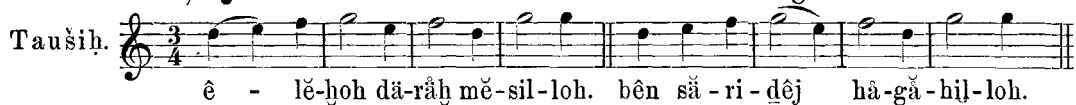
3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

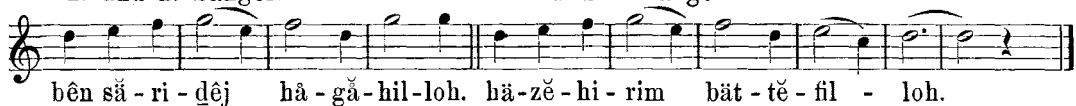
b) ♩ = 138.

3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

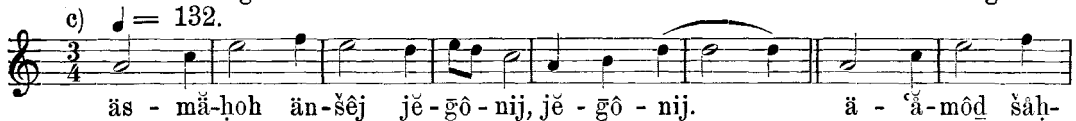
3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

c) ♩ = 132.

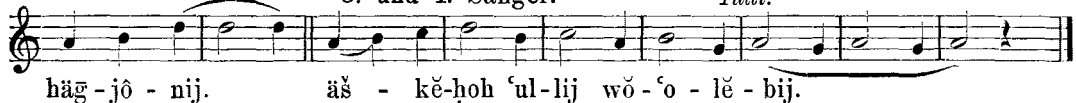
3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.



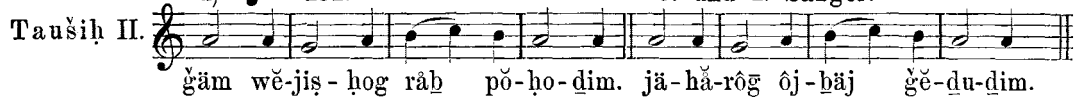
3. und 4. Sänger.

Tutti.

1. und 2. Sänger.

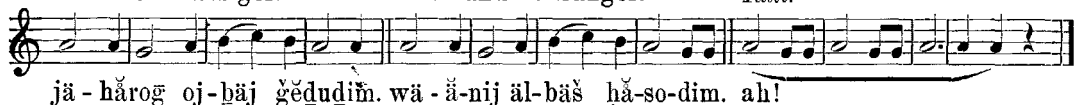
d) ♩ = 152.

3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

Tutti.

a) 1. Sänger.
♩ = 100.

175.

mā-ă - lôt gäl - gäl wă - hă - šě-mäl, šă - ă - lu r'a-joh bē-

1. und 2. Sänger.

gi - nij. kām a - gēf nă - šiz u - muhě - mäl.

3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.

jau-mě din - jā - i wě - di - nij hēl mě - sän - ij kă - hă-

oder 1. und 2. Sänger.

no - mäl hēl mě - sän - ij kă - hă - no - mäl.

3. und 4. Sänger.

šô - hă - tim lâh - mi wǒ - hô - nij.

1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 144. 3. und 4. Sänger.

Tauših.

kij bē-go - lu - tij mě - ju - sor. mi - bē - lij min - zor wă-

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

tif - sor. mi - bē - lij - min - zor wă - tif - sor. bēn bē-

Tutti.

něj gē - dor wě - nă - sor. ha!

weiter wie c. und d. der Nr. 174.

1. Sänger.
b) ♩ = 104.

176.

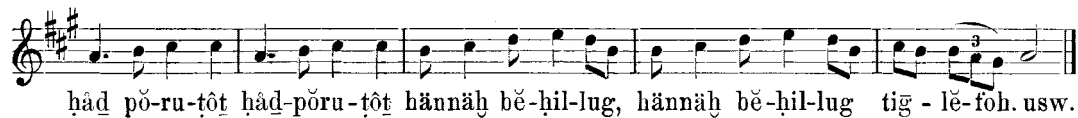
lib - bij mǒ - ôd jis, lib - bij mǒ - ôd jis - mäh lě - hô - dôt mäh lě - hô - dôt

1. und 2. Sänger.

ru - hij wě - năf - šij, ru - hij wě - năf - šij tih - sě - foh. ba - jăg bē - hăr to,

ba - jăg bē - hăr to - hin sǒ - ũ - dôt, hin sǒ - ũ - dôt šo - lôš bē - šăb - bot,

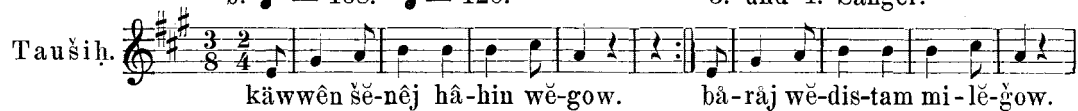
3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

b. ♩ = 168.

3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

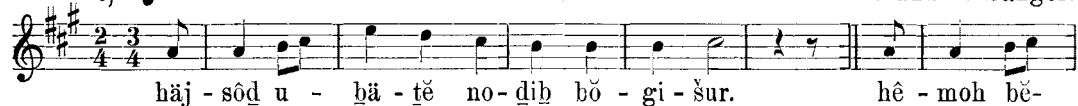
3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

c) ♩ = 152.

3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger.



1. Sänger.

a) ♩ = 132.



3. und 4. Sänger.



3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger. hā - lăk řă-

gál-bá dĕ-ma, ħin šuf-tĕ - ħū jā ně - ğim.
wil äs-ĥā-ma, min kâ-rm wa - dij 'ā - ğim.

1. und 2. Sänger.

♩ = 144.

3. und 4. Sänger.

Tauših. sub-ĥā-nĕ man zaj - ju-nāĥ. min äš-šā-rūd äm - mo-noĥ.

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

min äš-šā-rūd äm - mo-noĥ. wā - a-bĕ-lā bū - ĥu fa - tu - noĥ.

a) ♩ = 126.

178. mě - sā - un bi, mě - sā - un bir - ră -

1. und 2. Sänger.

dā wāl 'aa - fi - jāĥ wāl-ĥājr dā - ğim. bě - dāl ğā - m'a

äl - mug-ga-das di ĥā-dār bū ru - bě 'ā - lim. usw.

1. und 2. Sänger.

b) ♩ = 138.

3. und 4. Sänger.

Tauših. fā - la šu-fĕt äz - zĕ - mā - nij. wā - ā - rĕ - bāb

1. und 2. Sänger.

äl - mā - 'aa - nij. wā - ā - rĕ - bāb äl mā - 'aa -

3. und 4. Sänger.

nij. mā - 'aa ĥiṣ- nī il mě - tā - nij.

a) 1. Sänger.

♩ = 126.

179. šur mimō-ĥon ğodšoh mě-hĕ - roh ĥāsdoh ā-lō-ĥāj 'ō - ră-roĥ.

1. und 2. Sänger.

ĥāṣṣel lĕ-nāf-šij wā - 'ā - zō - roh kij ĥi 'ā-ni-ĵoh sō - 'ā-roĥ.

3. und 4. Sänger.

uzhōrzhūt o - bōt wētō - roh. hātij u-fiš - 'ij - káp-pō - roh. usw.

b) 1. und 2. Sänger.

♩ = 138.

3. und 4. Sänger.

Tauših. āg-ro-āk-koh hōn wā-hā - mōl. tūboh lā - 'āb-dē-ḥo gě - mōl.

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

tū-boh lā - 'āb-dē-ḥo gě - mōl. lô i-ro-oh miššā-dē sě - mōl.

c) 1. und 2. Sänger.

♩ = 144.

jōm bō jě - sit - tē - nij bē - mō - roh. ād - rōš

3. und 4. Sänger.

bāt - tō - roh bād bē - bād. lij tim - šě - ḥoh ḥut šā - lě

hā - sād, o - bin bē - ḥol sōd mā - hā - mād.

a) 1. Sänger.

♩ = 120.

180. ja - gul ab - bu šim - 'ōn mě - na - mij šā - rād.

1. und 2. Sänger.

ha - ġar - ni hā - li - li god - ḏob wan - far - rad

3. und 4. Sänger.

wāḏ - al - lējt haa - reb ġa - rib il - bā - lād.

b) 1. und 2. Sänger.

♩ = 144.

3. und 4. Sänger.

Tauših. ḥa - bi - bij ā - ḥil - ti āl - ġā - fā. wā - āḏ - hārtkul - lē ma

1. und 2. Sänger.

hă - fa. wă - ăd-hărt kul-lě - ma hă - fă.

3. und 4. Sänger.

mě - tā šă - jě - kun ăl - 'a - fă.

c) 1. und 2. Sänger.

wō - ru - hĭj mě-wal-l'a mă-'ak wān a - gaăd

3. und 4. Sänger.

wa-man fa - rā-gă - hu hĭl-lu - hu ăs - tă - răd.

a) 1. Sänger.

181. ăs-ăl-kě jă hŭr - ăl ġě - nă - nij, lě-mah, lě - mah 'ă-

1. u. 2. Sänger.

dăb - ta - nij wă-nă ăhě - dăk dă - im zě - mă-nij. tak-rim lě-

măn hu hă - jě - nij, ăf-tăn-tě - nij fiĭj dă-l-mě - kă - nij,

1. und 2. Sänger.

kăm 'aad tě - kun gă - jib min - ni jă mif - tij ăl-gau-lě wăl-mě-

3. und 4. Sänger.

'aa - nij. găl-bij bō - hŭb-băk mum - hă - nij.

b) 1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

Tauših. măf-tun ă - nă ŭl ad-dě - wăm. nim wăhšě-tăġ jă dăl-gul-

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

lăm min wăhšětăġ jă dăl-gul - lăm. jămăn ġě-'i-dăkkaldă - lăm.

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

$\text{♩} = 160.$

tä-lat-tě-hu kä-lě-‘än bä-rā - nij. šāmā-jě-fūh gad hā-lě - nij

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

wājda ġe-bi-nāġ hin bě - dā - nij. kālbādrě sāmīr kā-zě - nij.

a) 1. Sänger.

182. $\text{♩} = 120.$

ä-hub lib - bij sě - māh bě-mi-šě - wō - tě niġ-tě-

1. und 2. Sänger.

bu. ‘ā-sē mē - hān rā - māh šā-sā - lo ji - tě-

3. u. 4. Sänger wiederholen. b) 1. u. 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

bu. lě-nāf - šoh za - kě - ħoh wī-jō - sif

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

siġ-lě - ħoh. bā-hějāh - bo-tě - ħoh. dėwo-row niġ-zo - bū.

a) 1. Sänger.

$\text{♩} = 116.$

183. $\text{♩} = 116.$

tān ä - ši - šoh liġ ġi - di - diġ, ġām tě - noh hāk - kōs lě-

1. und 2. Sänger.

jo-dij kāġfě taġ-ťor jā hā - bi - bij. zā-jě-nāk rab - bāl - ‘ā - bā-dij.

b) 1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

$\text{♩} = 132.$

āš - ā - loh šō - ħēn bě - šif - roh. ġiġ - ā - loh ‘am - mō mā - hē - roh.

1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.

nā - ‘ā - lā ā - rāš ťō = hō - roh. ē - šě - ħoh ‘al mā - ‘ā - mo - diġ. usw.

1. Sänger.
♩ = 132.

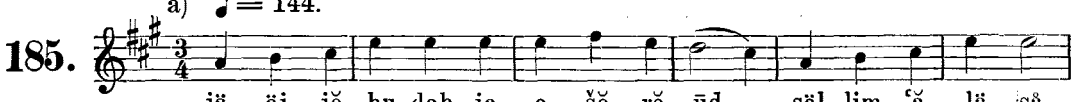
184. 
jä äj - jě - hu đáb ja - šě - rud sal - lim 'ă - lă

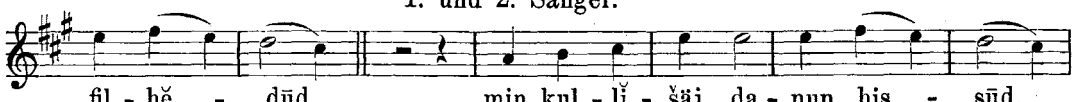
1. und 2. Sänger.

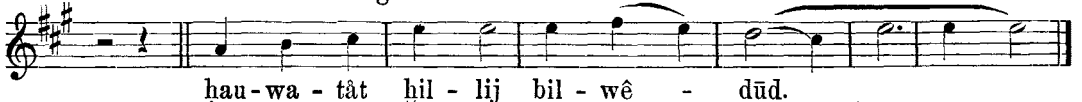
șă - fil - hě - dud min kul - lĭ - šăj đă - nun hĭs - sud.


3. und 4. Sänger.
 usw.
hau - wăt - tĕ hĭl - lij bil - wě - dud.

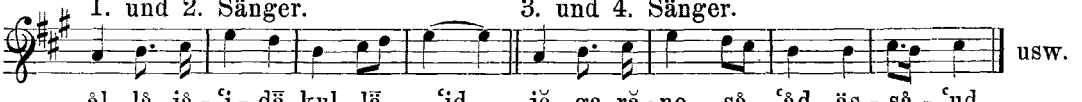
1. Sänger.
a) ♩ = 144.

185. 
jä äj - jě - hu đab - ja - a - šě - rě - ūd. săl - lim 'ă - lă șă -

1. und 2. Sänger.

fil - hě - dūd min kul - lĭ - šăj đă - nun hĭs - sūd.

3. und 4. Sänger.

hau - wa - tăt hĭl - lij bil - wě - dūd.

b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

'am - săj - tĕ fi laj - lun să - 'ūd măf - tū - ně fi hă - nij - il - gă - 'id.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
 usw.
ăl - lă jă - 'i - dă kul - lă 'id. jě - ga - ră - no să - 'ăd ăs - să - 'ud.

1. Sänger.
a) ♩ = 84.

186. 
a - lif al - lăf - tĕ găl - bij. đab - ja - tăjn


a - lif al - laft a - lif al - lăf - tĕ găl - bij đăb - jă - tăjn.


jä ně - di - mij wă - 'ăg - lij



1. und 2. Sänger
wiederholen.

1. und 2. Sänger.

3. und

b) ♩ = 144.



4. Sänger.



1. Sänger.

a) ♩ = 120.



b. 1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.

3. und 4. Sänger.



a) 1. Sänger.



1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger.



1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger.



b) 1. und 2. Sänger.



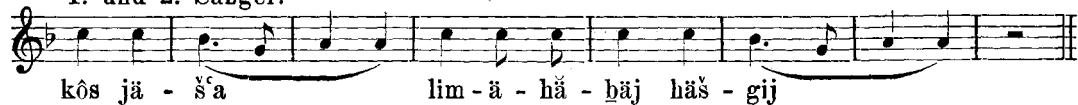
3. und 4. Sänger.



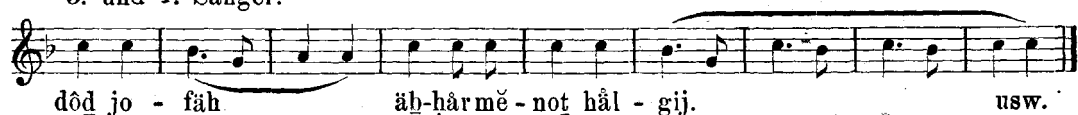
1. Sänger.



1. und 2. Sänger.



3. und 4. Sänger.



a) 1. Sänger.

♩ = 126.

191.

loh dô - dij ä - nij, loh dô - dij ä - nij miš-

b) ♩ = 138.

tä-gě fij gäl-bij wě-si-rě 'ag-lij. miš-tä-gě fij gäl-
bij wě-sir gäl - bij wě-sir. ha

1. und 2. Sänger.

šim-'oh mǎc - nij, šim-'oh mǎc - nij

3. und 4. Sänger.

1. und 2. Sänger.

wě-lä tě-wā-hid 'a-ně ä - tu-mě ġah-lij ät - toh kô - nǎ - nij.

3. und 4. Sänger.

Tutti.

wǎ-'āa - lim äs wǎ-'āa - lim äs-ra-ri we-ku-lě fǎ-ǎ - li.

a) 1. Sänger.

192.

tǎn ä-šišoh lij jě - di - dij ġām tě-noh häkkôs lě - jo - dij.

1. und 2. Sänger.

kǎjf tah-ťor-ě ja hǎ - bi - bij zajnak rǎbǎl 'ǎ - bǎ - dij.

b)

kǎjf tah - ťor jǎ hǎ-bi - bij zaj-nak rǎb ǎl 'ǎ - bǎ - dij.

193.

šur dô - dij hǎ - đar, šur dô - dij hǎ - đar

šǎ-bi-joh 'ǎ - zu - boh bĕn ġě - dud šǎ-bi-joh 'ǎ - zu - boh bĕn ġě-

dud a, bĕn ġě-dud, a, a, a, a, a, a, - ro - jôt. usw.

1. Sänger.

194.  mā-ā - lôt ġäl - ġäl wă - ħăš - măl šă - ā-lū r'ā-joh bē-ġi - nij.

 mā-ā - lôt ġäl - ġäl wă - ħăš - măl šă - ā-lū r'ā-joh bē - ġi - nij.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

 kām ā - ġēf nā - šiz u - muh - măl. jô-mē din-jā - nij wē-di - nij.

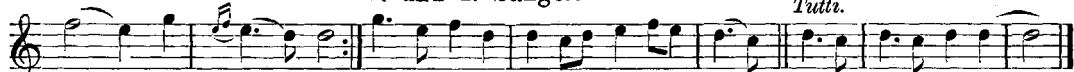
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

 ħēl mē-sān - āj kā - ħă - no - măl. šô-ħătimlāhmij wô-hô - nij.

b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

Tauših.  kij bē - ġo -, kij bē - ġo - lu - tij mē - ju - sor mibē - lij min-
1. und 2. Sänger. - - -

3. und 4. Sänger. *Tutti.*

 zor wă - tif - sor. bēn bēnej ġē-dor wē-nā-ā - sor. ha!

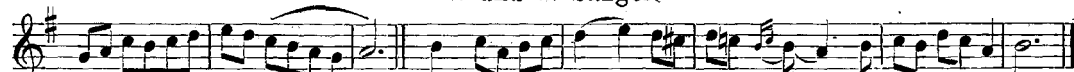
a) 1. Sänger.

195.  sār hām - mē-munā, sār hām - mē-mu - nā, ġin-nāt ā-

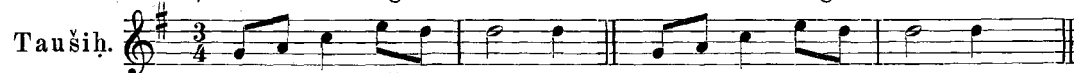
1. und 2. Sänger.

 ġōz ġūm pē-tāh no. lig-rāt jī-di-dij

3. und 4. Sänger.

 u - ma - ħă-roh jim-šo lă - 'ād - noh 'im bā - lēj sôd wôom-noh.
usw.

b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

Tauših.  bo - ġij bā - 'in - jon. dir - šoh u - bin - jon.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

 dir - šoh u - bin - jon. no - b'ê kē - m'ā - jon.

196. a) 1. Sänger.



sä-ij jô - noh wě-šim-i - nij bě-hin - nôr nă - ğě - nij.

1. und 2. Sänger.



u-fiš-hij zăm - mě-rij rô - nij bě-šir hit-bô - nă - nij.

3. und 4. Sänger.



u-mă-hă-rij wă-äl tif - nij lě-dă-răh sô - tă - nij.

b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

Tauših.



ğă-hij šê - doh wě-nis-so - 'oh. wě-nit-ād-dên wě-nis-bo - 'oh.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger. *Tutti.*



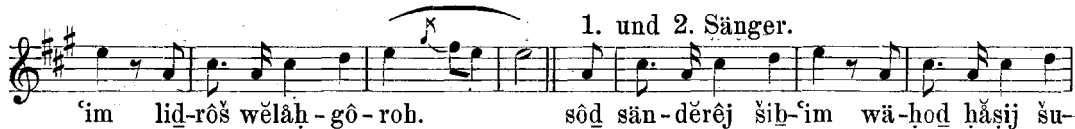
wěnit-ād-dên wě-nis-bo - 'oh. wěniš-tă mă-â-jě-nôt dê - 'oh.

197. a) 1. Sänger.



măh tōb umăh no-'im hăb-răt bēnej tō-roh, â-him wěgăm rē-

1. und 2. Sänger.



im lid-rôš wělăh - gô - roh. sôd sän-děrej šib-im wă-hod hăšij šu-

3. und 4. Sänger.



roh. mô-rim u-măš - mi - 'im hăd-dăt wăhăm - mis - roh.

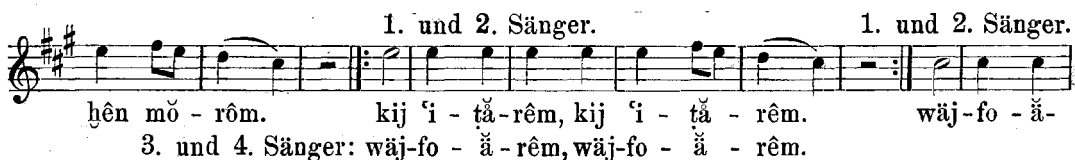
b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

I. Tauših.



êl jiš - mě-rêm, êl jiš - mě - rêm. šô-hên mō - rôm, šô-

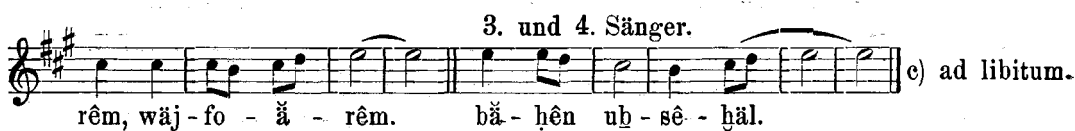
1. und 2. Sänger. 1. und 2. Sänger.



hên mō - rôm. kij 'i - tă-rêm, kij 'i - tă - rêm. wăj-fo - ä-

3. und 4. Sänger: wăj-fo - ä - rêm, wăj-fo - ä - rêm.

3. und 4. Sänger. e) ad libitum.



rêm, wăj-fo - ä - rêm. bă - hên uh - sê - hăl.

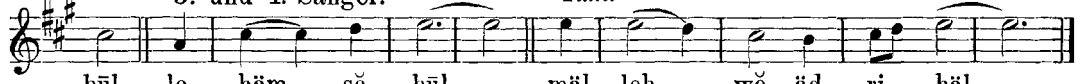
d) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.

II. Tauših. 
bo - ū ġě - būl. bo - ū ġě - būl. miḅ - ḥār ĵě - būl.

3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger. 1. u. 2. Sänger.


miḅ - ḥār ĵě - būl. šā - f'ā zě - būl. šā - f'ā zě - būl. lo - ḥām sě -

3. und 4. Sänger. *Tutti.*


būl. lo - ḥām sě - būl. māl - loḡ wě - ād - ri - ḥāl.

1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

III. Tauših. 
jōm jiṣ - mō - dū, jōm jiṣ - mō - dū. dot jil - mō - dū, dot


1. und 2. Sänger. 3. und


jil - mō - dū. jit - wā - 'ā - dū, jit - wā - 'ā - dū. wī -

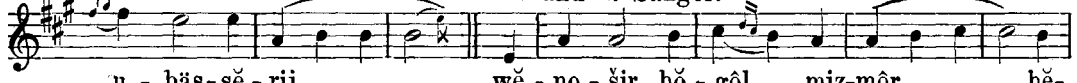
4. Sänger. *Tutti.*


ji - ḥā - dū, wī - ji - ḥā - dū. ēl ḥā - ĵě ā - šār bě - ḥē - ḥol.


a) 1. Sänger.

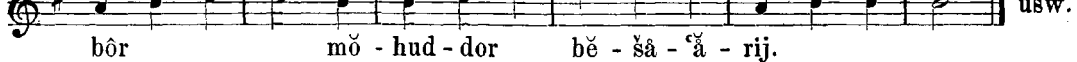
198. 
ā - ju - moh bā - ḥār ḥā - mōr 'ā - lij loḡ

1. und 2. Sänger.


u - bās - sě - rij. wě - no - šir bō - gōl miz - mōr bě -

3. und 4. Sänger.


niḡ - ḡun lě - jō - šā - rij. wā - šo - māḥ ā - rij ḡib -


bōr mō - ḥud - dor bě - šā - 'ā - rij. usw.

b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

Tauših. 
s'ro - joh, ḥā - ḡor ḥār - boḡ. wā - ḥāš - ḥēt ġě - dūd ôj -


ĵě - boḡ wō - ḥo - zō - goḡ, wō - ḥo - zō - goḡ wě - ā - lě - tin - boḡ.

199. 1. Sänger.

im nin-ä-lū, i-mě nin-ä-lu, im-nin-ä-

lū dā-lě-těj ně-di-bim, dāl-těj mo-rôm

dā-lě-těj mo-rôm dāl-těj mo-rôm lô nin-ä-lū.

Tauših. 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

ğäl-ğäl wō-ô-fon rô-ä-šim. mô-dim šě-

mô u-mă-găd-dě-šim mô-dim šě-mô u-mă-găd-dě-šim.

miz-ziw kě-bô-dô lô-bě-šim.

200. 1. Sänger.

ä-sě-alk ja hūr āl ğě-nā-ni lě-mah lě-mah 'a-dăb-

ta-ni. wa-a-na ha-dak dā-im zě-ma-

ni ta-kě-rim lě-män-hu ha-i-ni.

Tauših. 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.

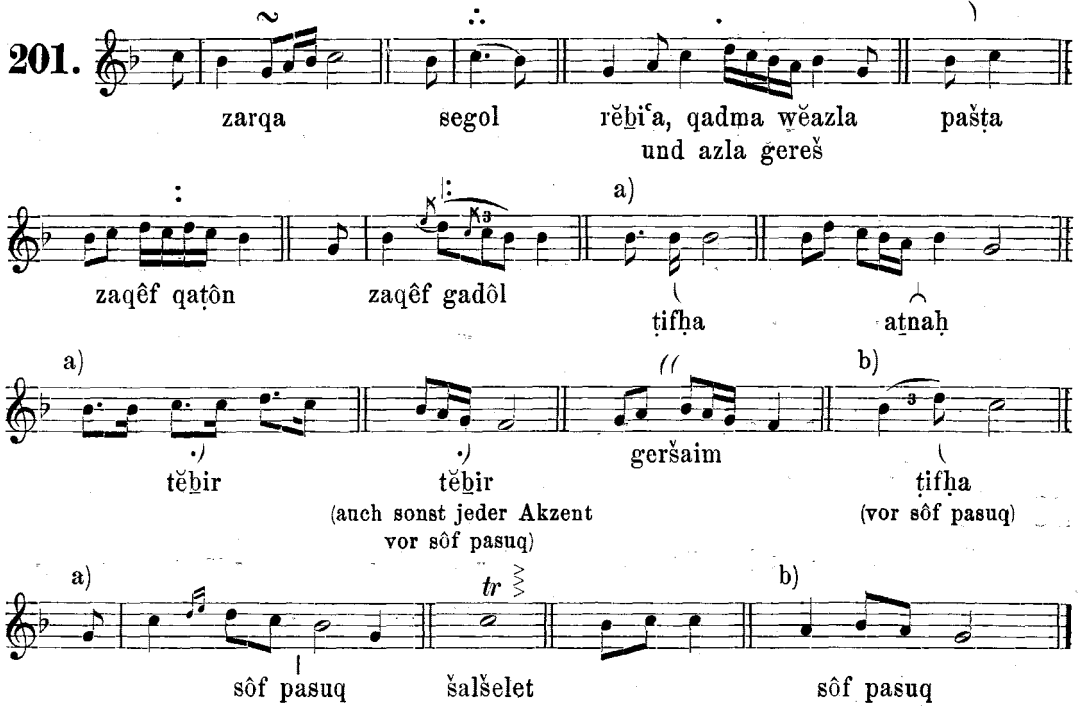
ma-fě-tun a-na tul ad-dě-wam min wah-šě-tak ja da

il-ġu-lām ja min ġa-ī-dak kal

da-lām. ah.

Anhang.

Akzentmotive des Pentateuch.

201. 

zarqa segol rēbi'a, qadma wēazla und azla gereš pašta

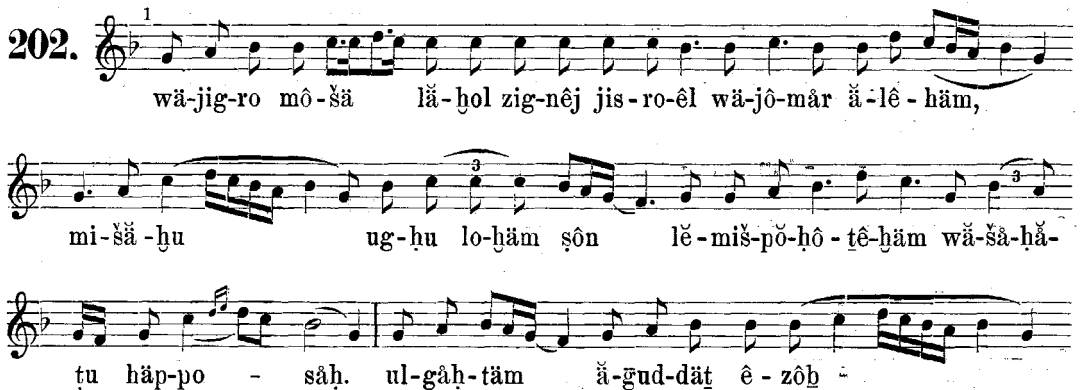
zaqēf qatōn zaqēf gadōl tifha atnah

tēbir tēbir geršaim tifha

(auch sonst jeder Akzent vor sōf pasuq) (vor sōf pasuq)

sōf pasuq šālšelet sōf pasuq

Pentateuch-Vortrag (Exodus XII, 21—22).

202. 

wā-jig-ro mō-šā lä-hol zig-nēj jis-ro-ēl wā-jō-mār ä-lē-hām,

mi-šā-hu ug-hu lo-hām šōn lē-miš-pō-hō-tē-hām wā-šā-hā-

tu häp-po - säh. ul-gäh-täm ä-gud-dät ê-zōb

ut-bäl - tām bāddām ä - šār bās-sāf wā-hig-g'ā-tām āl hām-mās-gōf wā-
 āl šā-těj hāmmā-zu - zōt min hāddām ä - šār bās - sāf, wā - üt-
 tām lô tē - šā - u iš mip-pā-tāh bē-tō 'ād bō - gār.

Propheten-Vortrag (Josua I, 14—15).

203.
 nā-šē-hām tāp-pā - hām u-mig-nē - hām, jē - šā - hu
 bo - o - rās ä - šār no-tān lo - hām mô - šā bā-'ê - bār hāj-jār-
 dēn, wā-üt-tām tā - 'āb - ru hā-mu - šim lif-nē ä - hē - hām
 kōl ġib-bō-rēj hā-hā - jil kōl ġib-bō-rēj hā - hā - jil
 wā - 'ä - zār - tām ô - tom. 'ād ä - šār jo - ni - āh
 ä - dō - noj lā - ä - hē - hām ko - hām wi - jo - rā - šu ġām
 hē - moh üt ho - o - rās ä - šār ä - dō - noj ä - lô - hē - hām

