

Georg Wötzer

Als Christen für Juden komponierten –

über Immanuel Faißt's

„Stuttgarter Synagogengesänge“

(1861)

Vorwort

Während eines Besuches beim Chasan der Israelitischen Religionsgemeinschaft Württembergs (IRGW) in Stuttgart, Herrn Oberkantor Arie Mozes, zeigte dieser mir das Heft mit den Faißt'schen ‚Gesängen‘, welche für mich bis dahin völlig unbekannt waren. Er selber hatte sie wohl von Dr. Joachim Hahn erhalten, OKR der Evangelischen Landeskirche Württemberg und ausgewiesener Kenner der jüdischen Lokalgeschichte.

Nach kurzem Studium der Noten reifte in mir der Gedanke, zusammen mit Arie Mozes an der Musikhochschule Stuttgart ein Seminar über ‚Jüdische Musik in Württemberg‘ zu veranstalten. Dabei sollten Immanuel Faißt's ‚Stuttgarter Synagogengesänge‘ eine zentrale Rolle spielen. Während der Vorbereitung des Seminars erwies es sich allerdings, dass, um Form und Inhalt der Faißt'schen ‚Gesänge‘ einer hauptsächlich nichtjüdischen Studentenschaft erfolgreich zu vermitteln, weit ausgeholt werden musste. Dies geschah zum einen historisch, als Überblick über die Geschichte der jüdischen Musik in Europa seit dem Mittelalter, aber auch liturgisch, indem jüdische Liturgie und Ausführung derselben studiert wurden. Dadurch verschob sich der Focus in Richtung auf Überblick, anstelle von genauem Studium einzelner liturgischer Kompositionen.

Den letzten Anstoß zur Abfassung dieser Schrift und dadurch zur intensiven Beschäftigung mit Faißt's ‚Gesängen‘ gab dann der Rektor der Musikhochschule Stuttgart, Herr Prof. Dr. Werner Heinrichs. Als ich ihm eines Tages die Faißt'schen Noten zeigte, bat er mich, darüber im ‚Staatsanzeiger‘ - Magazin, im Heft zum 150-jährigen Jubiläum der Musikhochschule Stuttgart, einen Artikel zu schreiben von wenigen Seiten Länge, darin enthaltend die Abbildung eines Partiturausschnitts. Immerhin war Immanuel Faißt Mitbegründer und erster Direktor der späteren Musikhochschule Stuttgart. Aus wenigen Seiten ist nun etwas mehr geworden, und längst ist das Heft des ‚Staatsanzeiger‘ – Magazins ohne meinen Beitrag über die Faißt'schen ‚Synagogengesänge‘ erschienen. Dafür hatte ich reichlich Gelegenheit, in Ruhe alle mir wichtig erscheinenden Quellen zu studieren und dadurch vielleicht manches wieder ans Tageslicht zu befördern, was durch den Verlauf unserer Geschichte verschüttet wurde.

Dabei kann ich einer Person gar nicht genug danken: Arie Mozes ! Er hat mir mit engelhafter Geduld immer und immer wieder meine Fragen beantwortet, hat Texte übersetzt, diese in Gebetsbüchern aufgezeigt, liturgische Abläufe erklärt, theologische Hintergründe beleuchtet, und all das ohne Murren und Ungeduld. Ist es daher abwegig sich vorzustellen, wie vor ca. 156 Jahren auch Immanuel Faißt und der damalige Kantor Mosche Eichberg sich ebenso immer und immer wieder trafen, ja treffen mussten, damit der Jude dem Christen in der gebotenen Ausführlichkeit und Gründlichkeit die Details der jüdischen Liturgie und Theologie erklären konnte ? Denn nur so war das Ziel, eine angemessene Vertonung der vorgegebenen liturgischen Texte, für den Christen Immanuel Faißt erreichbar.

Und das Ergebnis damals konnte sich aus jüdischer Sicht durchaus sehen lassen, wurden doch Faißt's ‚Gesänge‘ Jahrzehnte lang hier verwendet. Sie kamen erst außer Gebrauch, als der äußere antisemitische Druck eine innerjüdische Rückwärtsorientierung bewirkte, die auch das liturgische Bewusstsein veränderte.

Aus heutiger Sicht ist etwas Anderes aber viel wichtiger: damals wie heute entstand aus diesem Zusammenwirken ein viel tieferes gegenseitiges Verstehen. Insbesondere berührt die Auseinandersetzung mit liturgischen Inhalten des Judentums den geheimnisvollen Kern jüdischen Glaubens. Das war der Gewinn, den Faißt in Wahrheit davontrug, und dies ist auch mein Gewinn aus diesem Unternehmen. Aber ohne Menschen, die bereit sind, sich als ‚More Nevuchim‘ (Lehrer der Unschlüssigen, so der Titel von Maimonides' Hauptwerk) zur Verfügung zu stellen, wären weder Faißt's ‚Stuttgarter Synagogengesänge‘ noch meine Schrift darüber entstanden. Daher ist sie allen jüdischen Freunden in Stuttgart und Esslingen, besonders aber Arie Mozes, gewidmet.

Esslingen, im Juli 2007

Inhalt

Entstehungsgeschichte und Verflechtungen	1
Die jüdisch-theologische Ausrichtung der 'Synagogengesänge'	3
Exkurs: Reformjudentum	3
Die Vorbilder	
Salomon Sulzers 'Schir Zion'	5
Die ‚Stuttgart – Wien – Connection‘	6
Herschel Weintraub	8
Samuel Naumbourg	8
Die Faißt'schen Gesänge: ihre liturgische Bezogenheit	9
Exkurs: Struktur des jüdischen Gottesdienstes	10
Die Faißt'schen Gesänge: ihre musikalische Struktur	
Besetzung im Überblick	14
Analyse Faißt Nr. 2 : Lecha dodi	
Herkunft des Textes	15
Struktur des Textes	16
Form des Stückes	17
Thematisch-motivische Arbeit	19
Bemerkungen zur Satztechnik	
Verhältnis Orgel zu Stimmen	23
Der Faißt'sche Tonsatz	24
Analyse Faißt: Nr 15-17,	
aus 'Morgengesänge für Sabbat und Festtage'	26
Der Anhang: die Gesänge Kantor Eichbergs	
in der Faißt'schen Bearbeitung	31
Ein besonderer Fall: 'Oschamnu' (Nr. 50)	48
Vergleichende Analysen: Sulzer – Weintraub – Naumbourg	52
Die Suche nach dem großen Vorbild	52
Die Vertonungen von ‚Lecha dodi‘ bei Sulzer, Naumbourg und Weintraub	
Sulzers ‚Lecha dodi‘	53
Die Struktur des Refrains (Nr. 1)	54
Die Struktur der Couplets (Nr. 3-15)	54
Naumbourgs 'Lechod dodi'	55
Weintraub's ‚Lecha dodi‘	59
Ein jüdischer Topos –	
‚Oschamnu‘ bei Sulzer, Naumbourg und Weintraub	69
‚Oschamnu‘ in Sulzers ‚Schir Zion‘	69
Samuel Naumbourg's ‚Oschamnu‘	71
Die ‚Oschamnu‘ – Vertonung von Weintraub	73
Zur Interpunktionsordnung des Sündenbekenntnis – Textes	74

Deutsche Seele, was betrübst du dich ?	75
Faißt's ,Stuttgarter Synagogengesänge' und ihr Kontext – Zusammenfassung und Bewertung der Ergebnisse	
Die ,Gesänge' als Synagogenmusik	79
Der soziologische Kontext der ,Synagogengesänge'	80
Die Vorbilder der Faißt'schen ,Gesänge'	81
Der orthodoxe Gegenpol – Maier Levi von Esslingen	82
Wirkung und Leistung	87
Anhang 1: Notenbeispiele	
aus ,Sefer Smirot Jisrael', ,Warum betrübst du dich'	90
aus Faißt, ,Stuttgarter Synagogengesänge'	
Nr. 2 (,Lechododi')	91
Nr. 15 (,N'kadesch')	97
Nr. 16 (,Os bekol')	99
Nr. 17 (,Mimkom'cho')	99
Nr. 50 (,Oschamnu')	103
Nr. 51 (,Seele, was betrübst du dich')	108
aus Sulzer, ,Schir Zion'	
Nr. 1- 15 (,L'cho dodi')	110
Nr. 422 (,Oschamnu')	125
Nr. 220 (,Was betrübst du Seele dich')	127
aus Nambourg, ,Smirot Jisrael'	
Nr. 8 (,Lechoh dodi')	128
Nr. 269 (,Oschamnu')	134
aus Weintraub, , Schire Beth Adonoi'	
Nr. 2 (,L'cho dodi')	136
Nr. 174 (,Oschamnu')	143
Anhang 2: hebräische Texte und ihre Übersetzung ins Deutsche	
Text des Sabbatlieds ,Lecha dodi'	144
Text des halben Kaddisch ('Borchu es adonoj')	146
Text des ,Schema Jisroel'	147
Text der Keduscha schacharit (,Nekadesch es schimcho')	147
Text des Sündenbekenntnisses (,Oschamnu')	148
Text Maier Levi	149
Anhang 3: Erklärung einiger Abkürzungen	154
Glossar einiger nicht im Text erklärter hebräischer Begriffe	155
Namensregister	156
Bibliographie	158

Als Christen für Juden komponierten - über Immanuel Faißt's 'Stuttgarter Synagogengesänge'

Entstehungsgeschichte und Verflechtungen

Am Donnerstag, den 26. Mai 1859, wurde die Grundsteinlegung zur (damals) neuen Stuttgarter Synagoge vorgenommen. Oberkirchenrat Dr. Josef von Maier, der Rabbiner der Stuttgarter Gemeinde, hielt die Festrede, " in welcher er mit ergreifenden Worten auf den Geist religiöser Duldsamkeit hinwies, der unter unseres Königs segensreicher Regierung Württemberg beglückt "¹. Im gleichen Sinne schloss der 'Staatsanzeiger' seinen Bericht darüber mit den Worten: " Möchte der Geist religiöser Duldsamkeit, welchem dieses Gotteshaus sein Entstehen verdankt, stets mehr und mehr in allen Herzen Wurzeln schlagen !"² " Zur Einweihung kam es am Freitag, dem 3. Mai 1861, 6 Uhr abends. Tags zuvor hatte der Kronprinz mit Gefolge das Gotteshaus besichtigt und sich die Ritu- alien erklären lassen "³.

Die hier zweimal gebrauchte Formel von der 'religiösen Duldsamkeit' zielt auf den Prozess der so genannten Judenemanzipation, d.h. der rechtlichen Gleich- stellung von Juden und Nichtjuden. In Württemberg vollzog sie sich in mehreren Wellen, ausgehend von der Napoleonischen Gesetzgebung bis zum Jahr 1864. So war es nicht nur das Anwachsen der Zahl der Juden in Stuttgart allein, son- dern auch die baldige Aussicht, " mit und unter den Deutschen Deutsche zu werden "⁴, wie es Gabriel Riesser in der Frankfurter Nationalversammlung im Jahre 1848 formulierte.

'Natürlich' enthielt die im maurischen Stil gebaute Synagoge auch eine Orgel; sie wurde vom Orgelbauer Weigle gebaut, der Vertrag über den Orgelbau wurde am 9. November (!) 1859 abgeschlossen.⁵ Dazu hin wurde ein Organist und ein Orgeltreter beschäftigt.

Lange vor einer Orgel gab es schon seit 1837 einen Synagogenchor. Es wurde dem damaligen " Vorsänger (Eichberg) zur Pflicht gemacht, von nun an regel- mäßig jeden Sabbat mit dem Chor zu singen. "⁶ Vermutlich wurden die Frauen- stimmen von Knaben gesungen; es ist anzunehmen, dass auch in Stuttgart das Gutachten des Preßburger Rabbi Moses Sofer zur Einführung von Frauen- chören, von einem Mitglied der Wiener jüdischen Gemeinde in Auftrag gege- ben, bekannt war. In seinen Responsen kommt der Rabbiner zu einem ableh- nenden Urteil.⁷

¹ Festschrift Synagoge, 15

² ebenda, 15

³ ebenda, 18

⁴ zitiert nach Battenberg, II, 142

⁵ Festschrift Synagoge, 43

⁶ ebenda, 42

⁷ Kantor Sulzer, 39

Doch sogar über die Anwendung von in der Regel mehrstimmig komponierter Musik bei dem Gottesdienst an den Festtagen war das Kollegium der Kirchenvorsteher geteilter Meinung. Schließlich gelangte man zur Auffassung, dass, da " der Gottesdienst in der Synagoge unter der Leitung des Rabbiners stehe, mithin die Entscheidung über die Musikbegleitung an den Festtagen dem Rabbiner allein zukomme. "⁸

" Über die Zuziehung von christlichen Sängern zum Synagogenchor dagegen herrschte Einstimmigkeit. "⁹ Es wurde gestattet, dem dafür Verantwortlichen " die Zuziehung derjenigen Stimmen zu gestatten, die er zur Ausführung nötig erachtet. "¹⁰ Es sei hier noch kurz angemerkt, dass der Synagogenchor eine permanente Quelle der Unruhe innerhalb der jüdischen Gemeinde bildete seit seinem Bestehen im Jahre 1837. Er wurde mehrfach aufgelöst, dann wieder neu gegründet, und 1911, beim 50-jährigen Jubiläum, war die Gemeinde ohne Chor. "¹¹

Doch nicht nur die problemlose Hinzuziehung von christlichen Sängern in der Synagoge lag ganz in der Tendenz, von jüdischer Seite aus Trennwände einzureißen, sondern man beauftragte sogar nichtjüdische Komponisten damit, Synagogenmusik zu schreiben. Vorbild war Salomon Sulzers 'Schir Zion', erschienen 1838 in Wien (s. u.) , nur dass es hier nicht Schubert war, den man beauftragen konnte, sondern z.B. Immanuel Faißt.

Immanuel Faißt wurde 1823 in Esslingen geboren, der, obwohl " ursprünglich zum Theologen bestimmt, 1844 in Tübingen seine erste Dienstprüfung absolvierte, 2 Jahre in Berlin zum Studium der Kirchenmusik sich aufhielt und sodann seit 1846 nach Abschluss einer künstlerisch höchst ehrenvoll verlaufenen Konzerttour in Stuttgart sich niederließ. "¹² Er war " Mitbegründer des Schwäbischen Sängerbundes, Vorstand der Konsistorialorgelschule für Lehrer, hatte er doch die Umarbeitung des württembergischen Choralbuches, sowie die der Synagogengesänge ausgeführt, war Mitglied verschiedener Kommissionen "¹³, etc. " Von 1859 ab, zuerst allein, dann seit 1869 mit dem zu seiner Entlastung ihm beigegebenen Professor Scholl, hatte er die Direktion des Konservatoriums inne, das unter seiner Leitung einen blühenden Aufschwung nahm. "¹⁴ Faißt starb hoch geehrt und betagt 1894 in Stuttgart.

Die eigentlichen Initiatoren zur Gründung einer Musikschule, aus der heraus sich das Konservatorium und später die Musikhochschule Stuttgart entwickelte, waren wohl die Gebrüder Salomon (1821-1884) und Jakob (1816-1883) Levi aus Ludwigsburg. Salomon Levi nannte sich zum Zeichen seiner glühenden Assimilationsbereitschaft 'Sigmund Lebert'. Bis vor kurzem hat seit der 50-Jahres-Festschrift des Konservatoriums von 1911 kaum jemand mehr an die Leistung dieses jüdischen Brüderpaares aus Ludwigsburg erinnert, auch wenn sie dort

⁸ Festschrift Synagoge, 42

⁹ ebenda, 42

¹⁰ ebenda, 43

¹¹ hierzu ebenda, 43

¹² Festschrift Konservatorium, 9

¹³ ebenda, 9

¹⁴ ebenda, 10

noch an erster Stelle genannt wurden. Glücklicherweise hat nun jüngst Daniel Jütte dieses Defizit beseitigt mit seinem sehr lesenswerten Artikel über die Gebrüder Levi, erschienen in der 150-Jahr-Festschrift der Musikhochschule Stuttgart.¹⁵

Indessen war es Immanuel Faißt, der spätestens ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die lenkende, sehr einflussreiche Figur im Stuttgarter akademischen Musikleben geworden war, so dass man sich klug verhielt, seine Gunst zu gewinnen oder zu erhalten. So ist es auch nicht verwunderlich, dass im Rahmen der Einweihung der neuen Synagoge zu Stuttgart, gleich bei deren Erbauung " sich das Kirchenvorsteheramt mit Prof. Dr. Faißt wegen Komposition von Synagogengesängen für den hiesigen Gottesdienst in Verbindung gesetzt "¹⁶ hatte. Man einigte sich, ihm den Betrag von 750 Gulden zu bezahlen. "Für seine Kompositionen für das Neujahrsfest und den Versöhnungstag werden dem Prof. Faißt außerdem noch 25 Louisdor dekretiert. "¹⁷

" Die Synagogengesänge des Prof. Faißt sind den Gemeindemitgliedern wegen ihres ernst feierlichen, echt kirchlichen Stils lieb und wert geworden und haben viel zur wehevollen Gestaltung des Gottesdienstes, besonders an den hohen Festtagen, beigetragen. Ihr guter Name drang über die Grenzen unserer Stadt hinaus. Württembergische und außerwürtt. Gemeinden traten mit dem Kirchenvorsteheramt wegen Überlassung der Faißt'schen Gesänge in Verbindung. "¹⁸
" Im Jahre 1910 wurden diese von Kantor J. Tennenbaum unter dem Titel 'Stuttgarter Synagogengesänge' herausgegeben. "¹⁹

Die jüdisch-theologische Ausrichtung der 'Synagogengesänge'

Im Vorwort schreibt Tennenbaum, dass die Faißt'schen Gesänge " im besseren Sinne ein Weiterschreiten auf der von Sulzer, Weintraub und Naumbourg begonnenen Bahn zur Verschönerung und Veredelung des Synagogengesangs "²⁰ darstellten. Die drei genannten Kantoren - Komponisten vertreten das sogenannte Reform - Judentum, und damit wird auch deutlich, dass die Ausrichtung der Stuttgarter Juden im 19. Jahrhundert, zumindest deren Kirchenleitung, reformiert, ja, und dies wird anhand von Quellen aufgezeigt werden, ein entschieden am Protestantismus sich orientierendes Reformjudentum, war. In diesem Sinne waren die Faißt'schen Gesänge auch eine Botschaft.

Exkurs : Reformjudentum

Ausgangspunkt der Reform war die " Öffnung des traditionellen Judentums gegenüber der christlichen Kultur Mitteleuropas. "²¹ Dies war wesentlich ein Werk Moses

¹⁵ Festschrift Musikhochschule, 114 - 131

¹⁶ Festschrift Synagoge, 43

¹⁷ ebenda, 43

¹⁸ ebenda, 43

¹⁹ ebenda, 44

²⁰ Faißt, Vorwort

²¹ Battenberg, II, 76

Mendelssohns. Mit ihm hatte " die eigentlich jüdische Aufklärung, die unter dem Namen 'Haskala' begann worden ist, ihren Anfang genommen. Sie entfaltete sich parallel zur sozialen und kulturellen Integration der Juden in ihre christliche Umwelt. Die Aufklärungsbewegung wurde so zum Ausdruck universeller, religionsübergreifender geistiger Tendenzen. Die jüdischen Vertreter der Aufklärer (Maskilim) fühlten sich als Vordenker und Reformer, die in zunehmendem Maße auch mit der staatlichen Bürokratie zusammenarbeiteten, um praktische Reformen in den traditionellen jüdischen Gemeinden durchzusetzen "22

Ein zentraler Bereich dieser Reform befasste sich mit der Erneuerung der Liturgie und dem religiösen Erziehungswesen. Die Reformatoren waren Laien, keine Rabbiner. " They, as practical men, facing the problems of life, felt the severity of the social problems of the Jews more intensely than the rabbis, who in that time generally lived apart from social life, secluded in the realm of study. "23

So war es der Braunschweiger Hoffaktor Israel Jacobson (1768-1828), " der schon 1801 in Seesen am Harz eine jüdische Erziehungsanstalt neuen Stils einrichtete. "24 Durch Übernahme neuer Gottesdienstformen nach protestantischem Ritus wurde ein 1810 eingeweihter Tempel ('Jacobson-Tempel') in Seesen " vorbildhaft für spätere, gleichwertige Neuschöpfungen. Am bedeutendsten unter ihnen wurde der 1817 gegründete 'Neue Israelitische Tempelverein in Hamburg', der eine Liberalisierung der religiösen Riten nach den Vorstellungen Jacobsons bezweckte. "25 Dabei sollte " namentlich auch eine deutsche Predigt und Choralgesang mit Begleitung der Orgel eingeführt werden. "26

Dass sich bald darauf heftiger Streit erhob unter den Rabbinern zwischen Befürwortern der Reform (z.B. Abraham Geiger, 1810-1874) und Gegnern als Vertreter der sogenannten Orthodoxie (so z.B. der in Hamburg geborene Rabbiner Samson Raphael Hirsch, 1808-1888), lässt sich leicht denken. Fortan war und ist bis heute das Judentum unter anderem gespalten in 'reformierte bzw. liberale' oder auch 'Orgel' - Gemeinden mit protestantischen Einflüssen, und 'orthodoxe', in denen nur hebräisch gesungen wird, ohne Orgel und ohne gemischten Frauenchor.

Daraus ergibt sich, dass Stuttgart eine 'reformierte' Judengemeinde war, und dies schon mitten in einer Zeit, in der der Streit darüber gerade voll entbrannt war. Ja, man kann sogar behaupten, dass Stuttgart damals mitten drin war im Kampfgetümmel um die wahre jüdische Lehre, und, wie oben bereits erwähnt, die Faißt'schen Gesänge daher eine klare Botschaft aussandten: den Nichtjuden - jüdische Assimilationsbereitschaft; den Juden - Notwendigkeit innerjüdischer Erneuerung.

Vor allem ist noch eines zum deutlicheren Verständnis nachzutragen, dass nämlich manche dieser Neuerungen gerade den Bedürfnissen der fortschrittlichen, gebildeten Juden entsprachen. " Sehr oft erstrebte man diese Reformation im Kultus und die Modernisierung des Gottesdienstes, die Anpassung an die christliche Umwelt - um die Jugend, die ja teilweise bereits assimiliert war, dem Judentum zu erhalten. Die Jugend sollte im jüdischen Gottesdienst auch das finden, was ihr am christlichen Gottesdienst gefiel. " 27

²² ebenda, 76

²³ Jewish music, 235

²⁴ Battenberg, II, 156

²⁵ ebenda, 156

²⁶ ebenda, 156

²⁷ Rothmüller, 101

" Die Reformbewegung glaubte sich dabei in Einklang mit der geschichtlichen Tradition. "²⁸ Es ging ihr darum, " die positiven und erhaltungswürdigen Bestandteile des Judentums zu konservieren und mit neuem Inhalt zu füllen. "²⁹

Dass nun also Tennenbaum in seinem Vorwort zu den Faißt'schen Gesängen Sulzer als erstes Vorbild erwähnt, hängt mit der Bedeutung von Sulzers 'Schir Zion' für die Reformbewegung zusammen, aber auch mit den besonderen persönlichen Verflechtungen zwischen den Stuttgarter und Wiener Juden.

Die Vorbilder

Salomon Sulzers 'Schir Zion'

Sulzers 'שיר ציון, Schir Zion', erstmals in Wien 1838 erschienen, ist eine Sammlung von über 500 Gesängen für den jüdischen Gottesdienst " als einer geordneten und vollständigen Synagogenmusik ".³⁰ " Ich ... machte es mir zur Pflicht, auf die uns aus dem Alterthume überkommenen Weisen so viel als möglich Rücksicht zu nehmen, und den alterhümlichen ehrwürdigen Typus von späteren, willkürlichen und geschmacklosen Schnörkeleien befreit und gereinigt, in dessen ursprünglicher Reinheit und auf eine dem Texte, so wie den Gesetzen der Harmonie entsprechende Weise herzustellen. "³¹

Salomon Sulzer (1804-1890), aus Hohenems in Vorarlberg stammend und seit 1826 als " Oberkantor in höherem Gottesdienste an Schabbat und Yom tow "³² an der Wiener Synagoge, bearbeitete diese Weisen überwiegend für gemischten Chor (4 - 6 stimmig), häufig mit einer Cantor - Stimme dabei, auch häufig als einstimmige kantoriale Rezitative mit respondierendem gemischtem Chor. Vereinzelt sind die Gesänge instrumental begleitet mit Orgel, oder Orgel und Harfe. Doch obgleich unter Verwendung von alten jüdischen Melodien - das klangliche Ergebnis war nahe an katholischer Kirchenmusik bzw. stilistisch orientiert an frühromantischer Kunstmusik (s. u.).

Das hatte seinen Grund darin, dass Sulzers 'Schir Zion', so vorbildhaft es für viele Synagogen wurde, ein Kompromiss war. Eigentlich war auch Sulzer nämlich ein Anhänger der Hamburger Reform, die sich aber in seiner Wiener jüdischen Gemeinde nicht durchsetzen ließ. So strebte er eine Restauration an, wo die " Alten sollten Bekanntes und Liebgewordenes wiederfinden, die Jungen dafür empfänglich gemacht werden, die Synagoge aber und der Tempeldienst, lange genug in der Sklaverei verrotteter Missbräuche schmachtend, sollte ... zu ihrem ursprünglichen Besitze und Eigenthum zurückkehren. "³³

²⁸ Battenberg, II, 158

²⁹ ebenda, 158

³⁰ Sulzer, 4

³¹ ebenda, 4

³² Kantor Sulzer, 38

³³ ebenda, 175

'Schir Zion' war indes nicht als Ziel an sich gedacht, sondern nur als Markstein hin auf ein anderes Ziel: " We see here that, in reality, Sulzer had in mind the program of the Hamburg Temple; but for practical purposes he preferred to start slowly - very slowly in his reform attempts. "³⁴

Treibende Kraft in Wien war indes der Religionslehrer und Prediger Isaac Noah Mannheimer (1793-1865), der Schöpfer des so genannten Wiener Minhag³⁵, der als Kompromiss zwischen den Konservativen und den Reformern innerhalb der Wiener jüdischen Gemeinde gilt. Isaac Noah Mannheimer, gebürtig in Kopenhagen, hatte vor seiner Berufung nach Wien im Jahr 1828 " bis dahin in Hamburg und Berlin gewirkt und dabei im Dienste des Reformjudentums gestanden. "³⁶

Die 'Stuttgart - Wien - Connection'

Überraschenderweise gibt es nun eine direkte persönliche und damit auch ideelle Verbindung zwischen dem damaligen jüdischen Wien und Stuttgart.

Der herausragende Stuttgarter Rabbiner etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts war Dr. Josef von Maier (1797-1873), " der erste geadelte Rabbiner Deutschlands ".³⁷ Sein Rabbinat währte von 1835 bis zu seinem Tode. Er war im Oberamt Mergentheim geboren, machte in Stuttgart die Matura und studierte in Heidelberg. Er konnte Latein und Griechisch, und " studierte wie einer, der protestantischer Theologe werden will ".³⁸ Ihm wurde sogar angetragen, protestantischer Theologe zu werden, was Maier natürlich mit dem gebührenden Ernste zurückwies.

Bei solcher Nähe und Vertrautheit mit dem Protestantismus, war er ein Mann, der " den Kulturgeist der Zeit richtig verstand " ³⁹ und der auch für die Regierung der ideale Verkünder und Verfechter jüdischer Assimilation war, zumal er auch mit den führenden Köpfen der Reformbewegung in innigem Verkehre stand. "⁴⁰

" Von der Idee geleitet, die deutsche Sprache zur religiösen Sprache der Israeliten in der öffentlichen und häuslichen Gottesverehrung zu machen, gab er im Jahre 1836 ein ... Unterrichtsmittel, das zur häuslichen Andacht bestimmt war, heraus. Es hatte den Titel ספר זמירות ישראל, Sefer Smirot Jisrael, Gesangbuch zum Gebrauch bei dem Unterricht in der mosaischen Religion und zur öffentlichen und häuslichen Gottesverehrung. "⁴¹

Obwohl der (die) Komponist(en) dieser vierstimmigen, simpliciter und in vollkommen protestantischem Stile gesetzten Choräle nicht genannt wurde(n),

³⁴ Jewish Music, 252

³⁵ minhag = Ritus

³⁶ Kantor Sulzer, 18

³⁷ Festschrift Synagoge, 66

³⁸ ebenda, 64

³⁹ ebenda, 64

⁴⁰ ebenda, 64

⁴¹ ebenda, 64; siehe Sefer Smirot

kann zweifelsfrei darüber Auskunft gegeben werden. Die Choralsätze stammen - ermittelt auf der Basis von Stichproben - Note für Note aus dem 1828 im Auftrag der evangelischen Landeskirche Württemberg herausgegebenen und bei der Metzlerschen Buchhandlung in Stuttgart erschienenen 'Vierstimmigen Choralbuch für Orgel - und Clavierspieler'. Die Komponisten der darin enthaltenen Choräle waren C. Kocher, J.G. Frech und Fr. Silcher.⁴²

Die beiden Stichproben sind Nr. 4 (evangelisch): 'Wie soll ich dich empfangen', als Nr. 70 (hebräisch): 'Nimmt Gott, dem wir vertrauen'; und Nr. 278 (evangelisch): 'Schau hin, dort in Gethsemane', als Nr. 257 (hebräisch): 'Warum betrübst du dich mein Herz'⁴³. Da alle weiteren Choräle stilistisch den Stichproben gleichen, geht der Verfasser von der Richtigkeit seiner Behauptung aus.

Im Gegenzug erhielt 1834 ein Harri Mannheimer aus Kopenhagen, ebenfalls auf Veranlassung Rabbiner Dr. Maiers, von der Israelitischen Oberkirchenbehörde den Auftrag zur Komposition der hebräischen 'Choral Gesänge zum Gebrauche bei dem israelitischen Gottesdienste' in zwei Heften (I: Melodien für den Sabbath - Gottesdienst; II: Melodien für Neujahr und Versöhnungstag).⁴⁴ Davon war mindestens das erste Heft recht erfolgreich.

Doch es gibt hierüber noch mehr zu berichten. " Eine interessante Duplizität kann leider hier nur andeutungsweise behandelt werden. Eine große Zahl unserer Choral-Gesänge finden wir auch im Meisterwerk 'Schir Zion' von S. Sulzer wieder, teils in der Originaltonart, teils überarbeitet. (...) Unsere Gesänge lagen 1834 druckfertig vor, während Sulzers 1. Band 1838 erschien. (...) Sulzer wurde Kantor in Wien, wo er den Sohn oder Bruder (Bruder ! Anm. d. Verf.) unseres Mannheimer als Rabbiner (sic !) vorfand. Unwillkürlich erhebt sich darum die Frage, inwieweit der eine von dem andern beeinflusst worden ist. "⁴⁵

Harri und Isaac Noah waren also Brüder, geboren in Kopenhagen als Söhne des Noah Mannheimer (1754-1824), der ursprünglich aus Ungarn stammte. " He had been for a certain time chazzan in Mannheim, from where in 1795 he went to Copenhagen, remaining there until his death. In Copenhagen he arranged a somewhat modernized musical service. "⁴⁶

Aufgrund dieser Verbindungen, und z.B. das 'Gesang-Buch zum Gebrauch bei dem Unterrichte in der mosaischen Religion' mit seinem fast provokativ protestantischen Erscheinungsbild im Blickfeld habend, liegt die Vermutung nahe, dass in Stuttgart das bereits zu tun möglich war, was in Wien die Reformkräfte zwar intendierten aber wegen zu großen Widerstands seitens der Konservativen nicht tun konnten. Und das betraf nicht allein die rituellen Fragen sondern auch die Mitwirkung von Nichtjuden am jüdischen Gottesdienst (s. o.) sowie deren Beauftragung zur Komposition von Synagogenmusik. Denn während der erste Teil des 'Schir Zion' (aus dem Jahre 1838) etliche Kompositionen nichtjüdischer

⁴² siehe Vierstimmiges Choralbuch

⁴³ Notentext siehe Anhang 1

⁴⁴ siehe Choral Gesänge

⁴⁵ Adler

⁴⁶ Jewish Music, 512

Komponisten aufweist, tut dies der 1865 erschienene zweite Teil bereits nicht mehr.

Dies und mehr bringt auch der Satz Tennenbaums von 1911 im Vorwort zu Faißt's Gesängen zum Ausdruck: " Als Zeichen der damaligen Zeit muss es angesehen werden, dass sich so viele christliche Musiker von Ruf diesem Gebiete zuwandten "⁴⁷ Vielleicht deutet Tennenbaum auch einen Klimawandel in der Beziehung beider Konfessionen zueinander an, der stattgefunden hatte zwischen 1861 und 1911 ? 1861 wenigstens war es in Stuttgart - wohl im Gegensatz zu Wien - für beide Seiten, für Juden und für Christen, eine Sache der Ehre, ein solches Projekt gemeinsam zu verwirklichen, und ist, denken wir Heutigen zurück an alles, was in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über unser Land und seine Kultur gekommen ist, beiden Männern, Josef von Maier und Immanuel Faißt, mehr als hoch anzurechnen. Doch davon später.

Die im Vorwort zum Faißt'schen Gesangbuch ebenfalls als Vorbilder genannten Komponisten Herschel Weintraub und Samuel Naumbourg können, ihren Lebenslauf betreffend, kürzer abgehandelt werden, da nicht so unmittelbar verbunden mit der Stuttgarter Synagogenmusik.

Herschel Weintraub (1817-1881)

Weintraub, der in jungen Jahren in Wien den neuen Sulzer-Stil studierte, wurde 1838 Oberkantor der großen Synagoge von Königsberg in Ostpreußen. Seine 'שירי בית ד', Schire Beth Adonai' (Tempelgesänge) ist eine dreiteilige Sammlung von 184 Stücken in den ersten beiden Teilen, ausschließlich für Stimmen (also ohne Instrumente), von einstimmig (für den Chasan) bis mehr als vierstimmig (gemischter Chor), und erschienen 1859. Diese 184 Stücke in den ersten beiden Teilen sind im 'neuen' Stil, während der letzte Teil (Nr. 185-241) die Gesänge enthalten, die er von seinem Vater aufgeschrieben und bearbeitet hat, und die den früheren, seiner Meinung nach, veralteten Stil repräsentieren.

Samuel Naumbourg (1816-1880)

Naumbourg erhielt seine musikalische Ausbildung in München, wo er neben der Beschäftigung mit musiktheoretischen Studien auch im Synagogenchor mitsang. Noch in München fertigte er 1840 eine Sammlung an mit dem Titel 'Vollständiger Jahrgang der alten Originalmelodien der Synagoge'. " Diese Sammlung und seine überaus reichen Kenntnisse der traditionellen synagogalen Melodien ermöglichten es Naumbourg, die

⁴⁷Faißt, Vorwort

überlieferten Gesänge zu verwenden und sie für die Zukunft festzuhalten".⁴⁸ Naumbourgs Weg führte ihn über Straßburg und Besançon nach Paris, wo er 1845 zum Oberkantor berufen wurde und die dortige Synagogenmusik neu organisierte, selbstredend im Geiste der Reform. In seinem 1847 veröffentlichten Hauptwerk, 'זמירות ישראל' Semiot Jisrael', bestehend aus den Teilen Sabbat-Gesänge und Gesänge für die Festtage, verarbeitet er diese alten südwestdeutsch - aschkenasischen Weisen hauptsächlich für Stimmen von einstimmig (für den Chasan) bis mehr als vierstimmigen Chor. Sehr vereinzelt werden Orgel und Harfe verwendet. Beide Teile enthalten zusammen etwa 300 Nummern.

Festzuhalten bei diesen biografischen Beschreibungen bleibt, dass Faißt's Vorbilder Reformers waren. Ihr musikalischer Stil war aber je spezifisch regional geprägt, bei Sulzer vom süddeutsch-österreichischen, bei Weintraub vom nordostdeutsch-polnischen Raum, der damals Preußen war, und bei Naumbourg durch die Kultur der Weltstadt Paris zur Zeit Halévy's und Meyerbeers. Doch auch der Faißt'sche Stil weist typische Charakteristika auf mit regionalen Bezügen. Dies alles soll im einzelnen durch die nachfolgenden Analysen herausgearbeitet werden.

Um aber jüdisch-liturgische Musik überhaupt zu verstehen, ist es nötig, sich vorab Klarheit über die jüdische Liturgie zu verschaffen. Sowohl die Faißt'schen Gesänge als auch die liturgischen Kompositionen der jüdischen Kantoren-Vorbilder stehen primär nicht für sich sondern sind eingebunden in liturgische Funktionen. Diese Funktionen bestimmen, wie sich zeigen wird, in besonderer Weise die Physiognomie der einzelnen Kompositionen.

Die Faißt'schen Gesänge: ihre liturgische Bezogenheit

Dass es dem Vorsänger der Stuttgarter Synagoge, Moses Eichberg, seit 1840 zur Pflicht gemacht wurde, " von nun an regelmäßig jeden Sabbat mit dem Chor zu singen und ohne Genehmigung des Kirchenvorsteheramtes keinen Sabbat auszusetzen " ⁴⁹, geht aus der 'Festschrift' unmissverständlich hervor.

Dass aber nicht nur die Schabbatot gemeint waren sondern auch andere Feiertage, beweist der Kompositionsauftrag an Faißt, bei dem die " Komposition für das Neujahrsfest und den Versöhnungstag " ⁵⁰ besonders vergütet wurden. Somit unterscheidet die Formulierung des Kompositionsauftrags zwischen liturgischen Gesängen, Choralmelodien und seine sonstigen Bemühungen ⁵¹ sowie jene Kompositionen für das Neujahrsfest und den Versöhnungstag.

Im Vorwort zu den 'Gesängen' erwähnt Tennenbaum noch eine weitere Gruppe; " No. 51 bis 62 - < mutmaßlich > Melodien von Vorsänger M. Eichberg,

⁴⁸ Rothmüller, 107

⁴⁹ Festschrift Synagoge, 42; s. o.

⁵⁰ ebenda, 43

⁵¹ ebenda, 43

harmonisiert von Faißt - ⁵², also Faißt'sche Bearbeitungen. Dies alles lässt den Schluss zu, dass die von Tennenbaum 1911 herausgegebene Sammlung sich aus drei Gruppen zusammensetzt: a) liturgische Gesänge und Choralmelodien zu Schabbatot (Nr. 1-40) ; b) Kompositionen für Festtage (Nr. 41-51) und c) die Bearbeitungen Eichberg'scher Melodien (Nr. 52-62). Die Gruppen a) und b) sind im Jahre 1861 komponiert.⁵³ Die Bearbeitungen der Eichberg'schen Melodien lassen sich nicht datieren, vielleicht fallen sie unter die 'sonstigen Bemühungen' oder sind als Gelegenheitsarbeit später entstanden. Auch sie gehören zu liturgischen Bestandteilen von Schabbatot.

Exkurs: Struktur des jüdischen Gottesdienstes⁵⁴

Um die liturgische Funktion der Faißt'schen Gesänge zu erfassen, ist es unerlässlich, über den jüdischen Gottesdienst Grundkenntnisse zu besitzen. Die jüdische Liturgie kennt zwei zeitliche Unterteilungen: nämlich einmal quasi vertikal als Einteilung jedes einzelnen Tages und zum andern quasi horizontal, die Abfolge der Tage im Jahr strukturierend.

" Traditionell gibt es drei Gottesdienste am Tag. Der Morgengottesdienst heißt Schacharit (...), der Nachmittagsgottesdienst heißt Mincha. (...) Der Abendgottesdienst heißt Ma'ariw. "⁵⁵

" Der Gottesdienst am Freitag Abend (hebräisch Erew Schabbat) hat einen besonderen Namen: Kabbalat Schabbat (Empfang des Schabbat). "⁵⁶ Dieser Erew Schabbat ist ein Bindeglied zur zweiten zeitlichen Unterteilung: Gottesdienste an normalen und besonderen Werktagen, an Schabbatot und an Halb - und Ganzfeiertagen, das heißt an Festen. Sein liturgischer Aufbau ist folgendermaßen:

Kabbalat Schabbat – Gottesdienst

Nr	Inhalt	Beschreibung	Seite(Sidur)
1	6 Psalmen, Lecha Dodi, 2 Psalmen	Lobgesänge und Pijutim zum Empfang des Schabbat	80-85
2	normales Abendgebet, inhaltlich an Schabbat angepasst, mit Amida – und Tora - Ausschnitten	Gotteslob, Glaubensbekenntnis, Fürbitten	86-95
3	gekürzte Wiederholung von Amida- und Tora-Ausschnitten, ganzes Kaddisch	dasselbe („für Verspätete“)	95-97
4	Kiddusch	Segnung des Schabbat mit Wein	100
5	Alenu, Adon Olam	Abschluss des Gottesdienstes	97, 3

⁵² Faißt, Vorwort

⁵³ Faißt, Vorwort

⁵⁴ Die folgenden Beschreibungen orientieren sich an der heutigen Gottesdienstordnung der jüdischen Gemeinde in Stuttgart. Streng genommen müsste die damals geltende Ordnung mit herangezogen werden (siehe Gottesdienst-Ordnung). Jedoch übersteigt dies den Rahmen der Arbeit.

⁵⁵ Böckler, 19

⁵⁶ ebenda

Der Schabbat - Morgengottesdienst wird immer samstags (nach christlicher Zählung) gefeiert und entspricht in seiner Rolle dem christlichen Gottesdienst am Sonntag morgen. Sein liturgischer Aufbau kann in sieben Teile gegliedert werden:

Schacharit - Gottesdienst am Schabbat

Nr.	Inhalt	Beschreibung	Seite (Sidur)
1	Birchot ha Schachar	Morgensegenssprüche	5-6
2	Psuqe de Simra (für Schabbat)	Lobgesänge, Ausschnitte aus Psalmen und Pentateuch	17-32; 101-104
3	Kriat schma uwirchoteha für Schacharit Schabbat	Preist den Ewigen; Höre, Israel (Glaubensbekenntnis zu Einem Gott)	104-113
4	Amida; hinzu kommen ergänzende Wiederholungen an Rosch Haschana und Jom Kippur	Schmone Esre (achtzehn Fürbitten), Kern des Gottesdienstes	113-118; evtl. 81, 336
5	Hallel	Lobgebet am Monatsanfang und an Feiertagen	205-207
6	Tora aus-und einheben, Tora- und Haftara - Lesung; Ansage des Monatsanfangs	Tora-Lobpreis, Lesung aus Pentateuch, dann aus Propheten	118-125
7	Mussaf (-Amida), ergänzende Wiederholungen am Schabbat und an mehreren Feiertagen; Kaddisch, En Kelohenu, Alenu, Adon Olam	Zusatz-Fürbitten und Gotteslob als Anschluss des Gottesdienstes	126-136; 3

In der Regel wird beim Abendgottesdienst keine Tora gelesen, außer an Simchat Tora. Zudem ist die Liturgie an bestimmte Feiertage angepasst, wie z.B. an Neujahr und am Versöhnungsfest:

Ma'ariw – Gottesdienst an Rosch Haschana und Jom Kippur - Abend

Nr	Inhalt	Beschreibung
1	Kol Nidre (nur Jom Kippur)	Anfangsgebet, Entbindung von Gelübden
2	Kriat schma uwirchoteha für Ma'ariw	Lobpreis, Glaubensbekenntnis (s. o.)
3	Amida (ergänzende Wiederholung)	Fürbitten
4	Alenu, Jigdal, Adon Olam	Gotteslob als Abschluss des Gottesdienstes

Somit lassen sich die Faißt'schen Gesänge nach den folgenden Kriterien klassifizieren: Tageszeit - Tag - liturgische Position - Textstelle im Sidur⁵⁷ (alle Nummern für Rosch Haschana und Jom Kippur beziehen sich auf die entsprechenden indizierten Machsorim⁵⁸, sonst auf das Sidur).

⁵⁷ Sidur = Gebetbuch für Wochentage und Schabbatot. Das hier herangezogene Basler 'Sidur Sefat Emet' wird in der orthodoxen Gemeinde in Stuttgart verwendet. 'Sefat emet' ist ein Bibelzitat (Sprüche 12, 19) und heißt 'Sprache der Wahrheit'.

⁵⁸ Machsor = Gebetbuch für die Pilgerfeste oder für die Hohen Feiertage

Nr.	Titel	Tageszeit	Tag / Gelegenheit	Liturg. Position	Seite
1	Boruch habo	Ma'ariw	Einweihung Synagoge (3.5.1861)	2, statt Ma towu	(Psalm 118, 26)
2	Lecha dodi	"	Kabbalat Schabbat	1	84
3	Borchu	"	"	1	85
4	Umaavir jom	"	"	1	86
5	W'nismach	"	"	1	86
6	Sch'ma	"	"	1	87
7	Adonoj elochem	"	"	1	88
8	Hamaavir	"	"	1	89
9	Michomocho	"	"	1	89
10	Malchus 'cho u. Adonoj	"	"	1	89
11	W'neemar	"	"	1	89
12	Ki el schomrenu	"	"	1	90
13	W'schomru	"	"	1	90
14	W'hojo	"	" Schlussgesang	5	97(->65)
15	N'kadesch u. Kodosch	Schacharit	Schabbat u. Festtage	4	114
16	Os'b'kol u. Boruch	Schacharit	"	4	114
17	Mimkom'cho u. Jimloch	"	"	4	114
18	Halel=einleit.	"	Rosch Chodesch und an einigen Schabbatot	5	203
19	Hal'lu	"	"	5	205
20	Hodu	"	"	5	206
21	Se hajom	"	"	5	207
22	Ono	"	"	5	207
23	Waj'hi binsoa	"	Schabbat	6 (Tora aushe- ben)	118
24	Adonoj, Adonoj	"	Festtag (auf Werktag)	6	270-71 ⁵⁹
25	Boruch schenosan	"	Schabbat	6	118
26	Sch'ma jisroel u. echod	"	"	6	119
27	Gadlu u. L'cho adonoj	"	"	6	119
28	W'sos hatoro	"	"	6 (Tora hoch- heben)	120
29	Mi scheoso	"	Neumondverkündigung an Schabbatot	6	123
30	Jechadschehu	"	"	6	123
31	Aschre u. Thilas	"	"	6 (Tora einhe- ben)	124
32	I'halelu u. Hodo al erez	"	"	6 "	125
33	Naarizcho, Musafk'duscha	"	Schabbat	7	126
34	Kvodo, Musafk'duscha	"	"	7	126
35	Mimkomo, Musafk'duscha	"	"	7	126-27
36	Echod u. Ani	"	"	7	127
37	Adir	"	nur an Festtag	7	127
38	Uvdivre	"	"	7	127
39	Elohenu chadesch	"	Wenn Schabbat auf Neumond fällt	7	129

⁵⁹ Machsor Pessach Schawuot

40	Enkelohenu	"	Schabbat	7	134
41	N'kadesch	"	Neujahr, Versöhnung	4	114
42	Osb'kol	"	"	4	266 ⁶⁰
43	Jimloch	"	"	4	266
44	Asse l'maan	"	"	7	488
45	Kvodo	"	"	7	490
46	Uvdivre u. Jimloch	"	"	4+7	492
47	Olenu	"	"	7	506
48	Waanachnu	"	"	7	65
49	Ono tovo	"	Versöhnung	4	310 ⁶¹
50	Oschamnu	"	"	4	310
51	Seele, was betrübst du dich		Seelenfeier		
52	Borchu	ma'ariv	Neujahr, Versöhnung	2 J.K. ⁶²	76
53	Umaavirjom	"	"	2 J.K.	76
54	W'nismach	"	"	2 J.K.	76
55	Sch'ma	"	"	2 J.K.	78
56	Hamaavir	"	"	2 J.K.	82
57	Michomocho	"	"	2 J.K.	82
58	Malchus'cho	"	"	2 J.K.	82
59	W'neemar	"	"	2 J.K.	82
60	Ki el	"	"	2 J.K.	82
61	Tiku u. Kichok	"	"	2 R.H. ⁶³	68
61b	Kivajom u. Lifne	"	"	2 J.K.	84
62	Kadisch	"	in allen Gottesdiensten eines	als Abschluss Liturgieteils	68

Zunächst ist festzuhalten, dass die Nummern 2 – 14 zum Ma'ariv des Kabbalat Schabbat gehören, und dann ab 15 dem liturgischen Gang des Schacharit vom Schabbat folgen. Die Nummern 41-50 bringen Zusätze für das Neujahrs - und Versöhnungsfest; Nr. 51 bezieht sich auf die Seelenfeier⁶⁴. Die Nummern 52-62 wiederholen die Nummern 4 -13 (ohne Nr. 7), aber mit den Eichberg'schen Melodien und als Ma'ariv zu Neujahr und Versöhnungsfest.

Die Auswertung bezüglich der Tageszeiten zeigt uns, dass Gesänge sowohl für den Morgen - als auch den Abendgottesdienst (Schacharit, Ma'ariv) komponiert wurden. Eine Auswertung hinsichtlich Werktagen, Schabbatot und Feiertagen ergibt, dass die ‚Gesänge‘ hauptsächlich Schabbatot und Feiertage betreffen (s. o.). Berücksichtigt sind für letztere Neujahr und Versöhnungsfest⁶⁵, sowie die Neumondverkündigung als Wochentag mit festlichem Charakter. Dagegen fehlen spezielle Gesänge für Chanukka, Purim und, mit einer Ausnahme (Nr. 24), für die Schalosh Regalim (Pessach, Schawuot, Sukkot), ebenso berühmte Gebete wie z.B. das ‚Kol Nidre‘.

⁶⁰ Machsor Rosch Haschana

⁶¹ Machsor Jom Kippur

⁶² J.K. = Jom Kippur

⁶³ R.H. = Rosch Haschana

⁶⁴ Gedenken für Verstorbene

⁶⁵ die Tage von Neujahr bis zum Versöhnungsfest heißen ‚Jamim noraim‘, die ehrfurchtgebietenden bzw. schrecklichen Tage

Von großer Wichtigkeit ist die Anordnung der ‚Gesänge‘ bezogen auf die Einzelheiten der Textabfolge unter Heranziehung des ‚Sidur Sefat Emet‘, geben diese nicht nur über die liturgische Funktion der einzelnen Gesänge Auskunft, sondern vor allem auch darüber, welche Gesänge aufgrund ihres textuellen Zusammenhanges in direkter Abfolge gesungen werden können. So lassen sich folgende Gruppen aus Nummernabfolgen in Konkordanz zum Gebetstext ermitteln:

Index	Nummern (Faißt)	Seite in Sidur/ Machsor
a	4-13	84-90
b	15-17	114
c	18-22	203-207
d	23-40	118-134
e	41-43	114/266
f	44-46	488-492
g	47-48	506/65
h	49-50	310
i	52-60	76-82

Auffallend ist der große Block d; dort wird die Tora aus- und eingehoben als auffallendstes Ereignis während der Schabbat - Liturgie. Dieses wird intensiv musikalisch ausgeschmückt.

Die Faißt'schen Gesänge: ihre musikalische Struktur

Besetzung im Überblick

Wie oben bereits ausgeführt, war die Verwendung eines gemischten Chores sowie besonders der Orgel (manchmal zusätzlich mit Harfe) in reformierten Gemeinden Ausdruck der Assimilationsbereitschaft, aber auch, nach protestantischem Vorbild, vom Willen durchdrungen nach Verschönerung des jüdischen Gottesdienstes. Allerdings bedeutet dies nicht, dass hier Christliches einfach nur kopiert wurde⁶⁶. Denn tatsächlich ist die Besetzung ‚Vokalsolist plus Orgel‘ oder ‚Chor plus Orgel‘ oder ‚Vokalsolist + Chor + Orgel‘ in christlich – liturgischer Musik ganz selten anzutreffen. Dieser Besetzung am nächsten kommen Vokalwerke nur mit Generalbass-Begleitung. Doch besteht diese Begleitung üblicherweise nicht nur aus einem Tasteninstrument wie der Orgel, sondern dieser wird unterstützend „meist ein Streich – oder Blasinstrument wie die Viola da gamba, Violoncello, Violone, Fagott oder Posaune zur Verstärkung der Bassli-

⁶⁶ das Stuttgarter Sefer Smirot Jisrael ist eine radikale Ausnahme

nie an die Seite ⁶⁷ gestellt. Eine berühmte Ausnahme ist Franz Liszts Komposition ‚Via crucis‘ für Chor und Vokalsolisten mit Begleitung des Harmoniums oder Orgel.

Die Besetzung Vokalsolist bzw. Vokalensemble plus Orgel, wie sie auch die Faißt’schen ‚Gesänge‘ verlangen, ist demnach eine Eigentümlichkeit der aschenasisch - reformierten Synagogen seit dem frühen 19. Jahrhundert, eine Neuschöpfung, die zwar das sakrale christliche Hauptinstrument in die jüdische liturgische Praxis mit einbezieht, ohne dass aber die Eigentümlichkeit der jeweiligen Liturgie geopfert wurde. Denn das Eigentümliche am jüdischen Gottesdienst ist die Rolle des Chasans, ursprünglich der שליח ציבור, Scheliach Zibur‘ (Bevollmächtigter der Gemeinde) und Vorbeter.⁶⁸ Er hat „den ganzen Gottesdienst gehörig“⁶⁹ zu leiten gemäß der eingeführten Synagogenordnung.

Es ist daher nicht verwunderlich, wenn in den Faißt’schen ‚Gesängen‘ die Besetzung ‚Kantor bzw. Vorsänger plus Chor plus Orgel‘ stark dominiert (38 von 62 Nummern). Am zweitstärksten vertreten ist die Besetzung ‚gemischter Chor plus Orgel‘ (13 Nummern), fast genauso häufig die Besetzung ‚Kantor / Vorsänger / Vorbeter plus Orgel‘ (10 Nummern). In reiner Chor - a cappella – Besetzung (plus Cantor) gibt es nur ein Stück (Nr. 35). Die Nr. 51 (Choral zur Seelenfeier) ist ein Sonderfall, da die Melodie in protestantischer Manier wohl von der Gemeinde gesungen werden und die Begleitung dazu von einem Organisten gespielt werden soll.

Die weiteren Untersuchungen werden zeigen, dass diese vorgegebene Besetzung formale Möglichkeiten beinhaltet, die für Synagogenmusik als typisch erachtet werden dürfen, und sie Faißt facettenreich ausgenutzt hat.

Analyse Faißt Nr. 2 : Lecha dodi⁷⁰

Herkunft des Textes

Lecha dodi wird am Erew - Schabbat - Gottesdienst⁷¹ gesungen. " Es stammt aus dem kabbalistischen Kreise, der in Safed gegen Ende des XVI. Jahrhunderts ebenso nachhaltig wie verhängnisvoll auf das jüdische Leben einwirkte. Die im Talmud mitgeteilte bildliche Huldigung einiger Lehrer an die ‚Prinzessin Schabbat‘ (...) wurde in jenem Kreise wörtlich genommen. Man ging mit einigen Genossen unter dem Zuruf ‚Auf, lasst uns den Schabbat empfangen‘ hinaus ins Freie und sang die Psalmen 95- 99, dann

⁶⁷ RiemannL, Art. Generalbass, 324

⁶⁸ Allerdings versuchte Jacobson in seinem Seesener Reformtempel von 1810 durchaus, den Chasan überflüssig zu machen und legte die Axt an die Wurzel der jüdischen Liturgie. „He abolished the chanting of the Pentateuch and Prophet according to traditional modes as well as the unrhythmical prayer modes and together with these he discarded the chazzan.“ Jewish music, 236

⁶⁹ Amtinstruction, §2, 6

⁷⁰ Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

⁷¹ Freitag Abend, s.o.

Ps. 29, zuletzt ein Lied mit dem Refrain 'lecha dodi' (Auf, mein Freund) mit dem Schluss 'boi kalla boi kalla leschalom schabbat melachta' (Komm, Braut, in Frieden, Schabbat-Königin). Solcher 'lecha dodi'- Lieder gab es mehrere, das üblich gewordene ist das von Salomo al-Kabbez ha Levi (um 1540), das den Beifall Isaak Lurjas (1534-1572) fand und, mit dieser wertvollen Empfehlung ausgestattet, rasch in die Gemeinden eindrang, wenn es auch an Widerspruch dagegen nicht gefehlt hat. " ⁷²

Zwar wurde der kabbalistische Brauch, den Schabbat einzuleiten (1599 erstmals beschrieben), nicht überall in gleicher Weise ausgeführt. Allen Schabbat - Empfangsriten aber ist gemeinsam, " dass die Gemeinde sich beim letzten Verse zur Tür wendet, eine Erinnerung an den ursprünglichen Gang ins Freie. " ⁷³ Der Textinhalt " ist ein Patchwork aus biblischen Phrasen. Besonders viele Zitate und Anlehnungen entstammen dem Buch Jeschajahu. " ⁷⁴

Struktur des Textes

Der Text selber besteht insgesamt aus 9 Strophen und einem regelmäßig nach jeder Strophe wiederkehrenden Refrain ⁷⁵. Die letzte Strophe ist wieder der Refrain. Das Versmetrum ist regelmäßig, arabischen Ursprungs und heißt ‚Hazağ‘ mit dem metrischen Schema $\cup - - \perp .$ „ This foot occurs twice. “ ⁷⁶ „ The musical rhythm of the meter can be rendered in 4/4 – measure. “ ⁷⁷ Die von Idelsohn ausgewählten Beispiele ⁷⁸ zeigen drei verschiedene sefardische Melodien über ‚Lecha dodi‘, die alle im 4/4 - Takt stehen. Dieser ergibt sich, wenn das Modell $\cup - - \perp$ als

♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ etc

übernommen wird., also der erste Zeitwert auftaktig kurz, die beiden folgenden gleichlang (und doppelt so lang wie der Auftaktwert), und der letzte Metrumteil um die Hälfte gedehnt wird. Jedoch folgt keines der Beispiele genau dieser Aufteilung, im Gegenteil: deren Textaufteilung suggeriert eher jambisches Metrum kurz –lang-kurz-lang- etc

♩ ♩ ♩ ♩ und dieses tendiert eher zum 3/4 - bzw. 6/4 – Metrum
♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ , so wie wir es leicht variiert im

Grunde bei Faißt vorfinden:

♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

⁷² Elbogen, 108

⁷³ ebenda

⁷⁴ Liss, 262

⁷⁵ Refrain = Kehrsvers

⁷⁶ Jewish Music, 114

⁷⁷ ebenda

⁷⁸ ebenda, 119, Nr. 14-16

Allerdings ist die Faißt'sche Textvertonung im Sinne der Betonungsregeln der hebräischen Sprache insofern bedenklich, als er beim Wort ‚nekablo‘ (נקבלה) in Takt 6 auf der vorletzten Silbe eine starke Betonung setzt (durch einen langen Vorhalt), und somit die letzte Silbe (als Auflösung des langen Vorhaltes) unbetont wird.⁷⁹ Die Sprachregel lautet aber hier, dass die letzte Silbe betont sein muss.



Instruktiv ist der Vergleich mit den Vertonungen Sulzers, Weintraubs und Naumbourgs (s. u.). Sie alle betonen die letzte Silbe des Wortes stärker als die vorletzte, also korrekt. Ein ähnliches Problem wird uns bei der Drechsler'schen Vertonung von ‚Oschamnu‘ begegnen, ebenfalls instruktiv, da im ‚Schir Zion‘ die ‚bereinigte‘ Sulzer'sche Fassung studiert werden kann.

Form des Stückes

Seine Tonart ist D-Dur, es steht im 6/4-Takt und die Form folgt dem Textaufbau:

- T⁸⁰ 1+2 : Vorspann (Orgel solo)
 T 3- 10 : 1. Refrain (immer 'Lecho dodi')
 T 3-6 : QA; Vorsänger
 7-10 : GK; Frauen
 T 11-18: 1. Couplet⁸¹; nur Vorsänger ('Schomor we sochor')
 T 11-14 : QA(5)
 15-18 : QK
 T 19-26: 2. Refrain, variiert
 T 19-22 : QA; Männer
 23-26: GK; Männer + Frauen
 T 27-38: 2. Couplet; nur Vorsänger ('hitoreri ki vo')⁸²
 T 27-30: GA(4)
 31-35: QA(2)
 36-38: AQ
 T 39-46: 3. Refrain, variiert; Imitationen zwischen Frauen und Männern
 T 39-42: QA + OP(1)
 43-44: GA(2)

⁷⁹ „Der vorgehaltene Ton ist dissonant oder zumindest auffassungsdissonant und steht immer auf betonterem Takteil als seine Auflösung.“, RiemannL, Art. Vorhalt, 1056

⁸⁰ siehe Anhang 3

⁸¹ Couplet = Zwischensatz, also zwischen den Refrains

⁸² Die Textstrophen 'Likrat schabbat' und 'Mikdasch melech' und 'Hitnaari meafar' sind ausgelassen

- 45-46: GK
 T 47-58: 3. Couplet; nur Vorsänger ('boi ve schalom')⁸³
 T 47-50: GA, OP(1)
 51-54: QA
 55-58: QA
 T 59-66: 4. Refrain, variiert mit Ähnlichkeit zu T 43 f.; Chor
 T 59-62: QA
 63-64: QA(2)
 65-66: GK
 T 67-70: Nachspann
 OP(1), Wechselspiel Vorsänger-Chor.⁸⁴

Zur musikalischen Umsetzung der Dichtung ist zunächst festzustellen, dass neben dem Refrain nur drei Couplet-Verse vertont wurden (von neun !). Bemerkenswert ist, dass das Wiederauftreten des Refrains immer mit dem Ende des Couplets verbunden ist (mittels Vorhaltsbildungen), der Beginn der Couplets aber immer mittels starker Kadenzierung deutlich vom Refrain abgegrenzt ist.

Was die Längengliederung betrifft, hat das erste Couplet dieselbe Länge wie der Refrain (8 Takte). Das zweite und dritte Couplet sind um ein Drittel länger (12 Takte). Doch bleibt solche Längenzunahme innerhalb des Bereichs, in dem alle Couplet-Verse als gleichlanger Text empfunden werden (denn schließlich soll die Musik ja dem Text dienen !).

Auch bezüglich der Tonartenbehandlung meidet Faïßt alles Auffallende: jeder Refrain endet mit starker Kadenzierung in der Grundtonart D-Dur (s. o.), die Couplets enden immer halbschlüssig innerhalb derselben. An durchgehenden Ausweichungen tritt die Tonart der 2. und 3. Stufe auf.

Was indes auffallend ist und ein spezifisches Merkmal von Synagogenmusik darstellt, ist die Omnipräsenz des responsorialen Prinzips. Responsorial " ist von der ursprünglich dem Volk zugewiesenen Antwort (responsio) auf den solistischen Gesang abgeleitet. "⁸⁵ Dem Volk entspricht hier der Chor, dem Solisten der Vorsänger. Zuvor wurde bereits ausgeführt, dass das Eigentümliche am jüdischen Gottesdienst die Rolle des Chasans, des Vorbeters, ist. Das ermöglicht, in musikalische Form umgesetzt, ein facettenreiches Zwiegespräch von Chasan und Chor, Solo und Tutti, und, als 'antiphonale' Variante, schließlich das Zwiegespräch ganzer Gruppen. In diesem Lichte entpuppt sich dieser Gesang gleichermaßen als abwechslungsreich und sinnvoll organisiert.

So handhaben alle Refrains das Zwiegespräch anders:

Refrain 1 beginnt mit dem Vorsänger, die Chor-Frauen respondieren.

⁸³ Die Textstrophen 'Lo tewuchi', 'We haju limschita' und 'Jamin we smol' sind ausgelassen

⁸⁴ Hinter diesem Wechselspiel verbirgt sich ein Wortspiel: 'lech' ist der Imperativ (mask.) des Verbs 'lalechet' (=gehen), und 'boi' der Imperativ (fem.) des Verbs 'lawo' (= kommen). 'Lecha' (auf !) ist aus 'lalechet' abgeleitet.

⁸⁵ RiemannL, Art. Responsorium, 797

Refrain 2 beginnt mit den Chor-Männern allein ('als Vorsänger'), dann respondiert das Chor-Tutti.

Refrain 3 inszeniert eine antiphonale Variante durch Imitatorik zwischen der Frauen - und Männergruppe des Chors.

Und der Refrain 4 ist ein reines Chor-Tutti, bei dem die symmetrische Satzanlage des Refrains an sich die Rolle des Responsoriums übernimmt, anstelle der Besetzung.

Der Nachspann greift schließlich die Möglichkeit der Respons zwischen Vorsänger und Chor auf, durch zeitliche Verdichtung des Wechselgesangs und unter Verwendung des erwähnten Wortspiels.

Anders die Couplets: sie werden durchweg vom Vorsänger vorgetragen. Dadurch ergibt sich in der Abfolge ein steter Wechsel zwischen Vorsänger und Chor, beginnend mit dem ersten Refrain !

Die Rolle der Orgel dabei ist nicht selbständig sondern nur vorbereitend oder unterstützend.

Thematisch-motivische Arbeit

Der Refrain (T 3-10) ist symmetrisch gearbeitet (s. o.) als Vordersatz-Nachsatz. Im Rhythmus sind Vordersatz und Nachsatz identisch. Die Tonhöhenlinien von Vordersatz und Nachsatz sind ebenfalls (fast) identisch. Zur Verstärkung der Schlusswirkung hat der Nachsatz am Themaende (T 9-10) eine ausgeprägte fallende Linie.



Ansonsten sind die im Thema enthaltenen Tonhöhenmotive dreiklangs- und skalenbasiert, bestimmt durch die tonartlich - harmonische Disposition des Themas. Die Rhythmus-Motive sind, wie gezeigt, determiniert durch den Text. Die Melodie insgesamt trägt das Gewand des mitteleuropäischen Volkslieds vom 19. Jahrhundert.

Das erste Couplet (T 11-18) besteht ebenfalls aus Vorder - und Nachsatz. Der Vordersatz ist in der rhythmischen Gliederung identisch mit derjenigen des Vordersatzes des Refrains, allerdings rhythmisch variiert. Die Tonhöhenlinie ist ebenfalls identisch, mit einer kleinen Variante am Anfang.

Der Nachsatz des 1. Couplets (T 15-18) ist aber gegenüber dem Nachsatz des Refrains (T 7-10) anders gearbeitet. Durch Zergliederung⁸⁶ gewonnene Modelle werden sequenziert und variiert, und so motivisch verarbeitet.

T 11

Zergliederung 1

T 15

Zergliederung 2

Modell 1

Versetzung

Modell 2

Versetzung

Versetzung + Variierung

Das Anfangsmotiv des zweiten Couplets (T 27) ist aus den Ecktönen des Anfangs des ersten Couplets (T 11 + 12) gebildet. Durch Wiederholung dieses Gedankens entsteht ein zweitaktiger Satzteil (T 27+28) als Vordersatz, dem ein Nachsatz gleicher Länge kontrastierend entgegengesetzt wird, wobei dessen Elemente auch aus dem Vordersatz abgeleitet werden können.

Ecktöne 1. Couplet (T 11 f.)

versetzt + diminuiert

(T 30)

2. Couplet (T 27)

Modell

Erweiterung

Verengung + Umkehrung

aus Erweiterung T 30

(T 31)

Modell

transponiert

variiert

⁸⁶ ‚Zergliederung‘ ist ein aus der barocken Musiktheorie stammender Begriff für motivische Ableitungen. Erweiterung und Verengung sind Begriffe aus der Lobe'schen ‚Compositions-Lehre‘ und Spezifizierungen von ‚Zergliederung‘. Erweiterung = intervallische Dehnung; Verengung = intervallische Stauchung. ‚Versetzung‘ bedeutet leitereigene Wiederholung einer Melodie auf einer anderen Stufe, ‚Transposition‘ eine intervallgetreue ‚Versetzung‘ unter Verwendung leiterfremder Töne. Zutat fügt einem Motiv weitere Töne hinzu.

T 31+32 ist analog entstanden: das Terzenmotiv ist sowohl aus dem Anfangsgedanken in T 27 als auch als Erweiterung von T 30 beziehbar.

Durch Wiederholung entsteht ein Satzteil, dem ein weiterer entgegengesetzt wird (T 33-35), und dessen Elemente sich ebenfalls aus seinem Vordersatz ableiten lassen.

T 36-38 wiederum ist eine Variante von T 34+35, die als Modell fungieren. Die Variantenbildung ist funktional ausgerichtet einmal zur Verstärkung der Schlusswirkung (als Ende eines größeren Formteils) und als Vorbereitung des Refrains.

The diagram illustrates the following transformations:

- T 32** (top staff) is the initial motif.
- T 33** (second staff) is derived from T 32 via *Umkehrung* (inversion) and *Erweiterung* (extension).
- T 36** (third staff) is derived from T 33 via *Zutat* (addition) and *Erweiterung*.
- T 9** (bottom staff) is derived from T 36 via *Verengung, Augmentation* and *Schlussbildung*.
- A *Wiederholung Rhythmus* (repetition of rhythm) is shown, which is *variiert, augmentiert* (varied, augmented) to form *Vorbereitung Refrain* (refrain preparation).

Das Anfangsmotiv des dritten Couplets (T 47) stammt aus dem zweiten Couplet (T 32), augmentiert. Dem wieder durch Motivwiederholung gewonnenen Satzteil wird ein weiterer Satzteil angehängt, der aus dem Refrain stammt (T 9).

Diesem so gewonnenen Vordersatz wird ein Nachsatz entgegengesetzt, dessen Anfangsmotiv (T 51) als die erweiterte Umkehrung des Kopfmotivs T 47 hergeleitet werden kann. T 53 wiederum ist eine verengerte Variante von T 9, das Taktende als gespiegeltes Kopfmotiv von T 47 ableitbar, diminuiert.

T 55 ist schließlich beziehbar aus T 9, zweite Hälfte bzw. aus T 53 als variierte Umkehrung. T 57 ist, analog zu T 36-38, eine augmentierte Wiederho-

lung von T 55, sowohl zur Verstärkung der Schlusswirkung am Abschnitts-ende als auch zur Vorbereitung des Refrains.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'T 32 (2. Couplet)' and the second staff is labeled 'T 9 (Refrain)'. The third staff is labeled 'T 47' and the fourth staff is labeled 'T 55'. The score is annotated with various transformations and relationships:

- T 47**: 'augmentiert' (augmented).
- T 51**: 'Umkehrung, Erweiterung' (inversion, extension).
- T 55**: 'Versetzung, Umkehrung' (transposition, inversion).
- T 9 (Refrain)**: 'Variante T 9' (variant of T 9).
- Wh. var.**: 'Wh. var.' (whisper variation) is noted in the third and fourth staves.
- Wh.**: 'Wh.' (whisper) is noted in the fourth staff.
- Wh, augmentiert**: 'Wh, augmentiert' (whisper, augmented) is noted in the fourth staff.
- Verengung**: 'Verengung' (narrowing) is noted in the third staff.
- Umkehrung**: 'Umkehrung' (inversion) is noted in the third staff.

Der Anhang (T 67-70) enthält Motive, die alle herleitbar sind: Die Auftakt-Quart (T 3), deren leicht verzierte Variante aus T 9, die skalenweise aufgefüllte, fallende Quart (aus T 55) und schließlich der Sextsprung in T 69. Dieser kann sowohl als aus T 7 wie auch als versetzte Erweiterung des Quartsprungs von T 67 stammend gedeutet werden. Aber man kann ihn auch als den Schluss verstärkende oberoktav-transponierte Wiederholung des Basses in T 67 ansehen.

The image shows a musical score with three staves. The first staff is labeled 'T 67'. The score is annotated with various transformations and relationships:

- T 67**: 'Erweiterung, Versetzung' (extension, transposition) is noted above the staff.
- aus T 3**: 'aus T 3' (from T 3) is noted above the first staff.
- aus T 9**: 'aus T 9' (from T 9) is noted above the second staff.
- aus T 55**: 'aus T 55' (from T 55) is noted above the second staff.
- aus T 7**: 'aus T 7' (from T 7) is noted above the third staff.

Damit lässt sich Faißt's Technik der thematischen Arbeit, wie sie sich im zweiten 'Gesang' präsentiert, so zusammenfassen, dass sie auf dem mitteleuropäisch- volksliedhaften Melodietyp mit seiner symmetrischen Formung und einer Ansammlung rhythmisch-melodischer Muster fußt. Daraus werden mittels Zergliederung einzelne Motive als Kerngedanken nachfolgender, wieder tendenziell symmetrischer Sätze, entnommen, diese auf verschiedene, gezeigte Weise variiert und durch Zusammenfügungen als neue Satzteile organisiert. Solche Satzteile können verkürzt (z.B. in Sequenzierungen) oder gedehnt werden (z.B. für Schlusswirkungen). Verbunden werden diese Satzgebilde einmal durch Kontraste (z.B. durch Verwendung von Umkehrungen an entsprechenden Satzteilen), oder aber, und dies hauptsächlich, durch Aufgreifen unmittelbar vorher verwendeten Strukturierungsmaterials (Satzgliederung, Motivmaterial), quasi als deren Modelle. Im Verein mit einfachen tonalen Verhältnissen ist dadurch ein hohes Maß an wahrnehmbarem musikalischem Zusammenhang gewährleistet. Dies alles entspricht dem Stand früh- bis mittelromantischer thematisch-motivischer Kompositionstechnik, wie man es bei J.C. Lobe beschrieben findet.⁸⁷

Bemerkungen zur Satztechnik - Verhältnis Orgel zu Stimmen

Das Vorhandensein des Vorsängers, dem die Gemeinde antwortet, bildet, wie oben erwähnt, ein unverzichtbares Konstituens der synagogalen Liturgie, aus der bestimmte musikalisch-formale Gestaltungsmöglichkeiten entspringen, die indes auch Auswirkungen haben auf die Satztechnik. Denn im Faißt'schen zweiten 'Gesang' finden zwei unterschiedliche Satztypen Verwendung: der durch die Orgel begleitete Sologesang und der vierstimmige Chorsatz mit Verstärkung durch die Orgel. Wie gezeigt, resultiert die Gesamtform aus unterschiedlichen Konstellationen dieser Gegenüberstellungen.

Beide Satztypen unterscheiden sich durch ihre Zielsetzung: beim begleiteten Sologesang muss die Begleitung aus Gründen der Lebendigkeit mehr Mittel aufbieten als bei der Chorbegleitung. Das bedeutet, dass bei der Sologesangbegleitung die Stimmenzahl abhängt vom intendierten Ausdruck, insbesondere im dynamischen Bereich, und nicht von Besetzungsvorgaben und - Zuordnungen. Darin orientiert sich der Faißt'sche Satz - wenigstens stellenweise - am Klavierlied, bei dem das Klavier durch die Orgel ersetzt wurde (z.B. T 29).

Doch sowohl in den Begleitungen des Vorsängers als auch und besonders in denen des Chors kommt Faißt's wahre Intention dominierend zum Ausdruck. Sein Satzideal ist der vierstimmige 'gebundene' Vokalsatz auf der

⁸⁷ Lobe, besonders 15 und 111 f.

Grundlage des protestantischen Chorals bzw. ein letztlich kontrapunktischer, stimmengebundener Orgelsatz, fußend auf J. S. Bach, aber mit gewissen harmonischen und satztechnischen Weiterentwicklungen.

Letztere beruhen darin, dass je nach Situation, zu einer Grundstimmzahl (meist vier Stimmen) weitere hinzutreten oder weggenommen werden können, wobei nach geraumer Zeit der Normzustand wieder hergestellt wird. So setzt in T 39 die Orgel vierstimmig ein, wird sofort fünfstimmig, in T 41 sogar siebenstimmig, schwankt dann zwischen fünf- und sechsstimmig, und fällt dann in T 45 zurück in die Vierstimmigkeit. Der Schlussakkord in T 46 ist dann wieder fünfstimmig, damit trotz Leittonauflösung durch Hinzunahme der Akkordquinte der Schluss vollstimmig klingt.

Der Chorsatz von T 39-46 ist konstant vierstimmig, 'gebunden'. Die größere Gestaltungsfreiheit bei den Begleitungen des Vorsängers zeigt sich nicht nur in der etwas größeren Varianz der Stimmenzahlen sondern auch bei den Stimmenverdopplungen. Zwar finden sich am Anfang, ab T 11, ab T 47 und variiert ab T 35 (zur Verstärkung von Schlusswirkungen), Verdoppelungen der Solostimme durch die Orgelbegleitung, doch ist dies eher die Ausnahme. Bei den Chorpartien ist dagegen fast vollständige Stimmenverdoppelung (*colla voce*) komponiert, wohl zur Unterstützung des Laienchors, aber auch zur Betonung der responsorialen Charakteristik.

Bemerkungen zur Satztechnik - der Faißt'sche Tonsatz

Aus der Zielsetzung der Faißt'schen 'Gesänge' als liturgische, d.h. funktionale, Kunst, die sich an der Verwendbarkeit im Gottesdienst, gebunden an äußere Gegebenheiten, messen lassen wollte, erschließt sich ihre verhältnismäßig einfache, daher aber auch leicht aufführbare Tonsprache. Das gilt sowohl für die Wahl der rhythmischen Patterns als auch für das Klangmaterial. Hinzu kommt, als jüdisch-liturgische Musik, dass die Musik dem Text zu dienen hat, unter Beachtung der korrekten Aussprache des Hebräischen (s. o.).

Um einen 'einfachen' Tonsatz zu komponieren, sollte die Musik somit eher auf harmonisch-homophoner Basis stehen als auf kontrapunktischer, sollte ihr Klangmaterial auf einfache Klänge zurückgreifen und die Tonartenauswahl im Stück sich auf wenige, direkt mit der Grundtonart verwandte Tonarten begrenzen. Die Formanalyse dieses Stückes, das hinsichtlich dieser Kriterien repräsentativ ist für die ganze Sammlung, bestätigt genau diesen Sachverhalt (s. o.).

Auch über die harmonisch-homophone Grundierung dieses und aller anderen Stücke der Sammlung herrscht kein Zweifel; die imitierende Partie der Takte 39-45 ist die große Ausnahme in der ganzen Sammlung. Faißt's stilistische Grundvorstellung in den 'Gesängen' orientiert sich am homophonen vierstimmigen Satz, der mittels 'kontrapunktischer Hauptfiguren' (Chr. Bernhard), nämlich Durchgängen und Vorhalten, mehr oder weniger stark

verziert wird. Hauptstimme eines solchen Tonsatzes ist die Oberstimme. Genau dies trifft zu für ein Choralsatzbeispiel aus Kirnbergers 'Kunst des reinen Satzes'⁸⁸, ähnliches gilt auch für die stilistisch vergleichbaren, wenn auch deutlich später komponierten Choralsätze der Sammlung 'Sefer Smirot Jisrael' (s. o.), die wahrscheinlich Faißt bekannt war. Aus den in den beiden genannten Werken enthaltenen Sätzen wird man mittels Adaption der Satzregeln und besonders der Harmonietechniken z.B. eines E.A. Förster⁸⁹, gewürzt mit einer Prise vaterländischem Pathos, ungefähr die Tonlage der Faißt'schen Gesänge treffen.

Förster unterscheidet zwischen dem ersten, dem zweiten Stammakkord und den übrigen Akkorden. " §17. Die ganze Harmonie lässt sich auf zwey Stamm-Accorde zurückführen, davon der erste der Dreyklang ist, von dem der Sexten-Accord und der Quart-Sexten-Accord abgeleitet werden ".⁹⁰
 " §45. Der zweyte Stamm-Accord ist der Septimen-Accord, welcher aus der Septime, Quinte und Terze besteht. Die Septime ist eine Dissonanz, kommt mit und ohne Vorbereitung vor, und geht bei der Auflösung eine Stufe herab. Manchmahl bleibt sie, so wie andere Dissonanzen, auf derselben Stufe liegen, und löset sich erst in der Folge auf. "⁹¹ Die 'übrigen' Akkorde erklärt Förster folgendermaßen: " §76. Wenn ein oder mehrere Intervalle des Dreyklanges sammt seinen abgeleiteten (i. e. Umkehrungen, d. Verf.); und des Septimen-Accordes ebenfalls sammt seinen abgeleiteten verzögert werden, so entstehen eine Menge Accorde, von denen hier nur die vorzüglichsten, die nähmlich am öftesten vorkommen, angeführt werden. "⁹² Diese dritte Gruppe von Akkorden entsteht also durch Vorhaltsbildungen sowie durch Vorausnahmen, auf der Basis der beiden ersten Stammakkorde. Hierzu gehört z.B. der Nonenakkord in seinen verschiedenen Ausprägungen, aber auch der Sext-Septimen-Akkord, " wovon die Sexte und die Septime Dissonanzen sind, die herab gehen. "⁹³

Im fünften Kapitel seiner Anleitung erklärt Förster noch die Möglichkeit, Akkordtöne chromatisch zu verändern. Daraus entsteht, wenn über der vierten Stufe in Moll " die Sexte zufällig erniedrigt wird "⁹⁴, ein chromatischer Sextenakkord ('Neapolitaner'). " §90. Auch die übermäßige Sexte ist nichts als ein chromatischer Ton, indem man statt derselben die große Sexte, wie sie die Tonleiter gibt, substituieren kann. " ⁹⁵ Von Akkordgebilden mit übermäßiger Sexte gibt es mehrere Ausprägungen: der einfache übermäßige Sextakkord, der übermäßige Terzquarten- und der übermäßige Quintsextenakkord.

⁸⁸ Kirnberger, I, 228; siehe auch die Erläuterungen I, 220 f.

⁸⁹ siehe Förster

⁹⁰ Förster, 7

⁹¹ ebenda, 14 f.

⁹² ebenda, 25

⁹³ ebenda, 26

⁹⁴ ebenda, 28

⁹⁵ ebenda, 28

Mit dieser knappen Aufzählung harmonietechnischer Grundlagen aus dem Lehrwerk Försters, der zum Freundeskreis Franz Schuberts zählte (hierzu gehörte auch Salomon Sulzer, s. u.), lassen sich alle in den Faißt'schen 'Gesängen' auftretende harmonische Strukturen erklären. Dennoch sollte man zwei auffallende harmonische Tendenzen erwähnen: Die häufige Verwendung von Septimenakkorden über verschiedenen Stufen, und die Verstärkung von Schlüssen durch den Gebrauch mehrfacher Vorhaltsbildungen gleichzeitig, so dass in der Regel ein mildklingender

7
5
4

- Akkord entsteht, dessen beide Dissonanzen nacheinander aufgelöst werden (z.B. T 26). Durch die relative Häufigkeit beider doch recht trivialer Klangmittel gewinnt der Satz zwar an gediegener Pracht, aber versetzt mit einer Prise Kitsch.

Wenn man nun, nach Betrachtung des zweiten Faißt'schen 'Gesanges', die Frage stellt, was an diesem Stück spezifisch jüdisch sei, so lautet die Antwort: es ist nur die formale, auf die Hervorkehrung responsorialer Möglichkeiten der gegebenen Besetzung gerichtete Anlage der Komposition, nicht aber die Tonsprache an sich. Diese ist, trotz hebräischer Textunterlegung, in allen Einzelheiten ein Produkt der Frühromantik mit Wurzeln im spätbarocken protestantischen Choral. Die Art und Weise, wie Faißt die Aufgabe löst, verrät hohe Intelligenz, gute Beherrschung des Handwerks und sogar Witz. Das Faißt'sche 'Lecha dodi' signalisierte an seine jüdischen Auftraggeber, dass in gewisser Weise eine Synthese von jüdischer Liturgie und schwäbisch-musikalischer Kantorenromantik möglich war.

Analyse Faißt: Nr 15-17, aus 'Morgengesänge für Sabbat und Festtage'

Die Gesänge Nr. 15 'Nekadesch es schimcho', Nr. 16 'Os bekol' und Nr. 17 'Mimkom'cho malkenu' gehören liturgisch in den Bereich der Schmone essre, des Achtzehnergebets. Ihr Verlauf ist charakterisiert durch steten Wechsel zwischen dem einen Text vortragenden Vorbeter und der Gemeinde, die darauf antwortet.⁹⁶ Bei den hier vertonten Texten handelt es sich nicht um Teile der Tora sondern um Gebete. Beides wird zwar singend vorgetragen, der Toratext indes kantillierend gemäß vorgegebener Notation und Kantillationsregeln, bezeichnet als טעמים Te'amim, und die Gebete gemäß bestimmter, sich im Lauf der Zeit und an bestimmten Orten entstandener Melodien. " Fast für jedes Gebetsstück bildete sich eine eigene Melodie und ein eigenes Rezitativ für Sabbate und Feste heraus. Besonders die einleitenden Psalmen wurden sehr gern und recht lang gesungen. "⁹⁷

⁹⁶ Sidur Sefat Emet, 114, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

⁹⁷ Elbogen, 506

Die einschneidendste Änderung bei Faißt, nach Sulzerschem Vorbild, besteht darin, dass die Gemeinde durch einen Chor ersetzt wird und somit, nach den Worten Mannheimers, " mir die Gemeinde bey unserem Gottesdienste zu unthätig ist, und selbst zu wenig beschäftigt. "⁹⁸ Mannheimer " kritisiert die Verdrängung der urjüdischen Pflicht des individuellen, aktiven Betens durch hingebungsvolles Hören ".⁹⁹

Diesem Verlust auf der einen Seite steht ein Gewinn an künstlerischer, musikimmanenter Organisation gegenüber.

So gliedert sich Nr. 15 in zwei Teile: ein Rezitativ (T 1-9) für den Vorsänger, und ein 'Arioso' (T 10-23) für den Chor. Deutlich wird auch hier wieder die responsoriale Anordnung von Anrufung durch den Vorsänger ('Nekadesch') und Antwort ('Kodosch') durch den Chor, stellvertretend für die Gemeinde.

Die tonartliche Organisation beider in Es-Dur stehender Teile ist denkbar einfach:

Teil a (T 1-9), Vorsänger

T 1-5 : GA

6-9 : QK

Teil b (T 10 -23), Chor

T 10-15: QK

16-19: QA

20-23: GK

Allerdings ist die Chorpartie - verglichen mit Sulzers Entsprechung in 'Schir Zion' (Nr. 79,I) - erheblich anspruchsvoller. Ist beim Sulzerschen Gesang eine spontane Beteiligung der Gemeinde, mit einigen musikalisch Gebildeten in ihren Reihen, denkbar, setzt Faißt unabdingbar einen geschulten Laienchor voraus. Für ihn als protestantischen Kirchenmusiker, an Schütz und Bach geschult, ist die ästhetische Prämisse, dass Kunst aus sich selbst heraus zu einer theologischen Aussage fähig ist und sein muss, eine nicht in Frage zu stellende berufliche Existenzgrundlage. Für Faißt gilt verstärkt, was überwiegend auch für Sulzer gesagt werden kann, dass seine Kunst " die Gemeinde in 'andächtige Zuhörer' seiner Predigt verwandelt. Er verlangt eine Ruhe und Aufnahmewilligkeit wie im Konzertsaal und übernimmt die fremde Idee einer Erlösung durch die Kunst in die Synagoge. "¹⁰⁰

Sogar an der Orgelpartie der Takte 10-23 lässt sich dieser veränderte Geist aufzeigen. Hier wird künstlerische Wirkung und ihre theologische Aussage präzise geplant - wie z.B. die 'digitale' Notierung des Crescendos von T 16-20 (Schwellerstufen 4-12) und des Decrescendos von T 20-23

⁹⁸ Kantor Sulzer, 231

⁹⁹ ebenda, 231

¹⁰⁰ ebenda, 230

(Schwellerstufen 12-1) zeigt; für Improvisation und 'Verwilderung' ist kein Platz mehr.

Die Satztechnik beider Teile ist homophon. Teil a ist satztechnisch eine generalbassmäßig begleitete Monodie, und Teil b ein homophones, begleitetes Chorlied auf der Basis des vierstimmigen protestantischen, spätbarocken Simpliciter-Chorals mit frühromantischen stilistischen Weiterentwicklungen (s. o.).

Auch Nr. 16, als Fortsetzung der Keduscha¹⁰¹, obzwar viel kürzer als Nr. 15, ist wieder zweiteilig-responsorial. Auch die Stilmerkmale sind dieselben, nur ist die Grundtonart hier c-moll.

T 1-5 : QA, Rezitativ (Vorsänger)
6-10 : GA (picardisch), Chor

Der Zusammenhang zwischen Rezitativ und Chor in Nr. 16 bedarf indes kurzer Erläuterung. Diente das Rezitativ in Nr. 15 aus musikalischer Sicht nur dazu, die Tonart für den Choreinsatz sowie eine allgemeine Stimmung vorzubereiten, sind in Nr. 16 Rezitativ und Chor auch motivisch deutlich aufeinander bezogen. T 1-2 (bis einschließlich dem vierten Achtel) finden sich wieder in T 7-9, Anfang, und zwar in rhythmisch variiertes Form.

Nr. 17 ist das längste Teilstück des Gebets¹⁰² und führt dieses zu Ende. Es gliedert sich in zwei größere Teile, die wieder responsorial aufeinander bezogen sind, indem der erste Teil vom Vorsänger (T 1-34), der zweite vom Chor bestritten wird (T 38-52). Zwischen T 34 bzw. T 35-37 sind instrumentale Überleitungstakte eingeschoben, die, als liturgisch bedingte Varianten, zwischen Rezitativ bzw. Vorspann und Choranteil vermitteln.

Dieser responsorialen Anlage entsprechend komponiert faßt das Rezitativ tonartlich ziemlich vagierend, die Tonarten F-Dur (!), f-moll, As-Dur, Es-Dur, c-moll und g-moll durchgehend berührend. Der Choranteil dagegen wird stabil in der Grundtonart Es-Dur verankert.

¹⁰¹ Sidur Sefat Emet, 114, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

¹⁰² ebenda

Somit stellt sich die Gesamtform von Nr. 17 folgendermaßen dar:

	Vorsänger	
T 1-8 : QA(2), Rezitativ	↑	

9-20: QA(4), Arioso		
21-28: QA(6)		<i>respon-</i>
29-34: QA(3)		<i>sorial</i>

35-37: Vorspann, Überleitung (nur Orgel)		
[g-moll->Es-Dur]		

	↓	
	Chor	
38-45: QA		
46-52: GK		

Der erste, rezitativische Teil für den Vorsänger exponiert zwei Möglichkeiten, den Text zu behandeln: als Rezitativ (T 1-8), und arios (T 9-34). Die Orgelbegleitung des Rezitativs ist wieder ein auskomponierter frühromantischer Generalbass-Satz, diejenige des Arioso ein verzierter, ebenfalls frühromantischer Generalbass-Satz, der rhythmisch-melodische Elemente der Vorsänger-Partie verarbeitet (z.B. das Rhythmus-Motiv , in T 11 und 14, oder imitierende Dreiklangsbrechun-

gen wie in T 17, oder imitierende Skalenfragmente wie in T 28-33).

Der Chorsatz T 38-52 ist zweiteilig (T 38-45; T 46-52), entsprechend der Textvorgabe (jimloch adonaj - halalujah), und ganz homophon, auch wenn die Orgel in T 39 kurz den Choranfang imitiert. Die Orgelbegleitung verstärkt wieder den Chor durch colla voce -Verdoppelung.

Dagegen scheint die musikalische Gliederung des Rezitativs nicht ganz sinnfällig mit dem Text in Einklang zu stehen, da das 'con moto' als Arioso-Beginn in T 9 f. mitten im hebräischen Satz beginnt. Andererseits fällt die durch 'p' artikulierte Gliederung in T 21 auch semantisch mit dem Text zusammen (we enenu).

Am interessantesten sind indes die motivischen Zusammenhänge in Nr. 17. Denn ebenso wie das ganze Stück zweigeteilt ist durch einen Vorsänger- und einen Chorabschnitt, sind auch die motivischen Bezüge zweigeteilt: das Rezitativ beginnt mit den Tonrepetitionen, die charakteristisch waren für das ganze zurückliegende Stück Nr. 16. Im Arioso (ab T 9) wird aber neues motivisches Material exponiert, welches auf den folgenden Chorteil verweist. Es sind die steigenden Dreiklangsbrechungen von T 13 und T 17 ebenso wie die punktierten Rhythmusmotive in der Vorsängerpar-

tie des Arioso, die sich dann in der Chorfanfare von T 38 f. verdichten. Noch stärker als in 'Lecha dodi' bringt die Chorpartie von Nr. 17, die den Keduscha-Text abschließt, ein vaterländisches Pathos zum Ausdruck, das wohl die Verbundenheit von Juden und Nichtjuden im Königreich Württemberg als (gleichberechtigte) Mitglieder ein und derselben Kulturgemeinschaft der jüdischen Gemeinde zu Stuttgart signalisieren sollte.

Zusammenfassend stehen die Nummern 15-17 der Faißt'schen 'Gesänge' für den überwiegenden Teil der Sammlung. Der Bauplan der meisten 'Gesänge' ist zweiteilig responsorial: der Vorsänger beginnt rezitativisch, dann folgt der Chor in derselben Tonart. Rezitativ und Chor sind häufig motivisch miteinander verbunden. Der Chor mit volkstümlicher Melodie in der Oberstimme, tonartlich einfach gehalten und in ganz homophoner Satzart wird zudem als Steigerungsmittel eingesetzt. Pathetisch sorgt er für einen krönenden Abschluss der Nummer.

Der Anhang: die Gesänge Kantor Eichbergs in der Faißt'schen Bearbeitung

Wie bereits erwähnt, vermerkt das Tennenbaum'sche Vorwort zu den Faißt'schen ‚Gesängen‘, dass die Nummern 51-62 „<mutmaßlich> von Vorsänger M. Eichberg, harmonisiert von Faißt“¹⁰³ stammen. Moses (Moritz) Eichberg wurde 1806 zu Mergentheim geboren, ging zunächst auf die Talmud-Schule nach Fürth, vertrat dann seinen Vater als Kantor und machte im Jahr 1832 seine württembergische Schullehrer- und Vorsängerprüfung. 1834 wurde er als erster Vorsänger der Israelitischen Gemeinde in Stuttgart angestellt, was er bis zu seinem Ruhestand 1885 auch blieb. Er starb 1892. Auch wenn Eichberg wohl und über geraume Zeit mit Faißt zusammengearbeitet und diesem sein Wissen über jüdische Kantorei und Liturgie freizügig und in Fülle zur Verfügung gestellt hat, spielte er keine rühmliche Rolle, als es im Jahre 1854 darum ging, die Gesänge seines Esslinger Amtskollegen Maier Levi durch die Israelitische Oberkirchenbehörde in Stuttgart drucken zu lassen (s. u.).

Weil die Eichberg'schen Melodien bezüglich ihres Textes und ihrer liturgischen Funktion bereits von Faißt komponierte Nummern ersetzen, sind sie als Anhang der Sammlung beigefügt. Nun kann man aber nicht behaupten, dass diese Eichberg'schen Melodien Perlen der Tonkunst wären, sie sind im Gegenteil ganz unbedeutend und fügen dem bisher Gesagten nichts Neues hinzu, außer in einem Punkt, der Aufmerksamkeit verdient.

In die Gesänge Nr. 52, 53, (54), 56, 57, 59, 60 und 62 ist an unterschiedlichen Stellen und mit meist (außer in Nr. 53 bzw. 59) unterschiedlichem Text (allerdings ähnlichen Inhalts, nämlich Gotteslob), dasselbe Melodiefragment eingebaut. Nr. 52 bildet gewissermaßen dafür die Exposition. Das hymnische Motiv erscheint in T 4 und T 7 in seinen beiden Grundformen, wobei die Version von T 4 die um die Anfangsquarte gekürzte Fassung von T 7 darstellt.

¹⁰³ Faißt, Vorwort

74

Anhang.

Abendgesänge für Neujahr und Versöhnungsfest. (Original in Es dur.)

(Angeblich Melodie von M. Eichberg. Harmonisierung von J. Faißt.)

No 52. *Andante moderato.* II *Princ.*

II Orgeleinleitung von Tennenbaum.

T 5 *mf* Cantor.

Bora-chu-es a - do - - noj ha-me

II *p*

T 10 vo - - roch. Chor. *lebhaft*

I Bo - ruch^ado - - noj ha-me-vo - roch Po

Pr. *ff*

T 15

bo - ruch a - donoj hamevo-rochl^b - lom wo - ed.

lom wo ed.

¹⁰⁴ deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

Obwohl es fast immer variiert ist, ist seine Funktion als ‚klingende Erkennungsmarke‘ leicht wahrnehmbar, wie einige folgende Beispiele beweisen:

Faißt, Nr. 53, T 13 f.

f
bo - ruch a - to do - noj.
coro
attacca

Faißt, Nr. 54, T 31 f.

Chor. Tempo I.
Boruch hu uvo-ruch schmo

Faißt, Nr. 56, T 14 f.

f
mosche uv - ne jis - ro el le-cho o - nu schi-
Princ.
Ped.

Solche Technik, in unterschiedliche, nach einander folgende Stücke musikalische ‚Gedankensplitter‘ mit gemeinsamer Struktur einzustreuen und

damit Unzusammenhängendes zu verbinden oder eine bestimmte Atmosphäre herzustellen, heißt 'Nussach'.¹⁰⁵ Darunter kann aber auch z.B. der „echt traditionelle Gesangsstil (Nussach) der Synagoge“,¹⁰⁶ oder einfach der „Melodiecharakter“,¹⁰⁷ oder, als ‚Nussach ha tefilla‘, „die traditionelle jüdische Gebetsmelodik“¹⁰⁸ gemeint sein, ebenso wie bestimmte Vortragsweisen (Nussachim) bei bestimmten Festen, „ihre Gottesdienste klingen daher anders als andere“.¹⁰⁹

So hat jeder Kantor, jede Gemeinde und jede Region ihr eigenes liturgisches Repertoire an Nussachim, Nussach bedeutet insbesondere für den Kantor, dem Gottesdienst durch besonderen Gesangsstil sowie Auswahl und Bearbeitung der Gesänge seinen persönlichen Stempel aufzudrücken.

Wie oben erwähnt, sind die Faißt'schen Gesänge mit großer Wahrscheinlichkeit in enger Zusammenarbeit mit Kantor Eichberg entstanden. Es liegt also nahe, Nussach auch in den Originalkompositionen Faißt's aufzuspüren. Eichbergs Grundmelodie für Nussach war das ‚Baruch ata adonaj‘ (Nr. 53, T 14, s.o.); auch bei Faißt findet sich dieses, und zwar in den Nummern 4, 5, 11 und 12.

Faißt Nr. 4, T 12 f.

Allegro moderato.

Chor.

bo - ruch a - to a - do - noj Bo - ruch hu - u - vo -

Man. Ped.

T 15

ruch sche - mo

II. Sale. I p

¹⁰⁵ = Text, Version, Fassung, Lesart, Stil

¹⁰⁶ Kantor Sulzer, 241

¹⁰⁷ ebenda

¹⁰⁸ ebenda

¹⁰⁹ Böckler, 19

Faißt Nr. 5, T 10 f.; besonders ab T 14

41

con moto *rit.*

vos-cho al to-sir mi-me-nu le-o-lo mim, le-o-lo mim bo-

T 14

a tempo **Chor.** *f*

ruch a-to do - noj Bo-ruch hu u - vo - ruch schemo

Man. Ped. *p*

Faißt Nr. 11, T 4 f.; besonders ab T 6

16

Allegro moderato.

lo mi-jad cho-sok mi - men - nu Bo - ruch a - to do -

Man.

T 7 **Chor.** *f*

noj Bo - ruch hu u - vo - ruch sche - mo.

p

Faißt, Nr. 12, T 9 f.; besonders ab T 13

Allegro
moderato.

ros o - le - nu suc - cas schlo - me - - cho bo -

T 13

Vors.

ruch - a - to do - noj ha -

Chor. Orgel

mp *f* *Ten.* *p*

Bo - ruch hu u - vo - ruch sche - mo

Man. Ped.

Faißt, NBsp. 13, T 6 f.; besonders ab T 11

cresc.

la - a - sos es ha - schabbos l'do - ro som be - ris o - lom be -

T 11

ni u - ven be - ne jis - ro - el os hi fo - lom xi schesches jo -

f *mp*

Die Nummern 4 und 5 gehören liturgisch zum 'Barchu' (Ma'ariw), 11 und 12 zum 'Schema'. Nr. 4 und 5 stehen in Es-Dur, ihre Erkennungshymnen sind in der Melodieführung genau gleich, aber in der zweiten Hälfte der Melodie unterschiedlich harmonisiert. Nr. 11 und 12 stehen einen Ganzton höher (in F-Dur), wobei die Erkennungshymnen von Nr. 11 und 4, 12 und 5 jeweils sehr ähnlich gehalten sind.

Nr. 13 verwendet zwar in T 11- 13 die 'Baruch ata adonj'- Melodie, variiert diese (statt im 4/4 nun im 3/4 - Takt) und verwendet einen anderen Text ('beni uven bene jisroel'). Damit bedient sich hier Faißt derselben Nussach-Technik wie Eichberg, indem ein konstantes Melodiegerüst mit verschiedenen Texten kombiniert und dementsprechend abgewandelt werden kann.

Die Nummern 4, 5, 11 und 12 lassen Melodie und Text unverändert, variieren dagegen die Harmonisierung und Orgelbegleitung. Durch die auffallende Parallelität der Bearbeitungen zwischen Nr. 4 und 11 einerseits und 5 und 12 andererseits schafft Faißt eine musikalisch - strukturelle Verbindung zwischen Barchu - und Schema-Teilen, betont er ihre Zusammengehörigkeit.

Ein weiteres Nussach -Element koppelt Faißt an den 'Schema'-Anfang. Dies betrifft die Nummern 6 (Ma'ariw), 26¹¹⁰ (in den ersten 16 Takten identisch mit Nr. 6, aber bei den Aus- und Einhebesängern angesiedelt) und 35 (als Mussaf). Dessen Takte 11- 18 sind wieder identisch mit den Takten 9-16 von Nr. 26. Festzuhalten ist also, dass - im Gegensatz zur 'Baruch ata adonj' - Hymne - hier keine Variierung stattfindet, trotz veränderter liturgischer Situation.

Faißt, Nr. 6¹¹¹

Allegro.
Vorsänger.

Nr. 6.

Sche-ma jis-ro-el a-do-noj e-lo

Man. Ped.

¹¹⁰ Die Takte 17-20 erinnern an den Beginn des Scherzos von Robert Schumanns 1. Sinfonie. Überhaupt ist auch dieses Motiv ein Nussach - Element, da es leicht variiert an mehreren Stellen verwendet wird, z.B. in Nr. 17, T 21 f. (siehe Anhang 1) und in Nr. 19, T 17 f.

¹¹¹ deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

12

T 6

A - do - noj Allegro.

he - nu^ado - noj e - chod. Chor. Sche-

Ped.

T 11

ma jis - ro - el ^ado - noj e - lo he - nu a - do - noj e - chod.

poco riten. Stilles Gebet.

poco riten.

Ebenfalls mehrfach tritt die Stelle 'Baruch kevod adonj mimkomo' und zwar in den Nummern 16, 34, 42 und 45 auf. Auch diese Nummern sind nahezu unverändert¹¹², obwohl Nr. 16 zur Amida, Nr. 34 zum Mussaf, Nr. 42 zur Amida, aber im Schacharit für Neujahr und Versöhnungsfest, und Nr. 45 zum Mussaf im Schacharit für Neujahr und Versöhnungsfest gehört.

¹¹² Nr. 42, T 7-10 ist allerdings in der gedruckten Version fehlerhaft und entsprechend der Nummer 34, T 8-11 zu lesen.

Faißt, Nr. 16¹¹³, besonders ab T. 7 (siehe auch Anhang 1)

24 **Allegro con fuoco.**
Solo

Nº 16. *f* Vors. Os be - kol raasch go - dol a - dir we - cho - sok ma -

Ped.

T 3 *più sostenuto poco a poco* *mf* *ff*

schmi - im kol misnas' - im l'u massero - fim l'u - mo - som bo -

Ped.

T 6 **Chor Tutti.** *ff* **Più mosso e maestoso.**

ruch jo - me - ru *Grave* Bo - ruch ke - vod a - do - noj mim - ko - - mo

Ped.

Schließlich gibt es auch für 'Jimloch adonoj' eine wiederkehrende Version, nämlich die Nummern 43 (Schacharit für Neujahr und Versöhnungsfest, Amida) und 46 (ebenfalls Schacharit für Neujahr und Versöhnungsfest, Mussaf). Beide Versionen sind identisch trotz unterschiedlicher liturgischer Position.

¹¹³ deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

Faißt, Nr. 43¹¹⁴

Allegro di molto. Jimloch.

Nr. 43. Chor. Jim-loch a - do - noj a - do - noj jim-loch le - o - lom e - lo -

T 5

e - lo - ha - jich zi - jon le - dor wo - dor ha - le -
 ha - - - jich zi - jon le - dor wo - dor ha - le -
 ha - - jich wo - dor

T 9

lu - jo, ha - le - lu - jo, ha - le - lu - - - jo.

59

Aus-u.Einheben-
Gesänge Nr.23.

¹¹⁴ deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

Dagegen ist das 'Jimloch adonj' von Nr. 17 (Amida) von ganz anderer Gestalt als die beiden anderen 'Jimloch'- Gesänge, auch unterschiedlich im Metrum. Lediglich die Schlusskadenz beider 'Jimloch'- Versionen zeigt Verwandtschaft in Harmonie und Oberstimmenverlauf. Die Aufspaltung des 'Jimloch'- Textes in zwei Vertonungen verdeutlicht den Unterschied des liturgischen Zusammenhangs, einmal als Amida für Schabbat, zum andern als Amida bzw. Mussaf für das Neujahrs - und Versöhnungsfest.

Faißt, Nr. 17¹¹⁵ (siehe auch Anhang 1)

T 38

Allegro.

Chor. Jim-loch ado - noj l'o - lom Po - lom

T 42

elo - ha-jich zi-jon le - dor wo - dor ha - le - lu -

T 47

jo, ha - le - lu - - jo, ha - le - lu - - jo.

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass Faißt für zentrale, in der Liturgie immer wiederkehrende, kurze Textpartien 'Erkennungsmelo-

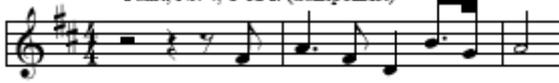
¹¹⁵ deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

dien' komponiert hat, die überwiegend vom Chor (statt von der Gemeinde) gesungen werden. Diese Partien mit signalhafter Wirkung können variiert werden, besonders harmonisch und im Accompagnement bis hin zum Austausch des Textes. Tendenziell bleiben sie aber eher unverändert, selbst bei verändertem liturgischem Zusammenhang. In der liturgischen Abfolge haben diese kurzen Partien einen Wiedererkennungseffekt, der dem Gottesdienst seinen besonderen Stil geben soll, mithin die Idee des Nussach umsetzt. Ihren Ausgangspunkt und Zentrum bilden die 'Baruch ata adonj' - Stellen. Das will heißen, dass Gotteslob das konstante und die unterschiedlichen Teile der jüdischen Liturgie verbindende Element ist, musikalisch verdeutlicht im Nussach - Prinzip.

Vergleicht man das Eichberg'sche 'Baruch ata adonj' (Nr. 53, T 13 f.) mit der Faißt'schen Fassung (Nr. 4, T 13 f.), erkennt man leicht die Verwandtschaft zwischen beiden: Im Rhythmus herrscht Identität, die zu Grunde liegenden Harmonien (Dreiklänge auf den Stufen 1, 4 und 5) sind dieselben, so dass das Tonmaterial fast nur vertauscht zu sein scheint. Beide Versionen enden mit dem Ton der 5. Stufe, betont auf Schlag 1.

Vergleich 'Baruch ata'- Hymne

Faißt, Nr. 4, T 12 f. (transponiert)



Harmonien auf Stufen: 1 4 1

Eichberg, (Faißt) Nr. 53, T 13 f.



Harmonien auf Stufen: 1 4 1

(Fortsetzung Eichberg, Nr. 54)



1 4 5 1 4 5

Die Herkunft der Eichberg'schen Melodie (Nr. 53, T 13-14 sowie Nr. 54, T 30-31 zusammengenommen) ist keine Eigenerfindung, sondern in leicht variiert Form enthalten in Abraham Baer's Sammlung¹¹⁶. Unsere 'Hymne' gehört somit zum aschkenasischen Melodien - Repertoire. Ebenso wie bei Eichberg / Faißt sind auch bei Baer die beiden Text - bzw. Melodie- Halbsätze zuerst auf den Vorsänger ('2.W'), dann respondierend verteilt auf den Chor (1.W'). Die Melodie steht bei Baer (ebenso wie bei Eichberg / Faißt) unter den Gesängen für Neujahr und das Versöhnungsfest.

¹¹⁶ Baer, Nr. 963; Idelsohn bezeichnet die Baer'sche Sammlung als „the greatest and most complete collection“ (Jewish music, 339)

Baer, Nr. 963

N^o 963.

1. W. Solo. כֹּאֵי Chor.

2. W. Bo - ruch at - toh do - noj bo - ruch hu u - wo - ruch sch' mo.

Eine ebenfalls überraschende Ähnlichkeit besteht zwischen dem Refrain von 'Lecha dodi' (Nr. 2) und dem Eichberg'schen 'Baruch es adonj' (Nr. 52). Alle Kernnoten stimmen überein. Dasselbe gilt für Nr. 1 ('Boruch habo be schem Adonj') von Faißt und besagtem Eichberg'schen Gesang (Nr. 52).

Vergleich Faißt - Eichberg

Nr. 1 (Faißt) Nr. 2 (Faißt)

Nr. 52 (Eichberg)

Das wirft aber sofort die Frage auf, in wieweit noch weitere Gesänge Faißt's Anlehnungen an traditionelle südwestdeutsch-ashkenasische Melodien enthalten. So hat tatsächlich Nr. 15, sowohl das Rezitativ als auch die Chorstelle, eine gewisse Ähnlichkeit mit den Baer'schen Melodien 551 (NW) und 516 (NW), wengleich diese nur vage bleibt.

Faißt, Nr. 15¹¹⁷

N'kadesch. (Kduscha für Schacharit.)

Nº 15. *Recitativo.*
p sostenuto

Vorsänger. Ne-ka-desch es schimcho bo-o - lom keschem sche-

p Pr. Fl. 4.

T 4

animato
mf

mak-di-schim o - so bi - sch'me morom ka-ko - suv al jad n'vi -

T 7

cresc. *lento*

e - cho we - ko - ro se el se weo - mar.

Coro attacca.

T 10

Kodosch.
Adagio.
p *cresc.* *f*

Chor. Ko - dosch, ko - dosch, ko - dosch, A - do-noj ze -

p *cresc.* *f*

Ped.

¹¹⁷ vollständiger Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

T 14

vo - os me - lo chol - ho o - rez ke -

p *marcato poco - a - poco -*

p

poco - a - poco -

Baer, Nr. 551

N^o 551. *mf* נקדש

N' kad, desch es schim'cho bo - o - lom k'schem schemmak dischim o - so bish' me morom kokko -

N. W.

N^o 552. *Solo.* אז בקול

suw al jad n' wi.e.cho w'ko.ro seh el seh w'o - mar. קדוש siehe N^o 516 (transponieren).

Os b' kol raasch godol ad -

N. W.

Baer, Nr. 516

N^o 516. *Chor.* קדוש

Ko - dosch ko - dosch ko - dosch a do - noj z' wo - os m' lo chol ho - o - rez k' wo - do.

Moderato. *f* *mf* *f*

N. W.

Ebenso (N. W.) N^o 517^a, 517^b und 518:

Ebenso findet sich eine entfernte Ähnlichkeit zwischen Faißt, Nr. 17 einerseits und den Baer'schen Melodien (Nr. 553, 'mim'kmocho'; Nr. 554, 'jimloch') andererseits. Auch hier sind aber nur allgemeine Wesenszüge gemeinsam (rezitativisch - arios; die Melodiebewegung der ariosen Teile), die Details sind verschieden.

Baer, Nr. 553-554

N^o553.
Dolce e molto religioso.
Solo.

ממקמוך

Mimm' ko_m' cho mal.ke.nu so - fi - a w'sim_loch' o - le nu ki m'chak.kim א nach' nu loch mo -

N.W.

saj tim.loch b' zij - jon b' ko_row b' jo - me - nu l' o - lom wo_ed tisch - kon tis.gad.dal w'sis.kad.

dasch b'soch j' ruscho - lajim i - r'cho l' dor wodor ul' nezach n' zo chim w'e - ne.nu sire - - - no mal.

chu_s' cho kaddo - wor ho_o - mur b'schi.re us - se_cho al j' de do - wid m'schi_ach zid - ke - cho.

N^o554.
Allegretto.
Chor.

ימלך

Jim - loch א do - noj l'o - lom א lo - hajich zij - jon l' dor wo - dor ha le lu - - joh.

N.W.

Faißt, Nr. 17, Anfang¹¹⁸

N^o 17.

Vorsänger. *Sostenuto*

Mim-kom'- cho mal-ke - nu so - fi - a w'sim-loch o

¹¹⁸ vollständiger Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

T 4

dol. espressivo

le-nu ki me-chakim a-nach-nu loch mo-saj timloch be-zi-jon be-

dim. *pp* *mf*

Faißt, Nr. 17, T 38 f. (s. o.)

Allegro.

Chor. Jim-loch do - noj l'o - lom l'o - lom

f

Somit kann man in der Frage, woher Faißt's musikalische Erfindungen stammen, resümieren, dass er auf der Grundlage genauer Kenntnis des Charakters und der liturgischen Funktion der einzelnen zu verfertigenden Nummern, vermutlich in enger Zusammenarbeit mit Kantor Eichberg, seine eigenen 'Gesänge' innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens frei komponiert hat. Dabei ist es ihm gelungen, " Stil und Ton richtig zu treffen ".¹¹⁹ Seine Verbundenheit mit Eichberg bringt er, zugleich in Anwendung des Nussach-Prinzips, dadurch zum Ausdruck, dass er für einzelne Gesänge, wie z.B. in Nr. 1 und Nr. 2, Themen erfindet, die Varianten sind der Eichberg'schen 'Baruch ata adonaj' - , bzw. 'Baruch hu uvoruch sch'mo' - Hymne.

¹¹⁹ Faißt, Vorwort

Ein besonderer Fall: 'Oschamnu' (Nr. 50)¹²⁰

Dass es sich bei Nr. 50 der Faißt'schen 'Gesänge' um ein ganz besonderes Stück handelt, ist auf den ersten Blick erkennbar. Seine strikt responsoriale Struktur fällt in die Augen, und zwar responsorial nicht durch Responsen von Abschnitten sondern im Takt- ja sogar Halbtaktabstand. Die eigenartige, völlig gleichbleibende Form erklärt sich durch den Text und dessen liturgische Funktion. Es handelt sich um das Sündenbekenntnis, das am Versöhnungstag gebetet wird. Dem Gebet liegt das Sefer bamidbar 5, Vers 6-7 zu Grunde: " Sage den Kindern Jisraels: Wenn ein Mann oder eine Frau sich auf irgendeine Weise an ihren Mitmenschen versündigt und dadurch ein Verbrechen gegen den Ewigen begeht, die Person aber ihre Schuld erkennt, so soll man die Sünde, welche sie getan hat, öffentlich bekennen ..."¹²¹. Daraus ergibt sich, " dass es nicht ausreicht, ein Opfer darzubringen, um sich von Verfehlungen freizumachen, sondern dass Verfehlungen öffentlich bekannt werden müssen. "¹²² Nur durch öffentliche Aussprache seiner Verfehlungen ist Versöhnung zwischen einem Menschen und seinem Nächsten möglich, nur durch vorangehende Versöhnung kann Sühne und das Versöhnungsfest stattfinden.¹²³

Das in e-moll stehende Stück gliedert sich in vier Teile:

T 1-9 : QK ('dibarnu dofi')

T 10-18: QA ('tofalnu schoker')

T 19-30: GK, picardisch oder QA(4) ('poschanu')

T 31-46: Orgelpunkt auf der 1. Stufe, harmonische Betonung der 4. Stufe

Der auffallendste Wendepunkt im Stück ist T 30, da von hier bis zum Schluss ein Orgelpunkt im Bass komponiert wurde. Weil der Text an dieser Stelle wohl keine besondere Bedeutung besitzt¹²⁴, ist die Formorganisation musikalisch begründet. Bei Gesamtlänge von 46 Takten und beim Wendepunkt in T 30 entsteht annähernd das Verhältnis des Goldenen Schnittes, d.h., 1.61; in diesem Falle ist es 1.533. Ebenso steht die vorangegangene Zäsur in T 18 zu T 30 ungefähr in demselben Verhältnis (1.666), während die erste und zweite Zäsur (T 9 und T 18) im Verhältnis 2:1 stehen, also nicht nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes organisiert sind.

Seine Wirkung bezieht das Stück aus oben erwähnter, quasi ostinaten Responsorialität, sowie durch häufige Vorhaltsbildungen, deren dissonante

¹²⁰ Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

¹²¹ Tora, 255

¹²² Liss, 138

¹²³ Mischna, 232

¹²⁴ zur Textgliederung siehe unten (Interpunktion des 'Oschamnu'-Textes)

Intensität am Schluss noch zunimmt. Sein leidender Affekt erinnert an Kantatensätze J.S.Bachs, in denen ein ostinater Lamento-Bass, in chromatischen Schritten langsam nach unten fallend jenen eindringlichen Affekt bewegender Trauer bewirkt, der noch durch Vorhaltsharmonik und durchgehende Ausweichungen in seiner Wirkung verstärkt wird.¹²⁵

Bemerkenswert ist ferner die Gestaltung der Melodie, aufgeteilt zwischen Kantor und Chor-Sopran.¹²⁶ Die Responsen sind so komponiert, dass der Sopran die betonten Noten der Vorsängerstimme entweder in derselben Tonhöhe wiederholt, oder aber, und das überwiegend, meist um eine diatonische Stufe tiefer. Dies könnte abbildlich gemeint sein, beschreibbar durch die rhetorische Figur der Catabasis, die im Absteigen „etwas niedriges, gering = und verächtliches“¹²⁷, Gedeemtigtes symbolisiert.

Beim Vergleich mit der ‚Oschanu‘-Melodie, die Baer wiedergibt, treten die Unterschiede zwischen beiden Konzeptionen klar zutage.

Baer, Nr. 1346

N^o 1346.
Solo. Chor wiederholt jeden Satz. אשמונו

O - schanu, bo - gad - nu, go - sal - nu, dib - bar - nu do - fi, he e - wi - nu, w' hir - schanu,
sad - nu, cho - mas - nu, to - fal - nu sche - ker jo - az - nu ro, kis - saw - nu, laz - nu,
mo - rad - nu, ni - az - nu, so - rar - nu, o - wi - nu, po - scha - nu, zo - rar - nu,
kisch - schi - nu o - ref, ro - scha - nu, schi - chas - nu, ti - aw - nu, to - i - nu, ti - to - nu.

Bei Baer wird jeder Satz, den der Kantor vorsingt, identisch wiederholt. Die Tonhöhen der allermeisten Sätze sind außerdem in sich nach unten gerichtet, stufenweise oder mit Terzsprung, also direkt ‚katabasisch‘. Bei Faißt sind die einzelnen Sätze tragenden Motive dagegen überwiegend auf-taktig nach oben gerichtet, um dann den vorangegangenen Ton zu wiederholen. Die Catabasis entsteht also nicht direkt, sondern durch nach unten versetzte Wiederholung des Vorangegangenen. Das verstärkt die schon im ursprünglichen Topos bereits vorhandene Theatralik.

Allerdings sind auch Gemeinsamkeiten feststellbar, die darauf schließen lassen, dass Faißt – Eichberg Kenntnis hatten von einer ähnliche Melodie als Modell. In beiden Melodien prägen fallende Terzen mit den Charakter des Stücks, z.B. ab ‚he ewinu‘, oder ab ‚laznu‘ (s. o.). Bei Faißt entsteht

¹²⁵ z.B. J.S.Bach, Kantate 12 (‘Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen’), 2. Satz (Lento)

¹²⁶ Eine einstimmige Fassung findet sich in Tennenbaum, Nr. 17. Dort wird der Sopran durch die Gemeinde ersetzt.

¹²⁷ WaltherL, Art. Catabasis, 148

die steigende bzw. fallende Terz häufig direkt oder aus dem Wechselspiel Cantor und Chor (z.B. T 21 f.).

Andererseits ist die Gesamtgestaltung der Melodie unterschiedlich. Während die in der Baer'schen Sammlung enthaltene überwiegend pro Satz tiefer beginnt und, mit dem tiefsten Ton in der Unteroktave angekommen, wieder oben beginnt – lediglich am Schluss wird von diesem Schema abgewichen – hat sich Faißt um eine kunstvollere Dramaturgie des Gesamtverlaufs bemüht. So weitet sich der melodische Ambitus in den ersten zehn Takten von der Terz zur Quint, um wieder fast zum Ausgangspunkt zurückzufallen. Die Takte 11-18 wiederholen diesen melodischen Ablauf in variiertem Form. Die Takte 19-30 weiten den Ausgangsambitus, nach oben steigend, bis zur Oktave (T 29), um dann wieder zurückzufallen auf den Anfangston. Die Takte 31-39 wiederholen diesen Aufstieg in variiertem Form, um dann, ab T 40, nicht abrupt sondern stufenweise bis T 44 wieder auf dem Grundton zu landen. T 45 endigt im Chorteil sogar auf der Unterquart, gemäß dem responsorialen Prinzip des Stückes, wonach der Chor in tieferer Tonlage dem Kantor antwortet. Faißt hat also versucht, die Monotonie des responsorialen Schemas, aber auch den für die Dauer des Stückes vielleicht zu simplen Tonartenverlauf durch melodisch-dynamische Organisation zu beleben. Dieses dynamische Element ist der in der Baer'schen Sammlung enthaltenen Melodie fremd.

Man kann also feststellen, dass Faißt in ‚Oschanu‘ den für dieses Stück ausnahmslos verwendeten, ja, zu verwendenden responsorialen Topos übernimmt¹²⁸. Ob in der häufigen Art des Gebrauchs der Catabasis – Figur – nach unten versetzte Wiederholung des vom Kantor vorgesungenen Satzes durch die Gemeinde – ein Element christlich – protestantischer Theologie eingeflossen ist (‚Erniedrigung vor dem Nächsten‘), soll hier nicht entschieden werden. Darüber hinaus ging es wohl Faißt in diesem Stück hauptsächlich darum, mit musikalisch-autonomen Mitteln Form zu organisieren. So dynamisierte er innerhalb der responsorialen Vorgabe den melodischen Verlauf und ‚harmonisierte‘ zudem die zeitliche Ausdehnung der Binnenteile nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes. Außerdem hielt sich Faißt an die Wortbetonungen des hebräischen Textes.

Die Anwendung formaler Kunstmittel in liturgischen Texten ist im Judentum seit alters her gebräuchlich, insbesondere in den sogenannten Pijutim (zu denen auch der ‚Aschanu‘-Text zu rechnen ist). Pijutim sind religiöse Dichtungen, „die den Gottesdienst durch neuzeitliche Gedichte (Hymnen, Elegien, Bitten) zu bereichern, auszuschnücken und zu vervollständigen suchten“.¹²⁹ Solche Kunstmittel sind besonders das alphabetische Akrostichon und der Parallelismus, die beide aus der Dichtkunst der Bibel stam-

¹²⁸ siehe folgend die Vergleichsanalysen bei Sulzer, Weintraub und Naumbourg. Auch z.B. die hier nicht besprochene ‚Oschanu‘-Vertonung Lewandowski's verwendet diesen Topos.

¹²⁹ Rothmüller, 72

men.¹³⁰ „The acrostic occurs ... at the beginning of each word as in the Widdui¹³¹ – ashamnu ”.¹³² Vielleicht hat sich Faißt durch dieses im Text enthaltene Akrostichon dazu inspirieren lassen, seine ‚Oschamnu‘- Vertonung gemäß dem Goldenen Schnitt zu organisieren. Jedoch ist die Anwendung formaler Kunstmittel auf die Musik als Ausdruck einer gewissen Autonomie nur üblich in Reformgemeinden.¹³³ Außerhalb derselben ist liturgische Musik, normalerweise nur einstimmig – vokal, unabdingbar dem Text und dessen Verdeutlichung unterworfen. Man kann also davon ausgehen, dass die Auftraggeber Faißt’s, das israelische Kirchengvorsteheramt zu Stuttgart, nicht nur die liturgische Verwendbarkeit der zu komponierenden Gesänge im Auge hatten, sondern auch gediegene Kunstfertigkeit in deren Ausführung erwarteten. Vermutlich wollte man Schritt halten können mit vergleichbaren zeitgenössischen Erzeugnissen der christlichen Umgebung.

¹³⁰ siehe Jewish Liturgy, 34

¹³¹ widdui = Sündenbekenntnis

¹³² ebenda

¹³³ Salomone Rossi’s Synagogenmusik in Mantua zu Beginn des 17. Jahrhunderts kann dafür als früher Vorläufer betrachtet werden.

Vergleichende Analysen: Sulzer – Weintraub – Naumbourg

Im Vorwort zur Ausgabe der Faißt'schen ‚Gesänge‘ von 1911 verweist Tennenbaum auf die Vorbilder dieser Sammlung. Faißt's ‚Gesänge‘ „bilden im besseren Sinne ein Weiterschreiten auf der von Sulzer, Weintraub und Naumbourg begonnenen Bahn zur Verschönerung und Veredlung des Synagogengesanges“ (s. o.). Daher soll nun auf einzelne Stücke der genannten Kantoren, deren Texte auch von Faißt bearbeitet worden waren, ein kurzer analytischer Blick geworfen werden. Ziel ist es einmal herauszufinden, an welchem der drei genannten Kantoren-Komponisten sich Faißt bzw. der ihn beratende Kantor Eichberg hauptsächlich orientiert hatte, gewissermaßen als das Vorbild. Zum andern sollen unterschiedliche Stilmerkmale herausgearbeitet werden, die charakteristisch waren für das jeweilige damalige musikalische Umfeld und die sich auch in der Synagogenmusik widerspiegelten.

Die Suche nach dem großen Vorbild

Im Kapitel über ‚Entstehungsgeschichte und Verflechtungen‘ wurde über die Bedeutung von Sulzers ‚Schir Zion‘ gesprochen und darüber, dass diese Sammlung von Synagogengesängen eigentlich einen Kompromiss darstellte, der es aber ermöglichte, von breiten Schichten mitteleuropäischer Juden akzeptiert zu werden. Ebenso wurden die personellen Verflechtungen zwischen Stuttgart und Wien beschrieben, wobei die Gebrüder Mannheimer im besonderen Blickfeld lagen. Speziell diese personellen Verflechtungen legen bereits nahe, dass Sulzers ‚Schir Zion‘ als Orientierungspunkt für die Stuttgarter Synagogenmusik eine herausragende Position einnahm. Hinzu kam das rein musikalisch - liturgische Gewicht dieser Sammlung in Umfang und Qualität, sowie, als ‚ideologischer‘ Gesichtspunkt von Bedeutung, die Mitwirkung von Nichtjuden. Dies hatte geradezu Modellcharakter und wird von Tennenbaum im Vorwort zur Faißt'schen Sammlung besonders herausgestrichen („Als Zeichen der damaligen Zeit ...“). Ein Ton wehmütiger Rückerinnerung ist nicht zu überhören.

Es gibt indes ein handfestes Argument, das die These vom Vorbildcharakter des ‚Schir Zion‘ fast unwiderleglich stützt.¹³⁴ Sucht man nämlich alle bei Faißt vertonten liturgischen Texte in den Sammlungen von Sulzer, Weintraub und Naumbourg, sind nur in ‚Schir Zion‘ alle selben Texte vertont, wengleich manchmal nur Teile davon. Typisch dafür ist z.B. Faißt's Nr. 14 (‚Schlussgesang‘) im Vergleich zu Sulzer, Nr. 45: nur der Schluss ab ‚ba jom hahu‘ ist in beiden Gesängen textlich identisch.

¹³⁴ Zu Anfang wurde schon darauf hingewiesen, dass im Tennenbaum'schen Vorwort Sulzers ‚Schir Zion‘ als erstes genannt und daher als Beweis besonderen Modellcharakters erachtet wurde. Nun liegt zwar diese Folgerung sehr nahe, jedoch kann die Aussage auch nur zeitlich gedacht gewesen sein, da Sulzer als Erster publizierte.

Bei strenger statistischer Auswertung der gemeinsamen Texte wäre Naumbourg an zweiter Stelle, und Weintraub läge am Schluss. Das verwundert nicht, hat doch Naumbourgs Weg – aus Franken stammend – beruflich in Süddeutschland (s. o.) begonnen auf dem Hintergrund süddeutsch-askenasischer Chasanut. Demgegenüber ist der in Polen geborene und in Königsberg tätige Weintraub (s. o.) sowohl räumlich als auch geistig viel entfernter von Südwestdeutschland.

Aus dieser engen textuellen Beziehung zwischen Sulzer und Faißt kann man zudem folgern, dass auch eine starke Ähnlichkeit der damaligen Liturgie an beiden Orten bestanden haben könnte, vielleicht sogar eine gewisse Beeinflussung von Wien ausgehend. Sonst wäre es nicht denkbar gewesen, die Faißt'sche Sammlung textuell aus dem viel größeren, quasi auch für Stuttgart verbindlichen Repertoire des ‚Schir Zion‘ auszuwählen und zusammenzustellen¹³⁵. Dem nachzugehen übersteigt allerdings weit den Rahmen dieser Arbeit (wie bereits festgestellt).

Im gleichen Sinne, und die enge liturgische Beziehung zwischen Wien und Stuttgart noch verstärkend, ist die in beiden Sammlungen vorhandene Vertonung des deutschen Textes zur Seelenfeier (‚Was betrübst du Seele dich‘), bei Faißt als Nr. 51, bei Sulzer als Nr. 220 vorhanden. Die Vertonung genau dieses Textes (mit geringfügiger Abweichung) findet sich nur bei Faißt und Sulzer, wenngleich bei beiden stilistisch unterschiedlich bewerkstelligt (s.u.).

Die Vertonungen von ‚Lecha dodi‘ bei Sulzer, Naumbourg und Weintraub

Sulzers ‚Lecha dodi‘ (‚Schir Zion‘, Nr. 1-15)¹³⁶

Zunächst fällt auf, dass einzelne der neun Textstrophen in mehrfacher Bearbeitung vorliegen. Des weiteren hat Sulzer alle Strophen bearbeitet, dabei aber die siebte und achte in einem Stück (Nr. 14) verbunden. Ansonsten sind sie musikalisch voneinander abgegrenzt und nicht zusammenhängend (wie bei Faißt), so dass die Möglichkeit zur bequemen Auslassung einzelner besteht. Faißt hat eine Überlänge des Zyklus vermieden durch Vorabauswahl von nur wenigen Strophen. Andererseits verdeutlicht die klare Abgrenzung aller Strophen voneinander das rondoartige Reihungsprinzip des Textes (a b a c a d a ...). Auf jeden Zwischengesang kommt der Refrain, außer bei ‚Schomor‘ (Nr. 3 bzw. 4). Vielleicht handelt es sich dort nur um ein Versehen.

Ein weiteres formales, der Synagogenmusik wesentliches, Organisationsprinzip, die rondoartige Reihung überlagernd aber nicht mechanisch ge-

¹³⁵ Immerhin galt der oben schon erwähnte I.N. Mannheimer auch als Schöpfer des ‚Wiener Minhag‘, eines den Bedürfnissen assimilierter Wiener Juden angepassten, am ‚Stadttempel‘ praktizierten reformierten jüdischen Gottesdienstes (siehe Kantor Sulzer, 18).

¹³⁶ Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

handhabt, ist, wie bei Faißt beobachtet, die responsoriale Gegenüberstellung von Vorsänger und Chor.

Die Struktur des Refrains (Nr. 1)

Seine Tonart ist F-Dur, der formale Bau ist periodisch nach folgendem Schema:

Vordersatz: 4+4, QA; Nachsatz: 4+4, GK.

Der erste Teil und Anfang der ganzen Sammlung ist dem 'Cantor' mit zwei Solo-Bässen vorbehalten (ein Trio, das an den in der Spätrenaissance entstandenen dreistimmigen und Sulzer wohlbekannten Gesang der 'Meschorerim'¹³⁷ denken lässt). Der zweite Teil (Nachsatz) wird vom Chor gesungen, als vierstimmiger gemischter Chor, bei dem die Frauenstimmen indes von Knaben gesungen wurden (s. o.). Erster und zweiter Teil verhalten sich zueinander responsorial. Beide Fassungen des Refrains (Nr. 1 und 2) sind a cappella, also ohne Orgelbegleitung.

Die Struktur der Couplets (Nr. 3-15)

Die Besetzung der Couplets ist vereinzelt für Kantor und Orgel, überwiegend aber für vier - bis fünfstimmigen Chor, und dann nur einmal mit Orgel (Nr. 8), und einmal statt Chor für zwei solistische Tenöre mit Bass (Nr. 14), bzw. für in den Chor eingestreute Soli wie in Nr. 10 oder, wie in Nr. 15, für die in den Chor eingefügte Kantoren-Partie. Solch differenzierte Besetzungspraxis dient hauptsächlich für responsoriale Gegenüberstellungen, innerhalb der Stücke oder in der Abfolge mehrerer Strophen.

Die meisten Stücke des in F-Dur stehenden Zyklus bleiben in der Grundtonart. Nur einmal ist es C-Dur (Nr. 9) sowie einmal ein Beginn in F-Dur mit Ende in B-Dur (Nr. 14), und einmal ein Anfang in d-moll (Nr. 13), das aber am Ende zugunsten von F-Dur verlassen wird. Innerhalb der Stücke gibt es Ausweichungen in direkt verwandte (2. und 3. Stufe) und - über Variantenbildung – in indirekt verwandte Tonarten (z.B. in F-Dur: -> f-moll -> As-Dur; Des-Dur). Auffallende Ausweichungsmittel wie Enharmonik werden gemieden.

Satztechnisch sind die Stücke für Kantor und Orgel in rezitativisch-monomischem Stil, und daher wohl eine Art von Übertragung oder Nachahmung der Kantillation. Die Chorstücke dagegen sind entweder choralmäßig oder aufgelockert choralmäßig, mit Solo-Tutti-Kontrasten und Steigerungen. Imitierende im freien Wechsel mit homophonen Partien erinnern zudem an motettischen Stil. Somit ist die Satztechnik insgesamt homophon, frühro-

¹³⁷ " Die damals üblichen Hilfssänger der Vorbeter, normalerweise ein Singer (Diskant, Knabenstimme) und ein Bass, welche ihre Begleitung zu improvisieren pflegten, aber auch Soli einzufügen hatten. Sulzer hatte seine Lehrzeit als *meschorer* beim Kantor von Endingen im Aargau begonnen und war mit ihm auf 'Kunstreisen' durch Elsass-Lothringen gezogen." (Kantor Sulzer, 37, Anm. 1)

mantisch und stilistisch in sehr großer Nähe zur Wiener katholischen Kirchenmusik z.B. eines Schubert. Nicht zufällig befindet sich ja ein Werk von ihm in Sulzers Sammlung (Nr. 17).

Im Vergleich zur orthodox - jüdischen Liturgie, bei der der Chasan mit seinem Gesang ganz im Zentrum des Gottesdienstes steht, ist bei Sulzer die Rolle des Kantors abgeschwächt. Vielmehr ist es der Chor, der die Hauptrolle spielt. Widersprüchlich dabei ist, dass der Chor einerseits die Rolle der Gemeinde übernimmt, andererseits diese zu passivem Zuhören verurteilt ist infolge der kunstvollen Ausarbeitung der Chorstücke. Dies wird schon 1830 von Prediger Mannheimer kritisiert (s. o.). Daher sind auch solche responsorialen Strukturierungen nur musikalische Inszenierungen, statt lebendiges Wechselspiel zwischen Vorsänger und Gemeinde.

Naumbourgs 'Lechoh dodi' ('Smirrot Jisrael', Nr. 8)¹³⁸

Von 'Lechoh dodi' hat Naumbourg sechs Fassungen komponiert (Nr. 4-9 der Sammlung)¹³⁹. Davon ist eine Version mit Orgel (Nr. 8), alle andern sind meist vierstimmig und a cappella. Die für die Analyse herangezogene Version ist Nr. 8, für Chasan, Soli, Chor und Orgel, mit der Grundtonart As-Dur. Der Chor besteht aus zwei Sopranen (in einem System notiert), Tenor und Bass, je in eigenen Systemen.

Wie bei Sulzer sind alle Textstrophen bearbeitet, doch führt Naumbourg eine Metagliederung ein, die den Zyklus in drei größere Teile zusammenfasst: 'Lechoh dodi', 'Hisoreri' und 'Final'. Außerdem ist besonders der Refrain anders gestaltet. Der erste Vers, den Refrain exponierend, ist klar vom folgenden Vers ('Schomor') abgegrenzt ('Lechoh', T 17). Dessen Ende hingegen bildet wieder der Refrain, so dass Couplet und Refrain eine musikalische Einheit bilden ('Lechoh', T 48). Der folgende Vers, 'Likras schabbos', trennt Couplet und Refrain deutlich ('Lechoh', T 76). 'Mikdasch melech' ist wiederum beschaffen wie 'Schomor' (also den Refrain verbindend) und 'Hitnaeri meafra' so wie 'Likras schabbos' (nämlich den Refrain trennend).

'Hisoreri' als Mitte der Gesamtform beginnt, diese Architektur betonend, mit einem kurzen Orgelvorspiel ('Hisoreri', T 1- 8). Doch nun geschieht etwas Unerwartetes: der Refraintext wird mit einer neuen Melodie vertont, quasi als Refrain 2, und dies sogar in anderem Metrum (T 33) ! Doch wie im ersten Großteil ist dabei der Refrain verbunden mit dem vorangehenden Couplet zu einem Stück. Das folgende 'Lo sevoschi' ('Hisoreri', T 41) trennt zwar wieder Couplet und nachfolgenden Refrain sowohl tonartlich als auch im Metrum, wiederholt aber Refrain 2 ('Hisoreri', T 61).

Allerdings entstehen nun Unklarheiten: laut Anweisung soll 'We haju' genauso gesungen werden wie 'Hisoreri', also mit Orgelvorspiel. Dies würde

¹³⁸ Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

¹³⁹ Nr. 9 ist eine Fassung 'be schabbat chason', zu singen am Schabbat von Tischa be Aw, dem Gedenktag zur Zerstörung des ersten und zweiten Tempels.

aber die Markierung der Mitte des ganzen Zyklus zerstören, wie es den musikalischen Fluss unterbräche. Zudem sind Schlussakkord ('Hisoreri', T 68) und Anfangsakkord nach dem Orgelvorspiel ('Hisoreri', T 9) identisch, und daher als klangliche Brücke wohl nicht zufällig komponiert. Beide Argumente sprechen also dafür, bei 'We haju' das Vorspiel wegzulassen.

Eine weitere Unklarheit herrscht darüber, ob 'Jamin usmol' als Fortsetzung von 'We haju', also in der Art von 'Lo tevoschi' gesungen werden soll, oder in der Art von 'Hisoreri'. Beides ist zwar möglich, aus architektonischen und besonders aus Gründen der Verdeutlichung des responsorialen Prinzips sollte 'Jamin usmol' wie 'Lo tevoschi' gesungen werden. Das bedeutet, dass auch hier zunächst Couplet ('We haju') und Refrain in einem Stück verbunden ('Hisoreri', T 33), und bei 'Jamin usmol' Couplet und Refrain 2 wieder getrennt sind ('Hisoreri', T 60).

Das letzte Couplet, als 'Final' gekennzeichnet und damit auf Opernmusik hinweisend¹⁴⁰ (als Schlusszene eines Aktes einer klassischen Oper), ähnelt einem 'Kettenfinale'. " In ihm werden musikalisch einzeln gestaltete Handlungsabschnitte aneinandergereiht, wobei die gleiche Tonart zu Beginn und am Schluss dem Finale Einheit verleiht. "¹⁴¹

'Boi ve schalom' wiederholt - gleich im Chor - die Musik zur zweiten Strophe ('Lecha', T 17, 'Schomor'), wobei dann zunächst der Refrain ausgelassen, statt dessen 'Boi challoh' ('Final', T 33), als opernhafter Aperçu zur Vorbereitung des abschließenden Refrains 1 eingeschoben wird. Im Gegensatz zu 'Schomor' sind in 'Boi ve schalom' Couplet und Refrain deutlich getrennt ('Final', T 41).

Damit ergibt sich folgendes erstaunlich einheitliche und dramaturgisch wohldurchdachte Formschema für den ganzen Zyklus:

1. Teil (,Lecha')

Teil	Text	Besetzung		Verweis
R1	Lecha dodi	Chasan / 4-st. Chor	mit Orgel	
C1	Schomor	Solo; 4-st. Chor	“	C9
R1	Lecha dodi	4-st. Chor	“	
C2	Likrat schabbas	Solo	“	
R1	Lecha dodi	4-st. Chor	“	
C3	Mikdasch melech	(Solo; 4-st. Chor)	“	C1
R1	Lecha dodi	(4-st. Chor)	“	R1
C4	Hitnaari meafra	(Solo)	“	C2
R1	Lecha dodi	(4-st. Chor)	„	R1

¹⁴⁰ Naumbourg stand unter der Protektion F. Halévy's und G. Meyerbeer's, beide die herausragenden Komponisten der Grande Opéra in Paris zwischen ca. 1830 und 1860.

¹⁴¹ RiemannL, Art. Finale, 289

2. Teil: Hisoreri

Teil	Text	Besetzung		Verweis
C5	Hisoreri	4-st. Chor	mit Orgel	
R2	Lecha dodi	4-st. Chor	„	
C6	Lo sevoschi	Trio-Solo (Männer)	ohne Orgel	
R2	Lecha dodi	4-st. Chor	mit Orgel	
C7	We haja limschisa	(4-st. Chor)	mit Orgel	C5
R2	Lecha dodi	(4-st. Chor)	„	R2
C8	Jamin we smol	(Trio-Solo (Männer))	ohne Orgel	C6
R2	Lecha dodi	(4-st. Chor)	mit Orgel	R2

3. Teil („Final“)

Teil	Text	Besetzung		Verweis
C9	Boi be schalom	4-st. Chor	mit Orgel	C1
	Boi challah	Chasan - 4st. Chor	ohne-mit Orgel	
R1	Lecha dodi	4-st. Chor	mit Orgel	

Die Großform kann nun einmal in zwei etwa gleich lange Teile gegliedert werden mit dem Orgelvorspiel vor ‚Hisoreri‘ als Trennlinie. Desgleichen kann die Großform auch dreiteilig gedeutet werden, mit dem ersten Teil bis zum Orgelvorspiel, dem zweiten Teil vom Orgelvorspiel bis zum ‚Final‘, und dieses als abschließenden dritten Teil. Dies wird nicht nur durch die Überschriften Naumbourg’s unterstützt (s.o.), sondern auch durch die Bezugnahmen im ‚Final‘ auf den Anfang, sowohl hinsichtlich des identischen Refrains (R1) als auch derselben Couplet-Melodie (Boi be schalom = Schomor).

Überhaupt ist die Einführung zweier Refrain-Melodien bemerkenswert, die dann solche formale Differenzierung erst ermöglicht. Aber auch die Handhabung der Responsen von Chasan und Chor dient der formalen Gliederung: Ist der erste Teil bis zum Orgelvorspiel weit gehend im Wechsel von Chasan und Chor, bildet der zweite Teil (vom Orgelvorspiel bis zum ‚Final‘) einen kompakten Chor-Block, aufgelockert durch ein Männer-Trio. Auch der dritte Teil. das ‚Final‘, ist eher vom Chor bestimmt, wagt aber dennoch wieder, gegenüber dem ersten Teil durch dichtere zeitliche Abfolge intensiviert, Responsorialität.

Schließlich fällt im Männer-Trio des zweiten Teiles auf, dass dort die Orgel fehlt, während sie sonst obligat eingesetzt wird. Verbirgt sich auch hier, wie bei Sulzer, eine Reminiszens an die auch Naumbourg wohlbekannten ‚Meschorerim‘ ?

Betrachtet man nun den ganzen Zyklus unter tonartlichem Aspekt, erkennt man auch hier den Willen nach einer gesamtformalen Konzeption. Die Grundtonart des Zyklus ist As-Dur.

1. Teil: Lecha dodi

Teil	Text	Tonart	Schlussbildung
R1	Lecha dodi	As	QA-GK
C1	Schomor	As	GK; QA-QK
R1	Lecha dodi	As	GK
C2	Likrat schabbat	Des	QA-GK
R1	Lecha dodi	As (in Des notiert)	GK
C3	Mikdasch melech	As	wie C1
R1	Lecha dodi	As	wie R1
C4	Hitnaari meafra	Des	wie C2
R1	Lecha dodi	As	Wie R1

2. Teil: Hisoreri

Teil	Text	Tonart	Schlussbildung
Orgelvorspiel		Es	QA
C5	Hisoreri	Es	QA (3);QK-QA
R2	Lecha dodi	Es	GA
C6	Lo sevoschi	As	GA-GK
R2	Lecha dodi	Es	GA
C7	We haja limschisa	Es	Wie C5
R2	Lecha dodi	Es	Wie R2
C8	Jamin we smol	As	Wie C6
R2	Lecha dodi	Es	Wie R2

3. Teil: Final

Teil	Text	Tonart	Schlussbildung
C9	Boi be schalom	As	GK-QA-QK
	Boi challah	As	QA
R1	Lecha dodi	As	GK-GK

Während der erste Teil, ausgehend von der Grundtonart As-Dur, zweimal die 4. Stufe tonartlich ausprägt, erscheint im zweiten Teil die Tonart der 5. Stufe sieben Mal (inklusive Vorspiel), um im dritten Teil allein in der Grundtonart zu verbleiben. Damit sind die Abschnitte und Teile tonartlich tendenziell im Sinne einer Grundkadenz in As-Dur, mit der Stufenabfolge 1-4-5-1 angeordnet.

Auch hinsichtlich thematisch – motivischer Zusammenhänge würde man den Willen zu architektonischer Planung des Formganzen entdecken können, auch wenn sich thematische Arbeit hier – wie auch die harmonisch – tonartlichen Organisationen – gemäß ihres liturgischen Rahmens auf schlichtem Niveau bewegen. Es ist hier nicht der Ort, bis in alle Details vorzudringen; festzustellen bleibt, dass die einzelnen Stücke keine Addition darstellen mit der Möglichkeit beliebiger Auslassungen von Textstrophen, sondern der Zyklus als Ganzer geplant war und auch so ausgeführt werden sollte.

Bemerkenswert ist zudem das ‚Final‘, das seine Schlusswirkung aus der Reprise des Refrain¹ bezieht. Nicht nur die Einführung einer zweiten Refrain – Melodie steht im Dienste dieser Schlusssteigerung, sondern auch die Maßnahme, erstes Couplet und nachfolgenden Refrain eines Großformteils in ebendieser Reihenfolge miteinander formal zu verbinden zu einem Stück. Durch variierte Wiederholung von C1-R1 als C9-R1 am Schluss des Zyklus entsteht quasi automatisch die gewünschte Steigerung, vielleicht als Abbild eines Opern-Finales.

Weintraub’s ‚Lecha dodi‘ (Schire Beth Adonai, Nr. 2)¹⁴²

In Herschel Weintraub’s Sammlung ‚Schire Beth Adonai‘ finden sich zwei Ausarbeitungen des Schabbatlieds von Salomo Alkabez (Nr.1 und Nr.2). Für unsere Betrachtungen wurde Nr. 2 ausgewählt, um daran stilistische Charakteristika aufzuzeigen.

Weintraub bearbeitet alle Strophen des Schabbat-Liedes für vierstimmigen gemischten Chor (Soprano, Alto, Tenore, Basso) a cappella als Grundbesetzung. Dieses Ensemble kann auf drei verschiedene Arten in Erscheinung treten: als Solo-Quartett, als nicht-solistischer Chor und, gegen Ende des Zyklus, als Solo-Quartett mit zusätzlicher Oberstimme für den ‚Cantus firmus‘, gesungen vom Chor-Sopran und Chor-Alt all’unisono. Auffallend ist, dass im Zyklus jeder Hinweis auf die Notwendigkeit eines Chasans oder Kantors fehlt.

Aus der Trennung in Tutti-Chor und Soli-Chor erwachsen Möglichkeiten für responsoriale formale Anordnungen. Darüber hinaus verweist die Hinzunahme einer eigenen ‚Cantus firmus‘ – Stimme und damit die Erhöhung der Stimmenzahl zum fünfstimmigen Satz auf die Anwendung architektonisch – formaler Anordnung zur Erzielung von gliedernder Steigerung. Gleichermäßen deutet dies auch auf das Vorhandensein einer Kompositionstechnik, die den Inbegriff christlicher Kirchenmusik beinhaltet: Kontrapunkt. Eng verbunden mit kontrapunktischer Technik, gewissermaßen deren unmittelbarstes Erkennungsmerkmal, ist die Imitatorik. Im durchimitie-

¹⁴² Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

renden Stil, der in den Motetten des 16. Jahrhunderts geradezu satztechnische Norm wurde, „wandert das dem jeweiligen Textglied zukommende Soggetto (= Imitationsmodell, d. Verf.) durch alle nunmehr gleichberechtigten Stimmen“¹⁴³, von Abschnitt zu Abschnitt.

Die Fuge als instrumentale Weiterentwicklung der Motette greift während ihrer Anfangsimitation auf besondere Imitationstechniken zurück, die in der so genannten Beantwortungstheorie des 18. Jahrhunderts, z.B. bei F. W. Marpurg, ausführlich beschrieben ist. Ihren Höhepunkt erlebte die Fugenkomposition im Schaffen J.S. Bachs, dessen Werke nach ihrer Wiederentdeckung unter anderen durch F. Mendelssohn-Bartholdy für manche Komponisten des mittleren 19. Jahrhunderts besonders aber für solche im Umfeld des (norddeutschen) Protestantismus, zum Modell ihres eigenen Komponierens wurden. Dies gilt – zweifelsfrei nachweisbar an ‚Schire Beth Adonai‘ – auch für Weintraub.

Denn, um wieder auf sein ‚Lecha dodi‘ zurück zu kommen, stehen Weintraub damit – neben responsorialen Anordnungen aus Besetzungsmaßnahmen – zwei weitere, quasi stilistische Gegensätzlichkeiten zu Gebote: Homophone, choralartige Technik und imitierender, ja fugierender, polyphoner Stil. Dies soll nun am Notentext erläutert werden.

Der Zyklus beginnt mit dem Refrain (R1) in der Grundtonart B-Dur. Die Refrain-Melodie bildet eine 16-taktige, ‚klassische‘ Periode, deren Vordersatz vom Solistenquartett, der Nachsatz vom vierstimmigen Tutti - Chor vorgetragen wird. Der Stil ist homophon, choralartig in frühromantischer Satztechnik, ähnlich wie bei Sulzer.

Im nachfolgenden Couplet 1 (‚Schomor‘) begegnet uns in der ersten Hälfte dieselbe choralartige frühromantische Homophonie, die aber in der zweiten Hälfte des Couplets bei ‚adonaj‘ erstmals freier Imitatorik weicht, um am Schluss wieder in den bekannten Choralstil zurückzukehren. Darauf wird der Chorteil des Refrain 1 wiederholt.

Das Couplet 2 (‚likras schabbos‘) führt gleich am Anfang Imitatorik zwischen Stimmpaaren ein; die an der Imitation nicht beteiligten Stimmen dienen der harmonischen Füllung – ein polyphon-homophoner Misch-Stil. Der Intervallabstand zwischen den imitierenden Stimmpaaren ist häufiger die Terz, vor allem am Anfang und am Schluss. Darauf wird wieder der Chorteil des Refrain 1 wiederholt.

Das nächste Couplet (Couplet 3, ‚mikdasch melech‘) hat eine ähnliche formale Gliederung wie Couplet 1 (‚Schomor‘). Es beginnt ganz homophon, sein zweiter größerer Teil (‚raw loch‘) führt wieder Imitatorik ein, jedoch nur zwischen Sopran und Alt, während die anderen Stimmen wieder

¹⁴³ RiemannL, Art. Imitation, 389

harmonisch ausfüllen. Ebenso währt auch hier die Phase des Imitierens nur kurz; die zweite Hälfte des zweiten größeren Teils des Stücks (T 8 f.) kehrt wieder zurück zur Homophonie. Darauf folgt wieder der Chorteil des Refrain 1.

Im nächsten Couplet (Couplet 4), ‚hisnaari‘, begegnet uns insofern eine neue Situation, als hier erstmals ein Satz mit (nicht intervallgetreuer) Ober – bzw. Unterquintimitation des Soggettos beginnt, und dann frei imitierend mittels einer ans Kopfmotiv angehängten ‚circolo mezzo‘- Figur¹⁴⁴, verschiedene verwandte Tonarten berührend, weitergeführt wird. Ein zweiter Teil dieses Satzes (T 13 f.) führt ein neues Soggetto ein (gebildet aus den Ecknoten des Anfangssoggettos), ‚korwo el nafschi‘, das wieder frei imitierend durch die Stimmen wandert, um am Schluss homophon zu enden, als Vorbereitung des Chorteils des Refrain 1.

Couplet 5, ‚hisorari‘, bildet im Sinne einer Zunahme von polyphoner Technik wieder einen Markierungspunkt. Nun setzen die Stimmen fugweis ein, d.h., bezogen auf die Grundtonart B-Dur, als Dux-Comes-Dux-Comes-Abfolgen bei korrekter Beantwortung des Dux durch den Comes. Das Soggetto selber beginnt und endet mit den Hauptstufen der Tonart (1, 5), so dass gemäß den Regeln der Fugen-Beantwortungstheorie der Vertauschungsmechanismus beider Stufen bzw. ihre tonartliche Angleichung hier geradezu exemplarisch vorgeführt wird. Das Auftreten einer ‚richtigen‘ Fuge innerhalb des Zyklus kann jetzt nur noch eine Frage der Zeit sein ! ‚Hisorari‘ fehlen dafür aber noch bestimmte Eigenschaften, Weintraub hat hier andere Ziele.

Die Abfolge ist nun wieder ähnlich wie bei Couplet 4, indem verschiedene verwandte Tonarten durchgehend berührt werden unter freier imitatorischer Verarbeitung des Themas. Gegen Ende des Satzes nimmt der homophone Charakter der Satztechnik zu.

Doch nun tritt wieder eine neue Situation ein: Erstmals im Zyklus werden Couplet und Refrain direkt miteinander verbunden. Dazu hin wird der Tonsatz hier erstmals fünfstimmig (T 19), bereichert durch einen Sopran – Alt - Chor – ‚Cantus – Firmus‘ all’ unisono, der infolge Fehlens von melodischen Ausschmückungen zunächst wie eine Augmentation wirkt, unter der sich die andern Stimmen in kleineren Notenwerten bewegen. Eine solche Satztechnik assoziiert alte Motettenkunst, aber auch Bach’sche Kantatensätze oder Choralvorspiele für die Orgel.

Die ‚Cantus-Firmus‘- Melodie ist scheinbar neu, doch speist sie sich aus dem Tonvorrat des Refrain 1. Gegen Ende nähert sich der Verlauf beider

¹⁴⁴ „Circolo mezzo [ital.] ist eine aus vier Noten bestehende, und die Gestalt eines halben Circuls vorstellende Figur“; WaltherL, 166

Stimmen an. Kombiniert wird diese neue Refrain-Melodie mit einem vierstimmigen Satz, der (ab T. 19 f.) in sich eine Dux – Comes - Soggetto-Abfolge enthält, eingebunden in eine eher aufgelockert homophone als polyphone Satztechnik.

Weintraub, Refrain 1 und 2 im Vergleich

Thema Refrain 1 ('Lecha dodi')

Thema Refrain 2 ('hisorari' T 19)

Danach folgt, wieder klar abgegrenzt, Couplet 6 (,lo sewoschi', T. 27 f.), imitierend in der Art von Couplet 5, also fugweis von oben nach unten als Dux – Comes – Dux - Comes auftretend, nun aber in der Tonart der 6. Stufe von B-Dur (= g - Moll). Die Schlussnote des letzten Comes - Einsatzes ist allerdings zugunsten einer trugschlüssigen Wendung verändert (T 31), die die Rückkehr zur Grundtonart ermöglicht, und dabei das Kopfmotiv des Couplet 6 frei imitierend und sequenzierend weiter verarbeitet, wieder in jener aufgelockert homophonen Satztechnik wie beim vorangegangenen Couplet.

Dann folgt, wie in Couplet 5, der Refrain 2 (T 39), unmittelbar verknüpft mit dem vorangegangenen Couplet. Auch hier wird der ,Cantus firmus' vom Sopran und Alt des Chores unisono vorgetragen, darunter ein vierstimmiger homophoner Solostimmensatz, der das Couplet 6 – Thema frei verarbeitet. Das Ende des ganzen Satzes ist klar abgegrenzt zum Folgenden.

Durch die Einführung sowohl einer neuen Refrain-Melodie als auch von Fünfstimmigkeit, sowie durch die Verzahnung von Couplet 5 mit dem folgenden Refrain 2 (und ebenso bei Couplet 6 und Refrain 2), sowie schließlich dadurch, dass Couplet 6 zusammen mit Refrain 2 eine variierte Wiederholung von Couplet 5 zusammen mit Refrain 2 darstellen, gewinnt dieser ganze Teil ein formales Eigengewicht, das ihn sowohl vom Vorhergehenden als auch vom Folgenden trennt.

An zwei Stellen dieses Teiles ist indessen leichte satztechnische Kritik zu äußern. Zweimal treten nämlich Quintparallelen auf, die in diesem Stil und Zusammenhang als Satzfehler zu werten sind. (T 11-12, zwischen Bass und Tenor; T 20-21, zwischen Tenor und Chor- Sopran-Alt).

Der folgende Teil, bestehend aus Couplet 7, Refrain 1, Couplet 8 und Refrain 1, verbindet alle diese Einzelstücke miteinander zu einem eigenen selbständigen Formteil, vom Vorhergehenden und Folgenden abgegrenzt. Er bildet den Höhepunkt des ganzen Zyklus, und nun kommt, was da kommen musste: Ein Fugato !

Couplet 7 (,who-ju limschiso') beginnt mit einem viertaktigen (!) Fugenthema in der Grundtonart B-Dur, dessen Kopf den für viele Fugenthemen des Barock typischen Sprung 5-1 enthält, und den die Comes – Form des Themas zum Sprung 1-5 verwandelt, um dann das Fugenthema in der Oberquinte fortzusetzen. Dieses Verfahren zur Wahrung der Einheit der Tonart am Beginn des in die Oberquinte führenden Comes wird bereits bei Christoph Bernhard als ‚Consociatio‘ beschrieben¹⁴⁵: „ 8) Consociatio ist die beste Art die Fugen in allen Stimmen dem Tono gemäß anzubringen (...).

9) Zu solchem Ende wird die Quarte in eine Quinte, die Quinte aber in eine Quarte verwandelt und wo möglich die Semitonia erhalten, als welche auch Soni dominantes sind (...). “ Für J. S. Bach ist diese Art der Themenbeantwortung normativ, ebenso ein weiteres, von Weintraub übernommenes Verfahren: das des beibehaltenen Kontrapunkts. Der im Tenor zum Alt als Comes gesetzte Kontrapunkt (T 5 f.) erscheint wieder im Alt, als Kontrapunkt zum Sopran (als Dux), jedoch nun in die Unterquinte versetzt (T 9 f.). Zum folgenden Bass – Einsatz als Comes übernimmt der Sopran wieder in der Oberquinte denselben Kontrapunkt (T 13 f.), die andern Stimmen besorgen in freier Fortführung die harmonische Ausfüllung der durch das Verfahren vorgegebenen Stimmpaar-Gerüste.

Zusammen mit dem Verfahren des beibehaltenen Kontrapunktes geht üblicherweise einher, dass Stimmen vertauscht werden , da durch den Abfolgemechanismus innerhalb der ersten Stimmrunde einer Fuge der Kontrapunkt einmal über und einmal unter der Dux - bzw. Comes –tragenden Stimme liegt. Die Kontrapunktlehre spricht hier vom doppelten oder, bei weiteren vertauschbaren Stimmen, vom drei – oder gar vierdoppelten Kontrapunkt (siehe Marpurg, Abhandlung von der Fuge). Die Komposition von doppelten Kontrapunkten kennt genaue Regeln, die Verstöße gegen elementare Tonsatzregeln verhindern helfen. Für Bachs Kompositionsstil ist die Anwendung der Stimmtauschtechniken, das Komponieren in

¹⁴⁵ Bernhard, Das 53 te Kapitel, 98

mehrfachen Kontrapunkten, eines der grundlegendsten kompositionstechnischen Merkmale, besonders für seine Fugenkomposition.

Der Formplan von ‚w’hoju limschiso‘ zeigt die komplette erste Stimmrunde einer vierstimmigen Chorfrage im Bauplan einer Bach’schen Fuge. Interessant ist diesbezüglich auch der letzte, ‚überzählige‘ Themaesatz im Alt (‚kimsos choson‘, T 17). Der beibehaltene Kontrapunkt erscheint leicht variiert im Bass, das Thema wandert aber nach zwei Takten vom Alt in den Tenor, eine Möglichkeit, die bei Bach seltener anzutreffen ist.

Danach setzt, als fünfte Stimme notiert, der Refrain in der Melodie des Refrain 1 ein, wie im vorangegangenen Großteil von Sopran und Alt des Chores all’unisono gesungen (T 21). Die darunter liegenden Stimmen verarbeiten in freier Manier Fragmente des vorangegangenen Fugenthemas; satztechnisch handelt es sich hier wieder um stark aufgelockerte Homophonie mit imitatorischen Einsprengseln. Die Verbindung mit dem vorangegangenen Fugato ist dicht, ebenso am Ende des Wiederauftretens der Refrain 1 – Melodie die Verknüpfung zum Folgenden (T 27 f.)

Dieses (‚jomin we smol‘, T 29 f.) besteht aus einer Abfolge von Unterquint-Imitationen in der Abfolge T – S – A – B, wobei der Kopf des Soggettos aus dem dritten Takt des vorangegangenen Fugato-Themas abgespalten wurde. Die Fortsetzung des Soggettos, dessen zweiter Takt, dient in variiert Form als Kontrapunkt für die Unterquintimitationen des je folgenden Soggetto-Einsatzes (Ausnahme: Alt, T 31), ein Verfahren, wie es aus Zwischenspielen Bach’scher Fugen wohlbekannt ist. Danach (T 30) folgt, durch Abspaltung aus dem Soggetto – Kopf gewonnen, die frei imitierende und sequenzierende Verarbeitung einer barocken melodischen Formel, verschiedene Tonarten durchgehend berührend, insbesondere solche, die nach barockem Verständnis nicht mehr zum erlaubten Tonartenvorrat einer Fuge gehören (a-Moll in B-Dur, besonders T 36 f.). Durch Anwendung einer ‚Fonte‘-ähnlichen Sequenzierung, also durch Anwendung eines eher in der Klassik beheimateten Stilmittels¹⁴⁶, gelangt der Satz über die Tonart g-Moll wieder in den leitereigenen Bereich von B-Dur und vollzieht fast abrupt durch förmliche Kadenzierung die Rückkehr in die Grundtonart (T 44). Die Satztechnik zwischen T 36 und T 44, ist homophon, das Geschehen über fallenden Orgelpunkten eher im Stillstand und in Vorbereitung des unmittelbar folgenden, wieder dicht verknüpften Refrain 1.

Auch hier (T 44 f.) treten zum Solistenquartett wieder Sopran und Alt vom Chor, all’unisono hinzu. Zur Melodie des Refrain 1 zitieren die beiden Oberstimmen des Soloquartetts das Fugato-Thema, dabei im Solo-

¹⁴⁶ Fonte: herabsteigender Absatz von durchgehend berührter 2. nach 1. Stufe. (Riepel, Grundregeln zur Tonordnung insgesamt, 44 [150])

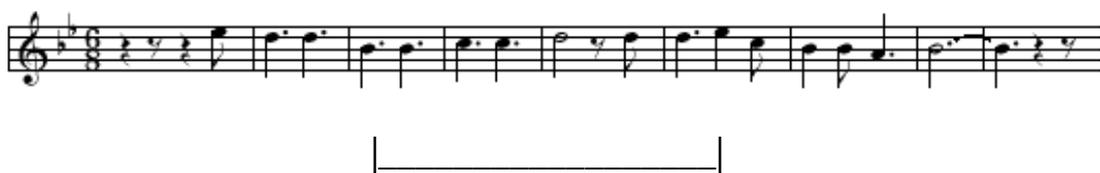
Sopran zwei Takte lang unverändert, im Solo-Alt diese beiden Takte gegenüber dem Sopran im Taktabstand und diesen in der Unterquarte imitierend. Der Alt setzt das transponierte Thema bis zum Anfang seines vierten Taktes fort; an dieser Stelle (T 48) setzt auch der Solo-Sopran das Thema originalgetreu (nach einer zweitaktigen freien Variante als Einschub) einen Takt lang fort, um dann an einer starken Kadenz als Schluss des ganzen Teils mitzuwirken. Die beiden Solo-Unterstimmen haben eher harmonisch-füllende Funktion, versteckt hinter floskelhaften ‚Mikro‘-Imitationen. Wie gesagt, das Ende des Teils bildet eine starke Kadenz in der Grundtonart, die den folgenden Teil, das letzte Couplet, überaus deutlich vom Vorhergehenden trennen soll. Was nun kommt, ist der Schlussteil des ganzen Zyklus.

Dieser besteht aus zwei Abschnitten, dem letzten Couplet (= Couplet 9), ‚boi w’schalom‘) in g-Moll und dem letzten Auftreten des Refrains mit Refrain-Melodie 2 in B-Dur. Die Zusammengehörigkeit des letzten Couplet und Refrain wird auch durch die Wahl der Besetzung verdeutlicht: hatte bisher der Tutti-Chor nur marginale Aufgaben zu erfüllen (8 Takte Refrain, homophon; Sopran-Alt des Tutti-Chors für die einstimmigen Refrain-Melodien), übernimmt der vierstimmige Tutti-Chor nun die Gestaltung der beiden Schlusssätze, darunter auch das polyphone ‚boi w’schalom‘.

Das Couplet beginnt wieder imitatorisch mit einem aus der Refrainmelodie 2 ableitbaren Soggetto, das einmal in der Unterterz, dann in der Unterquint in der Reihenfolge S – A – T – B durch die Stimmen wandert.

Weintraub, Vergleich Refrain 2 – Couplet 9

Thema Refrain 2 (‚hisorari‘ T 19)



Thema Couplet 9, ‚boi w’scholom‘ (Sopran)



Danach wird dieses Motiv ganz frei in verschiedenen Stimmen aufgegriffen und variiert, verwandte Tonarten durchgehend berührend und mit einem

Halbschluss zur 6. Stufe der Grundtonart B-Dur endend (T 15). Die Satztechnik nähert sich dabei immer mehr verzierter Homophonie, den folgenden Refrain vermittelnd.

Der abschließende Refrain ist zwar durch die vorangegangene Fermate abgegrenzt, harmonisch aber mit dem letzten Couplet verbunden. Choralartig - homophon vollzieht der Vordersatz von Melodie 2 zunächst die Ausweichung von der 6. Stufe in die Grundtonart (T 19), ihr Nachsatz verharrt dann auf einem Orgelpunkt im Grundton, um damit die Grundtonart abschließend zu befestigen. Durch diese homophon-choralartige Satztechnik im letzten Refrain wird ein Maximum an Textverständlichkeit erreicht, wird der Kerngedanke des ganzen Zyklus noch einmal unüberhörbar vorgebracht: wir wollen Königin Schabbat empfangen.

Untersucht man nun die formale Gliederung des ganzen Zyklus sowohl hinsichtlich der satztechnischen Strukturierung (homophon, polyphon), der Verknüpfungsart der Sätze bzw. Teile, der Wahl der Refrainmelodien sowie der Besetzung (Vier - bzw. Fünfstimmigkeit, Solo – bzw. Tutti – Chöre), ist das Ergebnis eine vierteilige Form.

Weintraub, Lecho dodi, Übersicht

Name	Nr.	Art	Satztechnik	Besetzung	Verknüpfung
L'cho dodi	1	R1	ho ¹⁴⁷	4-st.; Soli, Tutti	getr. ¹⁴⁸
schomor	2	C1	ho, po ¹⁴⁹	4-st.; Soli	getr.
L'cho dodi	3	R1	ho	4-st.; Tutti	getr.
likras schabbos	4	C2	po, ho	4-st.; Soli	getr.
L'cho dodi	5	R1	ho	4-st.; Tutti	getr.
mikdasch melech	6	C3	ho, po	4-st.; Soli	getr.
L'cho dodi	7	R1	ho	4-st.; Tutti	getr.
hisnaari	8	C4	po, ho	4-st., Soli	getr.
L'cho dodi	9	R1	ho	4-st.; Tutti	getr.
hisorari	10	C5	po	4-st.; Soli	verb. ¹⁵⁰
l'cho dodi	11	R2	po-ho	5-st.; Soli, S-A-Tutti	getr.
lo sewoschi	12	C6	po, ho	4-st.; Soli	verb.

¹⁴⁷ ho = homophon

¹⁴⁸ getr. = vom folgenden Formteil getrennt

¹⁴⁹ po = polyphon

¹⁵⁰ verb. = mit folgendem Formteil verbunden

l'cho dodi	13	R2	ho	5-st.; Soli, S-A-Tutti	getr.
w'hoju	14	C7	po (Fugato)	4-st.; Soli	verb.
l'cho dodi	15	R1	po	5-st., Soli, S-A-Tutti	verb.
jomin usmol	16	C8	po, ho	4-st.; Soli	verb.
l'cho dodi	17	R1	po	5-st.; Soli, S-A-Tutti	getr.
boi w'scholom	18	C9	po, ho	4-st.; Tutti	getr.
l'cho dodi	19	R1	ho	4-st.; Tutti	-

Weintraub, ‚L'cho dodi‘, Gliederung Gesamtform

Formteil - Nr.	Strophen-Nummern
A	1- 8
B	9 - 12
C	13 - 17
D	18 - 19

Die Anordnung der Tonarten der Großteile spiegelt diese Einteilung wider. Alle Refrain – Einsätze stehen in der Grundtonart, zumindest enden sie in derselben. So wie der Refrain für den Text als Zentrum fungiert, zu dem immer wieder heimgekehrt wird, so bildet sich diese Beziehung auch tonartlich ab.

Darüber hinaus werden die Großteile durch spezifische tonartliche Dispositionen verdeutlicht. Die Couplets des ersten Großteils (C1 - C4) stehen in B-Dur, Es-Dur, g-Moll und B-Dur, gemäß dem Prinzip Entfernung vom und Rückkehr zum tonartlichen Ausgangspunkt, der verstärkt wird durch die Refrain-Einschübe.

Die Tonordnung der Couplets des zweiten Großteils (C5, C6) und des dritten (C7, C8) ist identisch, nämlich B-Dur und g-Moll mit den Refrain-Einschüben in der Grundtonart. Der letzte Teil, Couplet 9 mit letztem Refrain spiegelt diese Tonartenfolge: g-Moll, B-Dur. Fast wäre man geneigt, aufgrund dieser tonartlichen Disposition den zweiten und dritten Großteil zu einem einzigen Teil zusammen zu fassen, und den letzten ‚Großteil‘ als eine Art Coda zu betrachten, als Abschluss einer eigentlich zweiteiligen Großform.

Dies wird dadurch unterstützt, dass in der ersten Hälfte manche Couplets tonartlich wegführen vom Refrain (C1-C3), und es sich in der zweiten

Hälfte gerade umgekehrt verhält (C6, C8). Sogar der letzte Refrain vollzieht diese Hinwendung zur Grundtonart: er beginnt in g-Moll, und kehrt sofort zurück nach B-Dur.

Weintraub, ‚Lcho dodi‘, Tonartendisposition

	Großteil	Strophen-Nr	Art	Tonarten
⌘	A	1	R1	B-Dur
		2	C1	<i>B-Dur/g-Moll</i>
		3	R1	B-Dur
		4	C2	<i>Es-Dur/B-Dur</i>
		5	R1	B-Dur
		6	C3	<i>g-Moll/d-Moll</i>
		7	R1	B-Dur
		8	C4	<i>B-Dur</i>
⌘	B	9	R1	B-Dur
		10	C5	<i>B-Dur</i>
		11	R2	B-Dur
		12	C6	<i>g-Moll/B-Dur</i>
	C	13	R2	B-Dur
		14	C7	<i>B-Dur</i>
⌘		15	R1	B-Dur
		16	C8	<i>g-Moll/B-Dur</i>
		17	R1	B-Dur
	D	18	C9	<i>g-Moll</i>
		19	R1	g-Moll/B-Dur

Bemerkenswert an Weintraubs ‚L’cho dodi‘ – Bearbeitung ist sein starker Hang zur Polyphonie, seine Nähe zur Motettenkunst mit ihren Wechseln von homophonen und imitierenden, kontrapunktischen Teilen. Diese entwickeln sich geradezu sukzessive und geplant zu fugenartig disponierten Teilen, unter Einbeziehung von Künsten wie doppelter Kontrapunkt und Kombinationen von Refrain-Melodie mit fugweisen Themenabfolgen. Dies gipfelt in fünfstimmigen Abschnitten, deren Rolle formale Gliederung und Demonstration kontrapunktischer Kunstfertigkeit sein soll, nicht aber Höhepunkt einer dramatischen Entwicklung.

Bemerkenswert ist außerdem, wie bereits erwähnt, das Fehlen eines Vorsängers. Seine Rolle übernimmt ein vierstimmiges Solistenquartett, dem der vierstimmige Tutti - Chor (eher sporadisch auftretend) als Vertreter der

Gemeinde gegenüber gestellt wird. Aus diesem Tutti – Chor werden die beiden Frauenstimmen zur Wiedergabe der Cantus – Firmus – artigen Refrain-Melodie herangezogen. Wie beim protestantischen Choral verlagert sich das klangliche Geschehen in die Oberstimme als Trägerin der Choralmelodie, in Abkehr der alten Tenor-orientierten Cantus – Firmus – Praxis.

Die starke Rolle polyphoner, imitierender Satztechnik hat auch Auswirkungen auf die Sprachverständlichkeit. Offensichtlich muss nur der Kern eines ohnedies allen Teilnehmern des Gottesdienstes bekannten Textes deutlich verstanden werden, und nur diese Teile werden homophon gesungen. Alle anderen Textpartien dienen als Trägermaterial für kunstvolles Komponieren, ‚zur Recreation des Gemüths‘ der Gemeinde. Es ist mithin offensichtlich, dass Weintraubs Konzeption von Synagogenmusik in allergrößter Nähe zur Musik des Protestantismus steht, womöglich dem vielleicht bewunderten Vorbild Felix Mendelssohn-Bartholdy nacheifernd. Die Verbannung des Chasan aus seiner Synagogenmusik – zumindest in ‚L’cha dodi‘ – rückt ihn außerdem in die Nähe des Seesener bzw. Hamburger Reformtempels (s. o.).

Schließlich hat die Suche nach Herkunft der von Weintraub verwendeten Melodien zumindest in Abraham Baers Sammlung ein negatives Ergebnis gezeitigt. Wahrscheinlich sind alle Melodien Neukompositionen; in Wahrheit tragen die verwendeten Soggetti ihr Markenzeichen als barocke musikalische Gemeinplätze auf der Stirn.

Ein jüdischer Topos – ‚Oschamnu‘ bei Sulzer, Naumbourg und Weintraub

Im Kapitel ‚Ein besonderer Fall: ‚Oschamnu‘ (Nr. 50)‘ wurde bereits die Faißt’sche Vertonung dieses Textes und sein liturgischer Hintergrund besprochen. Ebenso wurde die Melodie mit dem ‚Oschamnu‘ aus der Baer’schen Sammlung verglichen und die Unterschiede aber auch die Gemeinsamkeiten herausgearbeitet. Das auffallendste, in die Augen springende und mit der Theologie dieses Textes in Zusammenhang stehende Merkmal ist die strikt responsoriale Wiedergabe im Gottesdienst. Der Vorsänger artikuliert einen Satz des Sündenbekenntnisses, und die Gemeinde bzw. der Chor wiederholt diesen. In kunstvolleren Ausarbeitungen werden die Wiederholungen variiert.

‚Oschamnu‘ in Sulzers ‚Schir Zion‘¹⁵¹

Die in ‚Schir Zion‘ enthaltene Fassung für ‚Cantor‘ und vierstimmigen gemischten Chor a cappella¹⁵² geht höchstwahrscheinlich auf die Fassung zurück, die in Harri Mannheimers in Stuttgart erschienenen Sammlung¹⁵³ als dreistimmiges und an vielen Stellen viel einfacher komponiertes Stück für ‚Solo‘ und ‚Choro‘ enthalten ist. Über die personellen Verflechtungen zwischen Wien und Stuttgart wurde bereits berichtet. Jedoch ist vielleicht noch zusätzlich interessant, dass in der dem Verfasser zugänglichen Version der Mannheimer’schen ‚Choral Gesänge‘ handschriftlich als Autor der Name Drechsler vermerkt wurde. Aber in Sulzers ‚Schir Zion‘ hat Joseph Drechsler angeblich das folgende Stück, Nr. 423 und nicht 422, komponiert.¹⁵⁴ Dass dies ein Irrtum sein muss beweist, neben der musikalischen Evidenz, die Fußnote zur Überschrift: „ursprünglich dreistimmig“ – so wie in der Mannheimer’schen Sammlung. Indessen unterscheidet sich die Fassung in ‚Schir Zion‘ von der Mannheimer’schen insofern, als manche Stellen des ‚Schir Zion‘ rhythmisch so verändert wurden, dass die gesungenen mit den Wortbetonungen eher in Einklang gebracht worden sind (z.B. ‚roschajnu‘, ‚schichasnu‘, ‚tiawnu‘)¹⁵⁵. Man könnte daher sogar vermuten, dass in Mannheimers Sammlung die originale Komposition von Drechsler enthalten ist, und in ‚Schir Zion‘ eine von Salomon Sulzer bearbeitete, musikalisch und in der Textdeklamation dem jüdischen Ritus angepasste Version der Drechsler’schen Vorlage, obwohl beide Stücke über weite Strecken die hebräische Wortbetonung missachten. Schließlich war Joseph Drechsler einer der nichtjüdischen Komponisten, die in der ersten Fassung von ‚Schir Zion‘ mit Auftragswerken vertreten sind.¹⁵⁶

Auch Sulzers ‚Oschamnu‘ folgt, wie dasjenige in der Baer’schen Sammlung und ebenso wie Faißt’s Bearbeitung, strikt dem responsorialen Prinzip. Der Vorsänger singt einen Satz aus dem Sündenbekenntnis vor, der Chor wiederholt. Bis auf den Schluss geschieht dies taktweise, bzw. in zweitaktigen responsorialen Einheiten. Wie oben erwähnt, fehlt die Orgel (übrigens auch bei Mannheimer; dort sind alle Gesänge a cappella).

Das Stück beginnt in a-Moll, endet in C-Dur und ist zweiteilig: der erste Teil geht von T 1 – 23, der zweite Teil von T 24 – 58. Beide Teile sind in sich zweiteilig. Der erste Teil untergliedert sich in T 1 – 11 (GA in a-

¹⁵¹ Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

¹⁵² Sulzer, Nr. 422, 326 f.

¹⁵³ Choral Gesänge, 112 f.

¹⁵⁴ Sulzer, 538

¹⁵⁵ Choral Gesänge, 114

¹⁵⁶ über Joseph Drechsler siehe Sulzer, 538. Drechsler war Domorganist an St. Stephan zu Wien.

Moll), T 12 – 23 (GK in C-Dur). Der zweite Teil untergliedert sich analog in die beiden Teile von T 24 – 46, wieder mit demselben Absatz von T 11 endend, und von T 47 – 58, analog mit fast derselben Kadenz endend wie in T 23. Seltsamerweise ist die Kadenz am Schluss des Stücks infolge ihres weniger schlussfähigen Bassverlaufs gegenüber der Parallelstelle in T 23 abgeschwächt.

Demgegenüber intensiviert sich im zweiten Teil die Wirkung durch die Ambitus - Weitung der Melodie und die Zunahme der Responen – Takt-paare.

Außer diesen wenigen Entwicklungsmomenten verharret das ganz homophon komponierte Stück in monotoner Starrheit, bedacht darauf, die liturgische Idee ohne Verschleierungen zu vergegenwärtigen.

Samuel Naumbourg's ‚Oschamnu‘¹⁵⁷

Im Gegensatz zu Sulzer trägt das in Naumbourg's Sammlung enthaltene ‚Oschamnu‘ ausdrücklich seinen Namen als Komponisten des Stücks, bzw. es ist das letzte Stück eines Zyklus mehrerer Stücke unter einer Nummer¹⁵⁸ und der Gesamtüberschrift ײ ף (jad elohim)¹⁵⁹.

‚Oschamnu‘ steht in c-Moll und ist, wie alle bisherigen ‚Oschamnu‘ – Vertonungen, strikt responsorial, d.h., der Vorsänger singt ein Bekenntnis, das vom Chor wiederholt wird. Auch hier, wie bei Sulzer, ist die Besetzung für Vorsänger (Solo di Baryton) und vierstimmigen gemischten Chor. Dennoch gibt es hier bereits einen kleinen Unterschied: Naumbourg's Chor setzt sich in den Frauenstimmen (wie auch bei ‚Lecha dodi‘) aus zwei Sopranen zusammen, bei Sulzer jedoch fast immer aus Sopran und Alt, normativ für vierstimmige Vokalmusik spätestens seit dem 17. Jahrhundert¹⁶⁰ nach dem Vorbild protestantischer mehrstimmiger Gesangbücher (Osiander, Schein etc.). Durch Hinzukommen der Vorsängerstimme wäre der resultierende Tonsatz eigentlich fünfstimmig; jedoch wird Fünfstimmigkeit infolge der strikt responsorialen Struktur nie klingend erzielt, ebenso wenig übrigens bei Sulzer, und im Gegensatz zur Faißt'schen Vertonung. Und auch Naumbourg's ‚Oschamnu‘ ist homophon konzipiert und beachtet strikt, im Gegensatz zu Sulzer, die hebräischen Wortbetonungen.

¹⁵⁷ Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

¹⁵⁸ Naumbourg, Nr. 269, 325

¹⁵⁹ = Hand Gottes

¹⁶⁰ Eine Ausnahme bildet die in ‚Schir Zion‘ enthaltene Psalmvertonung Schuberts (Nr. 17, ‚tow l'hodos‘, 31), mit der Besetzungsvorschrift Sopran 1, Sopran 2, Tenor, Bass.

Das Stück gliedert sich formal in sechs Teile, vom Komponisten kenntlich gemacht durch Fermaten. Deren tonartliche Disposition ist folgendermaßen:

- T 1 – 8 : QA
- 9 – 18 : GK
- 19 – 26 : GA (6)
- 27 – 30 : QA
- 31 – 42 : Trugschluss (6)
- 43 – 47 : GA

Der hinter diesem Tonartenplan stehende Gedanke legt Dreiteiligkeit nahe: Statuierung der Grundtonart – Ausweichung in eine verwandte Tonart (6. Stufe) – Rückkehr und schließliche Bestätigung der Grundtonart.

Diese große Dreiteiligkeit wird durch die genannten sechs Teile weiter differenziert, wobei jeder dieser kleineren Abschnitte mittels eines eigenen Motivs charakterisiert wird. So bildet sich der erste Großteil (,Statuierung der Tonart’) aus Vorder- und Nachsatz eines 18 – taktigen Satzes, mit je eigener Motivik. Die Responsen erfolgen im Taktabstand, damit bilden immer zwei Takte eine responsoriale Einheit. Im Nachsatz erscheint – die Länge des Satzes erweiternd – vor der abschließenden Kadenz (T 17 -18) eine auffallende melodische Figur in der Solostimme, die Starrheit des Responsenmechanismus’ durchbrechend und gleichzeitig ein akustisches Zeichen setzend, welches die Aufmerksamkeit auf die unmittelbar folgende Kadenz lenken soll.

Auch der zweite Großteil ist in zwei kleinere Abschnitte unterteilt: T 19 – 26 und T 27 – 30, jeweils wieder mit eigener Motivik. Die tonartliche Rolle des ersten Abschnitts ist, mittels der Statuierung der Tonart der 6. Stufe (As-Dur), die Stimmung aufzuhellen. Auch hier geschieht der Responsenablauf wieder taktweise bzw. in zweitaktigen Einheiten. Im zweiten Abschnitt (T 27 – 30) wird die tonartliche Rückkehr vollzogen, er endet halbschlüssig in der Grundtonart.

Der letzte Großabschnitt steht wieder in der Grundtonart, auch er ist in zwei kleinere Teile gegliedert (T 31 – 42, T 43 – 47). In der ersten Hälfte des ersten Teils wird eine wesentliche Neuerung ins Stück eingeführt: aus den eintaktigen Responsen werden zweitaktige (T 31 – 38), um dann wieder zur Eintaktigkeit zurückzukehren (T 39- 42). Der Abschnitt endet trugschlüssig mit dem Akkord der 6. Stufe, und erinnert so an den in dieser viel helleren Tonart stehenden Mittelteil des ganzen Stückes. Der zweite Unterabschnitt dieses letzten Großteils zitiert fast identisch eine melodische Figur aus dem ersten Teil (T 17 – 18), wieder als akustisches Zeichen für

eine bevorstehende wichtige Kadenz. Doch wird hier, nicht nur wie im ersten Teil, die Starrheit des eintaktigen Responsenschemas durchbrochen (3+2 Takte in T 15 – 18, mit Takterstickung gerechnet). Die am Beginn des letzten Großteils verwendete Ausdehnung der Responsen auf zwei Takte (bzw. zu viertaktigen Einheiten) wird hier weiterentwickelt zu dreitaktigen Responsengliedern, die mittels Überlagerung bzw. Takterstickung zu einer fünftaktigen Einheit zusammengeführt werden (T 43 – 47). Durch diese zeitliche Weitung entsteht im kleinen ein theatralischer szenischer Effekt, verstärkt durch die Gegenüberstellung von augmentierten und nicht augmentierten Responsen (T 39 – 42), der den Affekt von der anklagenden Härte der Oktaven zu Beginn des Stücks hinlenkt zum milderen Dämmerlicht von Einsamkeit und Trauer als unausweichliche Bestimmung des an seiner Sündhaftigkeit leidenden Subjekts.

Die ‚Oschannu‘ – Vertonung von Weintraub¹⁶¹

Weintraub wählt für seine ‚Oschannu‘ – Vertonung¹⁶² einen vierstimmigen gemischten Chor (S – A – T – B), wobei die Frauenstimmen in nur einem, aber alle Männer in je einem eigenen System notiert sind. Zu diesen vier Stimmen kommt, als fünfte, noch einen Vorsänger (‚Solo‘) hinzu, und das Ganze ist a cappella. Ach hier begegnen wir, wie in allen ‚Oschannu‘-Vertonungen, demselben responsorialen Prinzip, gemäß liturgischem Erfordernis.

Die Gesamtform des ganz homophonen und die hebräischen Wortbetonungen genau beachtenden Stückes ist zweiteilig. Es beginnt in a-Moll und kadenziert in T 6 förmlich in der Grundtonart a-Moll. Dann folgt ein Satz, der in T 14 förmlich in C-Dur endet und damit den ersten Teil des Stückes beschließt.

Der zweite, längere Teil des Stückes beginnt mit T 15 wieder in a-Moll, den Anfang musikalisch aufgreifend, aber bei fortlaufendem Text. In T 26 wird der Satz mittels einer förmlichen Kadenz in a-Moll beschlossen. Er ist, ab der Textstelle ‚moradnu‘ gegenüber dem Anfang um sechs Takte durch textbedingte Einschübe verlängert. Der letzte Satz, von T 27- 34, beginnt und endet förmlich in C-Dur, und ist die fast exakte Kopie des Satzes von T 7 – 14.

Am auffallendsten im ganzen Stück sind vielleicht die kadenzierenden Stellen, da sie die starre Mechanik der halbtaktigen Responsen durchbrechen, und, bei den Kadenzierungen in a-Moll (T 5/6, T 25/26), auch einen

¹⁶¹ Notentext siehe Anhang 1, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

¹⁶² Weintraub, Nr. 174, 176

fünfstimmigen Satz zum Klingen bringen. Dennoch zeichnet dieses Stück eine enorme Entwicklungslosigkeit und Starre aus, vergleichbar Sulzers Bearbeitung in ‚Schir Zion‘.

Überhaupt sind die Beziehungen zwischen beiden Vertonungen so eng, dass man kaum noch von Zufall sprechen kann. Und da Weintraubs Sammlung nach der Sulzerschen erschienen ist, dürfte wohl Weintraub etwas Inspirationshilfe bei Sulzer – Drechsler ausgeborgt haben. Denn beide Stücke stehen in a-Moll, sind zweiteilig, ihre beiden Großteile nach demselben Prinzip organisiert, d.h., sie sind wieder je in sich zweiteilig, und der erste Abschnitt endet in a-Moll, der zweite in C-Dur.

Zur Interpunktionsordnung des Sündenbekenntnis - Textes

Im ersten Großteil der Weintraub'schen Vertonung endet der erste Abschnitt (a-Moll) auf dem Satz ‚dibarnu dofi‘. Der zweite Abschnitt dieses Großteils (C-Dur) endet auf den Satz ‚tofanu scheker‘. Im zweiten Großteil endet der erste Abschnitt (a-Moll) dann auf den Satz ‚kischinu oref‘ und dessen zweiter Abschnitt selbstredend mit dem Textende (‚tironu‘) in C-Dur.

Dass die Kadenz an den besagten Textstellen angebracht sind erklärt sich aus der Interpunktionsordnung des Textes, die an den besagten Stellen einen Punkt setzen.¹⁶³ So erklärt sich der Umstand, dass auch die anderen Vertonungen an denselben Textstellen ihre Zäsuren setzen, zumindest mehr oder weniger konsequent. Naumbourg übernimmt genau diesen Zäsuren – Bauplan, und fügt vor ‚kischinu oref‘ auf die Textstelle ‚poschanu‘ (T 26) eine Kadenz ein (als Abschluss des As-Dur-Teils des Stücks, vor der tonartlichen Rückführungspartie mit dem Halbschluss auf ‚kischin oref‘). Die zweite Einfügung geschieht vor Schluss (‚tironu‘), um mittels eines Trugschlusses eine formale Öffnung zu erreichen, einen Doppelpunkt zu setzen für das abschließende ‚tironu‘.

Auch Faißt hält sich an die ersten beiden Zäsur-Topoi: bei ‚darnu dofi‘ (T 10) und bei ‚tofanu schoker‘ wird, wie bei den anderen Bearbeitungen, kadenziert. Doch dann weicht er ab; seine nächste Kadenz steht auf ‚poschanu‘ (T 30), wie auch bei Naumbourg. Doch, im Gegensatz zu Naumbourg, der diese Kadenz in den sanktionierten Zäsuren-Rahmen einfügt, d.h., auch auf die Textstelle ‚kischinu oref‘ kadenziert, entfällt bei Faißt die Kadenz an dieser Stelle (T 34) (statt dessen kadenziert er ja in T 30 auf ‚poschanu‘). Es wurde gezeigt, dass für Faißt dieser Takt zahlen-symbolisch signifikant war (Goldener Schnitt) und er sich in diesem Fall

¹⁶³ Machsor Jom Kippur, 730, deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

für die musikalische Autonomie und gegen liturgischen Zwang entschied. Zum Ausgleich dafür hebt er die eigentliche Textstelle ‚kischinu oref‘ (T 34) durch Akzente, also durch besondere Deklamation als Maßnahme ohne musikalischen Sinn, hervor. Wie reizvoll wäre es gewesen, hätte er hier Konstruktion und Liturgie zur Deckungsgleichheit gebracht !

Vergleicht man nun alle vier ‚Oschamnu‘-Vertonungen bezüglich ihrer tonartlichen Gesamtdisposition, lassen sich zunächst zwei Gruppen erkennen: solche, die offensichtlich zweiteilig sind durch Wiederholung des ersten Teils in erweiterter Form (Sulzer, Weintraub). Dabei wird in der Molltonart begonnen und in der ‚hellen‘ parallelen Dur-Tonart geendet. Die andere Gruppe (Faißt, Naumbourg) beginnt und endet in der Moll-Ausgangstonart. Bei Naumbourg geschieht dies durch Dreiteilung, durch Setzen der Moll-Grundtonart, Entfernung in eine verwandte Dur-Tonart (6. Stufe) und Rückkehr zum Ausgangspunkt in Moll. Faißt dagegen verlässt nie seine Grundtonart (e-Moll), indem er zweimal mittels Halbschlüssen und einem abgeschwächten Ganzschluss immer in der Grundtonart kadenziiert und dieses Verharren noch durch einen langen, abschließenden Orgelpunkt auf dem Tonartgrundton verstärkt wird.

Ob sich hinter den einzelnen tonartlich formalen Dispositionen auch unterschiedliche jüdisch-theologische Konzeptionen verbergen, kann hier nicht diskutiert werden. Vermutlich sind es musikalische Erfahrungen aus der jeweiligen lokalen Umgebung, die die Komponisten zu ihren spezifischen Bearbeitungen inspiriert haben. Im Falle von Weintraubs ‚Oschamnu‘ – Vertonung besteht der Verdacht, dass er sich an der Fassung des im Jahr 1840 veröffentlichten ‚Schir Zion‘ orientiert hat. Immerhin ist Weintraubs Sammlung erst 1859 in Königsberg / Preußen erschienen, also knapp zwanzig Jahre nach Sulzer.

Deutsche Seele, was betrübst du dich ?

Zum Schluss dieser Untersuchung kann man nicht umhin, auf das eigentlich kurioseste Stück der Faißt’schen ‚Gesänge‘, auf Nr. 51, „ Seele, was betrübst du dich “¹⁶⁴ kurz einzugehen. Im Untertitel steht „ Choral zur Seelenfeier “. Diese ist eine besondere Feier (הזכרת נשמות , ha sacharot neschimot), bei der „ am Versöhnungstag (...) für das Seelenheil der Toten gebetet “¹⁶⁵ wird. „ It first became customary in Germany to remember the dead on the Day of Atonement. “¹⁶⁶ Dies erklärt auch die Verwendung

¹⁶⁴ Notentext siehe Anhang 1

¹⁶⁵ Elbogen, 204

¹⁶⁶ Jewish Liturgy, 231

deutscher Texte, insbesondere das “ Seele, was betrübst du dich ”. Der Text, abgeleitet aus Psalm 43, 5, fand auch Verwendung in protestantischer Kirchenmusik, so z.B. als 3. Vers des Becker-Psalters Nr. 43 bei Heinrich Schütz oder als 6. Satz aus der Kantate Nr. 21 („ Ich hatte viel Bekümmernis “) von J. S. Bach. Offensichtlich war er sowohl in Stuttgart als auch in Wien offizieller Bestandteil des Ritus, nicht aber in Paris (z.B. als Übersetzung) oder Königsberg, da weder von Naumbourg noch von Weintraub eine Bearbeitung vorliegt. Allerdings vermerkt auch Sulzer, dass es zu seiner deutschen Fassung eine Männerchor-Fassung gäbe auf hebräisch¹⁶⁷, gewissermaßen ‚für alle Fälle‘.

Die Faißt’sche Fassung überrascht zunächst durch ihre Besetzung: unter einer Choralmelodie (im Violinschlüssel notiert), welcher ein Text unterlegt ist wie im christlichen Gesangbuch, steht ein vierstimmiger Begleitsatz, der in seiner Oberstimme mit der Choralsingstimme colla parte verläuft. Auf den ersten Blick vermutet man einen vokalen Satz ganz im Stile des Bach – Chorals. Bei genauerem Hinsehen fällt aber auf, dass infolge lang ausgehaltener Noten in den Mittelstimmen die Textzuordnung fehlerhaft wird. Daher muss der Begleitsatz instrumental gedacht sein, und zwar für Orgel, Harmonium oder Klavier.

Durch die stilistische Nähe zu Bach – eigentlich ist das Stück eine Stilkopie – kann man auch Faißt’s diesbezügliches Vorbild identifizieren: es ist Bach – Schemelli’s ‚Musikalisches Gesangbuch‘, aber mit dem Unterschied, dass Faißt statt einer Generalbass - eine Choralatz - Begleitung komponiert hat.

Bleibt vor allem noch die Frage nach Herkunft der Choralmelodie: da sie weder im in Stuttgart 1836 erschienen ספר זמרות ישראל (Sefer smirot Jisrael) noch in den ebenfalls in Stuttgart erschienen Mannheimer’schen ‚Choral Gesängen‘ von 1838 bzw. 1843 noch in sonstigen dem Verfasser zugänglichen, auch protestantischen Liedersammlungen gefunden wurde, ist sie wohl eine Eigenkomposition, zumal der Faisst’sche Name über den Noten steht. Doch auch hier gilt, was beim Begleitsatz festgestellt wurde: die Melodie ist eine komplette Stilkopie protestantischer Choräle aus zeitgenössischen, ja sogar gegenwärtigen Gesangbüchern. Um sich die Ähnlichkeit des Duktus zu vergegenwärtigen, betrachte man nur die Choralmelodie ‚Nun freut euch, lieben Christen gmein‘¹⁶⁸. Ganz nebenbei gesagt sind Teile dieser Melodie (Anfang, Schluss) identisch mit der

¹⁶⁷ „Dieselbe Composition (für Männerchor) mit dem ursprünglichen Texte ‚sochni bete chamor ?‘ befindet sich unter den Gesängen bei Begräbnissen“, Sulzer, 184

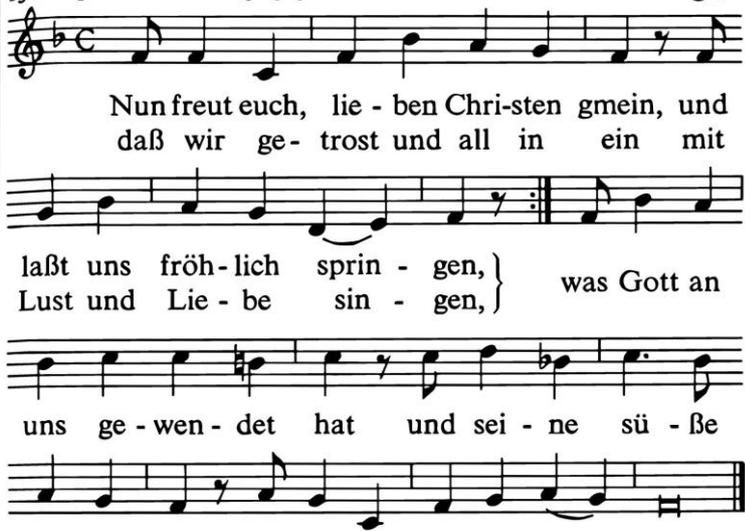
¹⁶⁸ EKG, Nr. 239

Chanukka-Hymne ‚Mooz tzur‘, und die Choralmelodie selber ist von Luther aus einem weltlichen Lied adaptiert worden.¹⁶⁹

EKG 239, Nun freut euch, lieben Christen gmein

Eigene Weise (ChB 182)
15. Jh / geistlich Nürnberg 1523

239



Nun freut euch, lie - ben Chri - sten gmein, und
daß wir ge - trost und all in ein mit
laßt uns fröh - lich sprin - gen, } was Gott an
Lust und Lie - be sin - gen, }
uns ge - wen - det hat und sei - ne sü - ße
Wunder - tat; gar - teur hat er's er - wor - ben.

Zusammenfassend bleibt also festzustellen, dass diese Choral – Komposition in Faißt’s Sammlung seinen jüdischen Auftraggebern eine geballte Ladung an Protestantischem zumutet, und in seiner Uneigenheit, mit aufgesetzter Bach – Perücke, aus heutiger Sicht geradezu lächerlich, wenn nicht gar irritierend wirkt. Sie ist ein Stilbruch im doppelten Sinn. Dass Faißt’s Auftraggeber darüber hinweg sahen, lag an der anfangs beschriebenen Situation innerhalb der Stuttgarter jüdischen Gemeinde und ihrer Führung.¹⁷⁰ Man darf daher die Frage stellen, ob Faißt diesen Text hätte nicht ganz anders vertonen sollen, stilistisch mit den andern Stücken seiner ‚Gesänge‘ kompatibel und ohne Anflug von Missionseifer.

Sulzers Vertonung¹⁷¹ desselben, nur durch Umstellung der Anfangsworte veränderten, sonst aber identischen Textes trägt den Titel ‚Ha sacharot neschimot‘ (s .o.) mit Untertitel ‚Seelenfeier – Lied‘. Faißt’s Untertitel hieß ‚Choral zur Seelenfeier‘, man beachte den Unterschied ! Außerdem verweist Sulzer auf Psalm 43 und darauf, dass über demselben Text auch eine

¹⁶⁹ Jewish Music, 171

¹⁷⁰ Immerhin ist diese Choralmelodie aus Faißt’s ‚Gesängen‘ auch in Tennenbaums Sammlung von 1895 vorhanden (Tennenbaum, Nr. 68), was für einige Akzeptanz durch die Gemeinde spricht.

¹⁷¹ Notentext siehe Anhang 1

hebräische Fassung für Männerchor existiert (s. o.)¹⁷², die aber ganz anders komponiert ist. Deren Besetzung ist für vierstimmigen Chor a cappella (s. u.).

Sulzers Vertonung ist im Stil frühromantischer, aufgelockerter Homophonie, orientiert an Schuberts Chormusik, aber in bescheideneren musikalischen Dimensionen. Dies wird deutlich anhand der Disposition der Gesamtform: syntaktisch setzt sie sich zusammen aus mehreren 5-8-taktigen, in sich und untereinander durch klare Kadenzierungen voneinander abgegrenzten, hintereinander gereihten Sätzen, die sich zu einer übergeordneten Dreiteiligkeit zusammenfassen lassen (T 1-8, T 9-21, T 22-27). Durch das unverbundene Aneinanderreihen musikalischer Kleingruppen (jede Verszeile wird mit einem Schluss versehen !), die auch motivisch kaum mit einander zusammenhängen, geht der Blick fürs Ganze etwas verloren. Ihre Wirkung hinterlässt den Eindruck von Kurzatmigkeit und Schwerfälligkeit. Verstärkt wird dieser Mangel an syntaktischem Kunstvermögen auch durch die tonartliche Disposition des Stückes, die hauptsächlich um die erste und fünfte Stufe kreist, mit kurzem Berühren der dritten und vierten Stufe. Hier ist nirgends ein Überraschungsmoment, kein Ausbrechen aus dem Korsett des Konventionellen zu erkennen, wie es charakteristisch ist für einen Schubert oder Meyerbeer.¹⁷³ Andererseits fügt sich Sulzers ‚Seelenfeier – Lied‘ stilistisch bruchlos in ‚Schir Zion‘ ein, trotz deutschem Text.

Erwähnenswert ist schließlich, dass Sulzers ‚Seelenfeier-Lied‘ ohne Kantor auskommt, ebenso die hebräische Fassung ‚Schochne bote chomor‘. Entgegen der Auskunft der Sulzer’schen Fußnote ist dieses vermeintliche Männerchorstück mit hebräischem Text in Wahrheit aber für Sopran 1, Sopran 2, Tenori und Bassi komponiert, zumindest in der dem Verfasser vorliegenden Ausgabe des ‚Schir Zion‘. Wahrscheinlich ist die Musik umgearbeitet oder gar ausgetauscht worden.

¹⁷² Sulzer, Nr. 220, 184; Anhang Nr. 8, 531

¹⁷³ So z.B. in ‚Schir Zion‘, Nr. 17 von Schubert mit dem Tonartenplan C-F-B/b-f-c/C, oder in Meyerbeers Beitrag (Naumbourg, Nr. 166), einem in Besetzung, Verarbeitung und harmonischem Witz (Enharmonik, 208 !) überaus originellen Stück.

Faißt's ‚Stuttgarter Synagogengesänge‘ und ihr Kontext – Zusammenfassung und Bewertung der Ergebnisse

Die ‚Gesänge‘ als Synagogemusik

Wie gezeigt wurde, sind die Faißt'schen ‚Gesänge‘ eine Sammlung von einzelnen Stücken für den Gottesdienst reformierter aschkenasischer Gemeinden, zu denen Stuttgart im 19. Jahrhundert zählte. Die Anordnung der ‚Gesänge‘ folgt zunächst dem Gang des Kabbalat Schabbat – Gottesdienstes, dann dem Morgengottesdienst am Schabbat (Schacharit) ab dem ‚Amida‘-Teil, und wird ergänzt hauptsächlich durch Gesänge für Neumond und das Versöhnungsfest.

Die Gliederung des Gottesdienstes am ‚Erew Schabbat‘ beginnt mit Psalmen und dem Schabbat – Lied ‚Lecha Dodi‘. Dann folgt das normale Abendgebet ergänzt von Tora – und Amida- Ausschnitten. Dies wird in gekürzter Form wiederholt, dem das ganze Kaddisch sowie Ausschnitte aus der Mischna und dem Trauerkaddisch folgen. Dem schließt sich der Kiddusch (Segnung des Schabbat mit Wein) an. Der Gottesdienst schließt mit ‚Alenu‘ und ‚Adon Olam‘.

Der Morgengottesdienst am Schabbat beginnt mit den Teilen Birchot ha Schachar, Psuqe de Simra, und dem Barchu mit dem Schma Jisrael. Der Kern des Gottesdienstes ist die ‚Amida‘, das 18-Fürbittengebet. Ein weiterer, in Schabbatot und Feiertagen im Gottesdienst vorhandener Teil ist die Tora – und Haftara – Lesung sowie das Aus- und Einheben der Tora. Dann folgten zusätzliche Fürbitten (Mussaf-Amida). Den Schluss bilden Lobgesänge wie ‚Alenu‘ und ‚En Kelohenu‘. Diese allgemeine Einteilung des Schabbat-Gottesdienstes wird für diverse Feste je besonders ausgefüllt, dazu hin für bestimmte Tageszeiten.

Es konnte nun gezeigt werden, dass die Faißt'schen ‚Gesänge‘ alle diese Gestaltungsmöglichkeiten berücksichtigen, und auch in liturgischen Einheiten, insbesondere bei responsorialen Gebeten, die Vorgaben einhalten. Dies zeigt sich besonders bei vielen Stücken mit rezitativischem Vorsänger und anschließendem, dem Kantor antwortenden Chor. Zum einen übernimmt Faißt den rezitativischen Duktus des Vorsängers, wie er für den jeweiligen Text erwartet wird. Zum andern hält er sich an die dort liturgisch vorgeschriebenen Responsen zwischen Vorsänger und Gemeinde, nur dass statt der Gemeinde ein gemischter Chor antwortet. Ein besonders schönes Beispiel für Faißt's tiefe Kenntnis der jüdischen Liturgie ist die Gestaltung des Sündenbekenntnisses ‚Oschamnu‘ (Nr. 50).

Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass Faißt eine für die südwestdeutschen Aschkenasim charakteristische Methode zur Erzeugung einer einheitlichen Stimmung, die ‚Nussach‘- Technik, angewendet hat. Dabei werden be-

stimmte kurze Satzteile mit Signalcharakter in verschiedene Stücke unverändert oder verändert eingelagert. Teils sind diese Nussachim von Faißt neu komponiert worden, teils wurden Melodien Kantor Eichbergs übernommen und frei nachbearbeitet.

Faißt's Satztechnik kann als frühromantisch – homophon klassifiziert werden, mit Wurzeln im barocken Choralsatz. Ihre harmonischen Bildungen lassen sich als Terzenschichtungen, Vorhalte und Alterationen beschreiben, wie z.B. in Försters ‚Anleitung‘ ausgebreitet. Faißt's Klangstil tendiert aber eher nach Norddeutschland als nach Wien. Nicht zufällig taucht an einer Stelle ein Schumann – Zitat auf, auch das Pathos vieler Chorstellen, noch verstärkt durch kräftige Verwendung punktierter Rhythmen, erinnert an das Vorbild aus Zwickau. Ein Zug von Deutschtümelei ist nicht zu überhören.

Spezifisch jüdisch an Faißt's ‚Gesängen‘ ist also nicht die Tonsprache an sich, sondern ihre formale Organisation. Das wichtigste formale Anordnungsprinzip ist dasjenige des Responsoriums zwischen Vorsänger und Chor, den liturgischen Vorgaben entsprechend. Innerhalb des bisher beschriebenen Rahmens sind die Faißt'schen ‚Gesänge‘ Neukompositionen, deren Zweck die Repertoire – Bildung auf dem Gebiet synagogaler Musik, und zwar der reformierten Juden Südwestdeutschlands, sein sollte. Äußeres Merkmal – und bis heute das Zeichen unüberbrückbarer Trennung von orthodoxem und reformiertem Judentum schlechthin – ist Faißt's Wahl der Besetzung für seine ‚Gesänge‘: für Kantor, vierstimmigen gemischten Chor und Orgel. Durch Ausführung dieses Kompositionsauftrages, der von der reformierten jüdischen Gemeinde Stuttgarts an ihn herangetragen worden war, wurde Faißt Teil des bis heute währenden innerjüdischen Konflikts um die richtige Art der Ausführung eines jüdischen Gottesdienstes, und bezog er – als Protestant von außen ‚eingreifend‘ – Partei für das Reformjudentum, gegen die gewiss auch in Südwestdeutschland vorhandene jüdische Orthodoxie mit ihrer prinzipiellen Ablehnung von gemischtem Chor und Orgel im Gottesdienst.

Der soziologische Kontext der ‚Synagogengesänge‘

Äußerer Grund zur Beauftragung Faißt's war, wie ausführlich berichtet, die Einweihung der neuen Stuttgarter Synagoge im Jahre 1861. Es war die Zeit des Aufbruchs und großer Hoffnungen für die mitteleuropäischen Juden, da man ihnen endlich (fast) die vollen Bürgerrechte gewährte, nach Jahrhunderten der Demütigung, Verfolgung, Vertreibung, Beraubung und Ermordung. Ihre Antwort auf die emanzipatorischen Judenedikte war ein unbändiger Wille zur Assimilation, und religiöser Ausdruck war die Entstehung des am Protestantismus sich orientierenden Reformjudentums, dem sich auch die Kirchenleitung der

Stuttgarter Juden unter Führung des Rabbiners Dr. Josef von Maier zugehörig fühlte.

Zusätzlich gab es auch personelle Verbindungen zum Reformtempel in Wien. Der Bruder des dortigen Predigers, Isaac Noah Mannheimer, unter dessen Ägide Salomon Sulzers ‚Schir Zion‘ entstand, nämlich Harri Mannheimer aus Kopenhagen, war bereits in den frühen 30 er Jahren von der Stuttgarter Synagoge beauftragt worden, ein Gesangbuch für Vorsänger und gemischten Chor a cappella herzustellen. In diesen ‚Choral Gesängen‘ gibt es eindeutige Verbindungen zu Sulzers ‚Schir Zion‘. Außerdem erschien 1836 in Stuttgart ein ‚Sefer Smirot Jisrael‘, ein Gesangbuch für die jüdische Jugend und für Frauen nach protestantischem Vorbild, ohne Angabe einer Autorschaft. Es konnte stichprobenartig nachgewiesen werden, dass die darin enthaltenen Choralsätze notengetreu dem 1828 publizierten evangelischen württembergischen Choralgesangbuch entstammen, komponiert von Frech, Kocher und Silcher.

Die Vorbilder der Faißt’schen ‚Gesänge‘

Es wurde gezeigt, dass Sulzers ‚Schir Zion‘ das Vorbild für den reformierten jüdischen Gottesdienst schlechthin war. Dies war der Grund, warum der Name Sulzer im Vorwort zu Faißt’s ‚Gesängen‘ an erster Stelle genannt wird, vor Weintraub und Naumbourg. Ein weiterer Grund war der, dass auch Sulzer mit Billigung Isaac Noah Mannheimers nichtjüdische Komponisten beauftragt hatte, für ihren Wiener Reformtempel jüdisch – liturgische Musik zu komponieren.

Ein klares Indiz, dass für Faißt ‚Schir Zion‘ dasjenige Modell war, an welches er sich halten musste in Auswahl und Anordnung der Texte sowie in deren musikalischer Gestaltung, ist die Tatsache, dass von allen sonst genannten Vorläufern seiner Sammlung nur ‚Schir Zion‘ alle Texte und Gesänge enthält, die auch bei Faißt vorkommen. Andererseits hat diese Modellhaftigkeit nicht dazu geführt, dass Faißt in Sulzers Stil komponiert hat. Sulzers Gesänge, zwar ebenfalls auf frühromantisch – homophoner Basis, sind stilistisch an Schubert und anderen katholischen Komponisten orientiert, allerdings in technischer Ausführung und Originalität weit schwächer.

Auch Samuel Naumbourg’s in Paris herausgegebene Sammlung enthält nicht nur eigene Kompositionen, die eigenen aber auf der Basis süddeutsch - aschkenasischen Liedguts. Sie enthält auch Kompositionen von Halévy und Meyerbeer, letztere übrigens von bemerkenswerter Originalität. Doch auch Naumbourg’s Kompositionen, in homophoner Satztechnik, entfalten bemerkenswerte Originalität und handwerkliche Sicherheit, besonderes in der Planung der Gesamtform; Einflüsse opernhafte Denkens sind nachweisbar. Auch Naumbourg verwendet – ab und an – Chor mit Frauenstimmen bei Orgelbegleitung, ja, sogar Orgelsoli.

Herschel Weintraubs Sammlung wiederum, in Königsberg (Preußen) herausgegeben, folgt einer Traditionslinie, die ihn mit Faißt verbinden könnte – hätte Faißt nur mehr Neigungen zu kontrapunktischen Anordnungen besessen ! Weintraubs Ideal war die Kontrapunktik Bachs, nicht Bachs Sprachstil, sondern jene aus der alten Motettenkunst stammenden und in Bachs Fugenkonzption weiterentwickelten Imitations- und Kontrapunkttechniken. Vielleicht war sein Idol gar nicht so sehr Bach, sondern eigentlich Felix Mendelssohn – Bartholdy, dem Weintraub nur seine eigene Bach – Brille aufsetzte. Jedenfalls bilden in Weintraubs Zyklen Stücke das sorgfältig geplante formale Gesamtzentrum, in denen er in Fugato – Manier sein kontrapunktisches Kombinationstalent zur Schau stellen konnte.

Dass kontrapunktische Konstruktion und Musik als Dienerin des Worts miteinander auf Kriegsfuß stehen, bedarf keiner weiteren Ausführungen. Jedenfalls verletzt Weintraub und seine kontrapunktische Konzeption die Forderung nach dem Primat des liturgischen Textes über die Musik – als einziger aller besprochenen Komponisten.

Weintraubs Besetzungen sind übrigens immer ohne Orgel, aber unter Einschluss des gemischten Chores.

In diesem Koordinatensystem reformierter Synagogenmusik, also zwischen dem österreichischen Wien, dem französischen Paris und dem preußischen Königsberg, sollten nach dem Willen der Auftraggeber die Faißt'schen ‚Gesänge‘ angesiedelt sein, und – wenn möglich – Grundlage einer eigenen Traditionsbildung im Südwesten Deutschlands werden.

Doch verschweigt uns Tennenbaums Vorwort etwas ganz Wichtiges: Faißt's ‚Gesänge‘ sind auch nach innen gerichtet, an die Kritiker der Reformbewegung als solcher in den eigenen Reihen. Faißt's ‚Gesänge‘ sollten nicht nur gegenüber den genannten Vorläufern weit entfernt von Stuttgart sich behaupten, sondern auch gegen Etwas in allernächster Nähe: gegenüber den Gesängen Maier Levi's, des Kantors von Esslingen !

Der orthodoxe Gegenpol – Maier Levi von Esslingen

Esslingen, die vor den Toren Stuttgarts liegende mittelgroße Stadt, hatte im Jahr 1862 140 jüdische Einwohner¹⁷⁴. Die kleine jüdische Gemeinde beschäftigte einen Vorsänger und gehörte seit 1832 zum Rabbinat Stuttgart¹⁷⁵, was bedeutete, dass der Stuttgarter Rabbiner dienstrechtlich Vorgesetzter des Esslinger Chasans war¹⁷⁶. Der in Esslingen um 1860 wirkende Chasan war Maier Levi.

¹⁷⁴ Hahn, 46

¹⁷⁵ ebenda, 62

¹⁷⁶ Amtsinstruction, §11, 20 f.

Maier Levi, 1813 in Rottweil geboren, lebte wohl ab 1816 in Esslingen, nachdem sein Vater 1814 gestorben war und sich die Mutter wiederverheiratet hatte.¹⁷⁷ Von 1828 bis 1831 studierte er am Esslinger Lehrerseminar, legte 1835 die Vorsängerprüfung in Eschenau¹⁷⁸ bei Affaltrach (Kreis Heilbronn) ab, war dann Kantor in verschiedenen Gemeinden Württembergs¹⁷⁹ und war ab 1844 bis zu seinem Tod im Jahr 1874 als Kantor der Esslinger jüdischen Gemeinde tätig. Ab 1845 war er auch als Lehrer für Chasanut und Liturgie am Esslinger Lehrerseminar tätig¹⁸⁰, vielleicht nicht ununterbrochen, aber bis mindestens 1862.¹⁸¹ Zwischen 1845 und 1862, vielleicht auch noch später, schrieb er für seine jüdischen Esslinger Studenten – zum allergrößten Teil akribisch notiert – die Gesänge des Gottesdienstes des ganzen Jahres auf, nach Art der südwestdeutschen orthodoxen Juden. Was erhalten ist, stellt durch seine Ausführlichkeit und Genauigkeit für das Wissen um den aschkenasischen, südwestdeutschen Gesang vor der Emanzipation ein geradezu einmalig wichtiges Kompendium dar.

Leider sind die Verluste nicht nur verursacht durch die Zerstörungswut der Nationalsozialisten, sondern auch durch eine innerjüdische Affäre, bei welcher der Faißt beratende Kantor M. Eichberg keine gute Rolle gespielt hat. 1854 nämlich legte Maier Levi „, seine von großem Fleiße zeugende Arbeit der Oberkirchenbehörde zur Prüfung vor und bat um Drucklegung“. ¹⁸² „, Der von der Oberkirchenbehörde aufgerufene Sachverständige – Vorsänger M. Eichberg, Stuttgart – sollte sein Gutachten (...) abfassen“. ¹⁸³ Eichbergs Votum, teilweise sachlich falsch begründet, war ablehnend (Maier Levis orthodox ausgerichtete Gesänge passten ja überhaupt nicht in das ideologische Konzept der damaligen Gemeindeführung!), und so wurde die Arbeit Levis nicht gedruckt.

Faißt, ab 1846 wieder in Stuttgart, dürfte von all dem durchaus erfahren haben, war er doch auch mit jüdischen Musikern in engem Kontakt (s.o.), und vor allem: er war ja Esslinger! Und wahrscheinlich hat er den um zehn Jahre älteren Maier Levi sogar gekannt, wengleich eher flüchtig, denn Faißt blieb nur bis zu seinem 13. Lebensjahr (1836) in Esslingen.¹⁸⁴

Zum besseren Verständnis folgt nun die Analyse einer kurzen Partie aus einem Maier – Levi'schen Manuskript¹⁸⁵. Dies soll die Unterschiede zwischen orthodox - aschkenasisch und jüdisch – reformiert aus musikalischer Sicht beleuchten.

¹⁷⁷ Goldberg, 87

¹⁷⁸ ebenda, 91

¹⁷⁹ ebenda

¹⁸⁰ ebenda, 102

¹⁸¹ ebenda, 103

¹⁸² Adler

¹⁸³ ebenda

¹⁸⁴ Esslinger Zeitung, 25. November 1904; „, Enthüllung des Relief-Denkmal an Dr. Immanuel Faißt“ (Stadtarchiv Esslingen)

¹⁸⁵ Maier Levi, 90 f.

Der Text entstammt dem Morgengebet für Rosch Haschana und enthält das שמע ישראל (Schma Israel, Höre Israel) und seine Brachot (Lobsprüche)¹⁸⁶. Während des Gebets אהבה רבה (ahawa raba, mit großer Liebe) werden die Zizit¹⁸⁷ in die Hand genommen. Ab כי אל (ki el, denn ein Gott) wird gesungen,

Notentext Maier Levi, Tefillat schacharit lerosch haschana¹⁸⁸

90.

'ahawa raba'

אֶתְחַבֵּת רַבָּה אֶתְחַבֵּתנוּ יְיָ אֱלֹהֵינוּ • חֲמִלָה גְדוֹלָה וַיִּתְּרָה חֲמִלָתְךָ
 עָלֵינוּ : אֲבִינוּ מִלְכֵנוּ בְּעֶבְרָה • בּוֹחֵינוּ שֶׁבְמִחוּבְךָ •
 וְתִלְמֵדֵינוּ חֲקֵי חַיִּים • כִּן תַּחֲנֵנוּ וְתִלְמַדְנוּ • אֲבִינוּ אֵב הַרְחִמֵן •
 רַחֵם עָלֵינוּ • וְהֵן בְּלִבֵּנוּ לְחַבִּיבֵנוּ וְלִחְשֵׁמֵנוּ לְשִׁמּוֹעַ •
 לְלִמּוּד וְלִלְמִיד לְשִׁמּוֹר וְלַעֲשׂוֹת וְלִכְבוֹדֵינוּ אֶת כָּל דְּבָרֵי תִלְמוּד תּוֹרָתְךָ
 בְּאַחֲבָה : וְהָאֵר עֵינֵינוּ בְּתוֹרָתְךָ : וְדַבְּקֵנוּ בְּמִצְוֹתֶיךָ • וַיְחַד
 לְבָבֵנוּ לְאַחֲבָה וְלִירְאָה אֶת שְׁמֶךָ • וְלֹא גִבּוֹשׁ לְעוֹלָם וָעֶד • כִּי בִשְׁם
 קְדֻשָּׁה גְדוֹל וְתִנּוּרָא בְּמִחוּבֵנוּ • נְגִילָה וְנִשְׂמַחָה בִישׁוּעָתְךָ : וְהִבִּיאֵנוּ
 לְשִׁלּוּם מֵאַרְבַּע כְּנָפּוֹת הָאָרֶץ • וְתוֹלִיכֵנוּ קוֹמָמוֹת לְאַרְצֵנוּ : כִּי אֵל
 פּוֹעֵל יִשׁוּעוֹת אֲתָה • וּבְנוּ בְחֵרֶת מְכֻרָה עִם וְלִשְׁחֵן וְקִרְבָּתֵנוּ לְשִׁמְךָ
 הַגְּדוֹל סֵלָה בְּאַמֶּת • לְהוֹדוֹת לָךְ • וְלִיְחַדְךָ בְּאַחֲבָה • בְּרוּךְ אַתָּה
 " • תְּבוֹחֵר בְּעַמּוֹ יִשְׂרָאֵל בְּאַחֲבָה :

'ki el'

Dob.

T 6

כִּי אֵל פּוֹעֵל יִשׁוּעוֹת אֲתָה וְלִיְחַדְךָ בְּאַחֲבָה בְּרוּךְ אַתָּה

כִּי אֵל פּוֹעֵל יִשׁוּעוֹת אֲתָה וְלִיְחַדְךָ בְּאַחֲבָה בְּרוּךְ אַתָּה

¹⁸⁶ Machsor Rosch Haschana, 204 f., deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

¹⁸⁷ Schaufäden

¹⁸⁸ deutsche Übersetzung siehe Anhang 2

T 11

91

T 17

T 21

T 25

Gemeinde mit Absingung geübt.

'schma'

,baruch
schem'
,ukschar-
tem'

92

ברוך שם כבוד מלכותו לעולם ועד : ואהבת
את יהוה אלהיך בכל לבבך ובכל נפשך ובכל מאריך : ורחיו הדברים האלה
אשר יאמרו מצוה תיום עלי לבבך : ושננתם לבניה ודברתם בהם בשבתה בביתך ובכל מקום
בדרך ובשכבך ובקומה : וקשרתם לאות על ידך ורחיו למטפת בין עיניך : וכמתם עלי
מוות ביתך ובשעריך :

והיה אם שמעו השמעו אל מצותי אשר אנכי מצוה אתכם היום לאהבה את יהוה
אלהיכם ולעבדו בכל לבבכם ובכל נפשכם : ונתתי מקור ארצכם בעתו יהיה
ומלקוש ומספת דגנה ותירשה ויצתה : ונחתי עשב בשדה לבהמה ואכלת ושבעת :
השמרו לכם פרוסתה לבלבכם ופרתם ועבדתם אלהים אחרים והשחתיתם לכם : ותעה
את יהוה בכם ועצרי את השמים ולא יהיה מקור והאדמה לא תמן את יבולה ואבדתם
מרה מעל הארץ הטובה אשר יהוה נתן לכם : ושמתם את דברי אלה עלי לבבכם ועל
נפשכם וקשרתם אתם לאות עלי ידכם ורחיו למטפת בין עיניכם : ולמתם אתם את
בניכם לומר ביום בשבתה בביתך ובכל מקום בדרך ובשכבך ובקומה : וכמתם עלי מוות
ביתך ובשעריך : למען ירבו ימיכם וימי בניכם עלי האדמה אשר נשבעתי לאבותיכם
לתת להם כימי השמים על הארץ :

ויאמר יהוה אל משה לאמר : דבר אל בני ישראל ואמרת אליהם ועשו להם ציאת
על בני בני כגדיתם לדותם ונתנו על ציאת הגנה פתיל חבלת : והיה לכם
לציאת וראיתם אתי וזכרתם את ציאת יתה ועשיתם אתם ולא תתורו אחרי לבבכם
ואמרו עיניכם אשר אתם ויום אחריהם : למען תזכרו ועשיתם את ציאת יתה וזכרתם
קדשים לאלהיכם : אני יהוה אלהיכם אשר הוצאתי אתכם מארץ מצרים להיות לכם
לאהלים אני יהוה אלהיכם :

bis zum Schma Israel (siehe Notentext Maier Levi). Dieses wird (leise gesprochen) unterbrochen durch ברוך שם כבוד (baruch schem kvod, gelobt sei der heilige Name), und dann, das ‚Schma‘ fortsetzend, werden bei ואהבת את יהוה (w’ahawta et [jehova] adonaj, und du sollst Gott lieben), die Hand – und Kopf - Teffilin¹⁸⁹ geküsst.

Als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal gegenüber Faißt fällt durchgehende Einstimmigkeit in die Augen. In der ganzen Sammlung gibt es keine einzige mehrstimmige Stelle, obwohl Maier Levi aufgrund seiner Ausbildung am Esslinger Lehrerseminar, die auch das Fach Musiktheorie umfasste¹⁹⁰, sehr wohl dazu in der Lage war.

Des weiteren ist die Rolle des Kantors bzw. Vorbeters gegenüber der Gemeinde aufs Stärkste hervorgehoben. Es ist eindeutig, dass der Chasan den jüdisch – orthodoxen Gottesdienst als zentrale Figur lenkt. Ganz im Mittelpunkt des orthodoxen jüdischen Gottesdienstes steht jedoch der Text und seine eindeutige Verständlichkeit. Bei Vertonungen läuft dieser unwiederholt weiter, die Musik immer wieder nötigend, sich entsprechend anzupassen.

So steht die ausgewählte Melodie längere Zeit im 3/4 –Takt, ihr Charakter ist sanft beschwingt und tänzerisch. Doch bei der Textstelle להודת לך (lehodot lecha, dir zu danken)¹⁹¹ verändert sich das Metrum zum 4/4 – Takt, vielleicht um dem dort vorhandenen Textinhalt erhöhte Aufmerksamkeit zu verleihen, und kehrt danach wieder kurz zum 3-er – Metrum zurück.

Die ganze Melodie, übrigens von rechts nach links notiert entsprechend der Leserichtung in der hebräischen Sprache, steht in g-Moll. Ihre Tonordnung und ihr Satzbau ist folgendermaßen:

T 1 – 4	: QA	4 (Vordersatz)
5 - 8	: GK (3)	4 (Nachsatz)
9 - 12	: GK (7)	2 V 2
13 – 16	: QA	2 + 2
<hr/>		
17 – 19	: GK (7)	2 + 1
20 - 27	: GK	2 + 2 + 1 +3

¹⁸⁹ kleine schwarze Ledergehäuse , die Pergamente enthalten, auf denen Textstellen aus der Tora geschrieben stehen

¹⁹⁰ Maier Levis Lehrer in Musiktheorie am Esslinger Lehrerseminar war wohl J. G. Frech, siehe Oehler,586. Frech war der Komponist der meisten der vierstimmigen Choräle im evangelischen Choralbuch von 1828.

¹⁹¹ Notenbeispiel S. 91, Anfang 2. Akkolade

Neben der Grundtonart werden also auch die Stufen 3 und 7 berührt, charakteristisch für ältere Melodien mit modalem Hintergrund. Auffallend ist die weitgehend symmetrische Anlage des Satzbaus, vor allem im ersten Großabschnitt (bis T 16), abgeschwächt auch erkennbar danach. Dies lässt auf starke Beeinflussung seitens des (südwest-) deutschen Volksgesangs schließen.

Das nachfolgende ‚Schma Israel‘¹⁹² steht in G-Dur und ist – im Gegensatz zum vorigen Stück – quasi psalmodierend. Darauf folgt ein Textausschnitt aus der Tora, den die Gemeinde für sich betet.¹⁹³ Maier Levis parlandoartige Gestaltung der Pijut-Melodie ab T 25 dient als Vorbereitung des psalmodierenden ‚Schma‘. Somit enthält diese Musik durchaus, neben der rein das Wort transportierenden, auch eine innermusikalisch – ästhetische Ebene. Letztere hat aber immer nur eine dienende, unterstützende Rolle, tritt nie in Gegensatz zur Wortidee.

Der fundamentale Unterschied zwischen den Faißt’schen ‚Gesängen‘ und Maier Levis Kompendium liegt in der Beantwortung der Frage, ob liturgische Musik aus sich selber heraus geistfähig ist oder ob sie erst als Trägerin des Wortes, und daran und davon gebunden, zu Geist wird.

Mit der Einführung von gemischtem Chor und Orgel in die Liturgie hatten sich die reformierten Juden Mitteleuropas auf die Seite künstlerischer Autonomie geschlagen und sich eingereicht in den Gang der europäischen Musikgeschichte seit der Renaissance. Demgegenüber musste Maier Levi wie ein Relikt aus uralter Zeit erscheinen, dem baldigen Vergessen anheim gefallen.

Wirkung und Leistung

Dass es ganz anders kam ist ein Produkt unserer grauenvollen europäischen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Entgegen der Annahme Tennenbaums im Jahre 1911, dass Faißt’s ‚Gesänge‘ „wie alles Klassische, ihren Wert nie verlieren“¹⁹⁴, erwähnt Leo Adler 1931 den Namen Immanuel Faißt nur noch, um einen Irrtum bezüglich der Autorschaft der Mannheimer’schen ‚Choral Gesänge‘ von 1834 aufzuklären¹⁹⁵ und stellt dann immerhin fest: „Faißt’s Arbeiten auf diesem Gebiete – er schuf später Partituren für den Gottesdienst in

¹⁹² Notenbeispiel S. 91, „Gemeinde und Vorsänger zugleich“

¹⁹³ Notenbeispiel S. 92

¹⁹⁴ Faißt, Vorwort

¹⁹⁵ siehe Adler

der Stuttgarter Synagoge – müssen aber höher eingeschätzt werden. ¹⁹⁶ Danach wird der Name Faißt im ganzen Aufsatz kein einziges Mal mehr erwähnt.

Ganz anders der Name Maier Levi von Esslingen, er ist Gegenstand von etwa einem Viertel des Adler'schen Aufsatzes, er betont, dass seine Sammlung „trotz ihrer vielen Mängel von unschätzbarem Wert (sei), weil sie namentlich den rezeptativen Teil unseres Gottesdienstes festhält, während in den Choral – Gesängen der rein gesangliche aufgezeichnet ist.“¹⁹⁷

Es waren die dunklen Wolken am Horizont des Jahres 1931, die Leo Adler von dieser lange verkannten, aber den Wurzeln des jüdischen Volkes angeblich ganz nahen Synagogenmusik träumen ließ. Doch der Sturm der Barbarei hat dann unterschiedslos alles zerstört – assimilierte wie nicht assimilierte jüdische Kultur. Von der alten württembergisch – jüdischen Kultur ist fast nichts mehr übrig geblieben. Dass es heute wieder Juden bei uns gibt ist ein Wunder, ein unverdientes Geschenk. Doch es sind andere Juden, mit anderem jüdisch – kulturellem Hintergrund als vor der Schoa. Und so feiert die heutige Stuttgarter Synagoge – orthodox ausgerichtet – ihre Liturgie ohne gemischten Chor und ohne Orgel, und daher auch ohne die Faißt'schen Kompositionen.

Was bleibt also von Immanuel Faißts ‚Stuttgarter Synagogengesängen‘? War Faißts Bemühen umsonst? Mitnichten! Denn unabhängig von Verbreitung und Nachwirkung bleiben die ‚Stuttgarter Synagogengesänge‘ ein für den reformierten jüdischen Ritus brauchbares Werk. Seine besondere Leistung liegt darin, dass, im Gegensatz zu Sulzers ‚Schir Zion‘, bei dem nur einzelne Nummern von Nicht – Juden komponiert wurden, hier ein Nicht – Jude Verfasser einer Sammlung wurde, die das ganze jüdische Kirchenjahr abdeckt. Seitens Immanuel Faißt, dem evangelischen Lehrersohn aus Esslingen, bedeutete dies jedoch einen hohen Lernaufwand als Voraussetzung zur Komposition seiner ‚Gesänge‘. Der jüdische Ritus – ohnedies auf hebräisch – unterscheidet sich erheblich vom christlichen. Das Wissen hierüber konnte nicht über Nacht erworben werden, sondern musste über einen längeren Zeitraum und in engem Kontakt mit dem jüdischen Kantor und vielleicht auch mit dem damaligen Rabbiner Dr. v. Maier langsam gewachsen sein, flankiert von Besuchen jüdischer Gottesdienste.

Und eben darin liegt heute die Bedeutung der ‚Stuttgarter Synagogengesänge‘. Mit diesem Werk erwies sich Faißt als aufgeklärter Geist, als würdiger Nachfahre von Lessings ‚Nathan‘, als Vorbild demokratischer, auf Gleichheit der Rechte aller Menschen beruhenden Gesinnung. Mit der Komposition seiner ‚Gesänge‘ unterstützte er die Bemühungen seiner jüdischen württembergischen Freunde nach Assimilation und Gleichberechtigung. Er erkannte wohl auch den

¹⁹⁶ ebenda

¹⁹⁷ ebenda

Nutzen für das Land durch diesen Zufluss an hoher Intelligenz, großem Lerneifer und unermüdlicher Tatkraft seitens der jüdischen Bevölkerung.

Daher kann man Faißt auch als Patrioten im reinsten Sinne des Begriffs bezeichnen. Gerade weil die Geschichte unseres Landes bald darauf, nach 1861, eine Wendung nahm, die mit der völligen Katastrophe des Jahres 1945 endete, kann die Musikhochschule Stuttgart stolz darauf sein, dass ein Immanuel Faißt ihr erster Direktor war. Durch seinen Einfluss bekam das Werk, das die jüdischen Gebrüder Levi mit der Gründung einer Musikschule in Stuttgart begonnen hatten, sicheren, staatlich garantierten Grund. Immanuel Faißt ist für uns Heutige ein Vorbild in antirassistischem, vorurteilsfreiem Denken und Handeln geworden, dem es immer von neuem nachzueifern gilt.

Anhang 1: Notenbeispiele

aus ‚Sefer Smirot Jisrael‘

Nro. 257.

Warum betrübst du dich, mein Herz, so tief bekümmert,

263

so voll Schmerz, bloß um ein zeitlich Gut? ver = traue

deines Gottes Rath, der al = le Ding' erschaffen hat.

2. Der Reiche trotz auf Ehr und Gut: ich traun auf Gott mit festem Muth. Mein spotte, wer da will! Ich bin der frohen Zuversicht: wer Gott vertraut, den läßt er nicht.

3. Ging Jakob aus des Waters Haus nicht dürftig leer und einsam aus; ein Flüchtling, oft getäuscht? doch sehet, überhäuft mit Glück, kam er nach Kanaan zurück.

4. War Josephs reine Frömmigkeit vergebens? hat es ihn gereut, auf seinen Gott zu traun, der nie von seinen Frommen weicht, wenn seine Hilf auch oft verzeucht?

5. Elias wer ernährte dich, als einst des Himmels Regen sich so lange Zeit verzog? dich nährte einer

Wittwe Hand, zu der du wardst von Gott gesandt.

6. Als Daniel gefangen war: wer schloß, wo nun kein Helfer war der Löwen Rachen zu? Wer sorgt, daß Den, der Gott verehrt, auch selbst das Feuer nicht verzehrt?

7. Gott, deine Güt' ist, was sie war, auch ohne Wunder offenbar; dir will ich stets vertraun. Kann ich mich deiner Gnad' erfreun, was brauch ich groß und reich zu-seyn?

8. Dir, Gott, Erbarmen, dir sey Preis, daß ich aus deinem Worte weiß, was einst mich selig machte! gib daß ich nun auch fest und treu in diesem meinem Glauben sey.

aus Faißt, ‚Stuttgarter Synagogengesänge‘

Lechododi.

Allegretto animato. dolce

No 2.

Vorsänger. Le-cho do-di lik-ras ka-lo pe-
Komm mein Freund ent-ge-gen der Braut, den

Orgel. *pp p mp mf pp*

II Sac x G. Pr. Ped.

T 5

Tutti Soprani

ne schab-bos ne-kab-lo
Sab-bat zu be-grü-ßen. Le-cho do-di lik-ras ka-lo pe-

II Pr. *mp*

Man. *mp*

T 9

cresc.

Vorsänger.

ne schab-bos ne-kab-lo. Scho-mor we-so-chor be-di-
Scho-mor u. So-chor
Hüte u. denke in

p

T 12

bur e-chod hisch-mi-o-nu el ham-ju-chod — A-do-
ei nemSpruch ließ uns hö-ren Gott der Einz'-ge, Gott ist

poco più

T15

3

no^j e-chod u-sche - mo, e - chod le-schem ul-sif-e-res we-
 ein - zig und sein Nam' ein-zig zu sei - nes Na - mens

mf cresc. p

T 18

Tutti Tenori
Bassi

lis - hi - lo Le - cho do - di lik - ras ka - lo pe -
 Ruhm und Ehr' *II x Pr.*

mf

T 21

Tutti Sopr.

Le cho do - di
 Le - cho lik -
 Le - cho do - di lik -
 ne - schab-bos - ne - kab - lo Le - cho

mf mf

Ped.+ R zu I

T 24

ras - ka - lo pe - ne - schab-bos ne - kab - lo His -
 ras ka - loj ne - kab - lo Er -
 do - di pe - ne schab-bos ne - kab - lo

cresc. dim. Vors. dimin.

4

T 27

mf *cresc.* *f*

o - re ri his - o re-ri ki vo
 munt - re dich, er munt - re dich, dein Licht ist

Man.

T 30

cresc.

o - rech ku-mi o-ri u-ri u-ri
 da. Auf mein Licht, wa-che auf,

Man.

T 33

f *piu f*

schir da-be-ri ke-vod a - do-noj o - la-jich nig-lo, ke-
 Lied stimm an, die Herr-lich-keit Got - tes dir er-scheint, die

T 36

dim. *Tutti Soprani* *a tempo mf* *f*

vod a - do-noj o - la - jich nig-lo Le-cho do-di lik-
 Herrlich-keit Got - tes dir er-scheint.

Le

cresc. *f*

Ped. Ped. Ped.

T 40

ras ka-lo, le-cho do-di lik-ras ka-lo, le-
cho do-di lik-ras ka-lo le-cho do-di lik-

p *piu f*

T 43

cho do-di lik-ras ka-lo pe-ne schab-bos ne-
ras ka-lo le-cho do-di lik-ras schabbos ne

p Ped. semplice

T 46

Vorsänger. *dolce e p*
kab-lo. Bo-i ve-scho-lom a-te-res ba-lo
Komm in Frie-den ge-schmückte ih-res Man-nes

II Walze O
pp
II

6

T 51

gam be-sim - cho uv - zo - ho - lo ———— toch e - um - ne ————
 ja in Freu - den und Froh - lok - ken un - ter die Gläub'gen des

p

T 54

cresc. *dolce* *più f*
 am se - gu - lo ———— bo - i chal - lo bo - i chal - lo
 Lieb - lings - Vol - kes komm o Braut, komm . o Braut,

Man.

T 57

p *Tutti.* *animato*
 bo - i chal - lo ———— Le - cho do - di lik -
 komm ———— o Braut. ———— Le - cho do -
 Le - cho do - di lik -

rit. *f animato*
 Ped.

T 60

ras ka-lo pe - ne schab-bos ne - kab - lo le -
 - di lik - ras ka - lo pe - ne schab-bos ne - kab - lo le -

ras ka - lo pe - ne schab-bos ne - kab - lo le -

piu. f

T 63

cho do-di lik - ras ka - lo pe - ne schab-bos ne - kab - lo
 cho do di lik - ras ne - kab - - - - lo

cho do-di lik - ras ka - lo pe - ne schab - bos ne kab - lo

T 67

Chor. le-cho Chor. le-cho Chor. **ff**

le-cho le-cho bo-i chal-lo le - cho!

Vors. *pp* Vors. *p* Vors. *f* **ff**

le-cho le-cho *f* **ff**

Man. Ped.

N'kadesch. (Kduscha für Schacharit.)

Recitativo.

Nº 15. *p sostenuto*

Vorsänger. Ne-ka-desch es schimcho bo-o-lom keschem sche-

p Pr. Fl. 4.

T 4

animato

mak-di-schim o-so bi-sch'me morom ka-ko-suv al jad n'vi-

T 7

cresc. *lento*

e-cho we-ko-ro se el se weo-mar.

Coro attacca.

T 10

Kodosch.

Adagio.

Chor. *p* Ko-dosch, *cresc.* *mf* ko-dosch, *f* ko-dosch, A-do-noj ze-

p *cresc.* *f*

Ped.

T 14

vo - os me - lo chol - ho o - rez ke -

p *marcato poco - a - poco -*

p

poco - a - poco -

T 17

vo - do, me - lo chol ho - o - rez ke - vo - do, me -

cresc. *f* *ff*

f *ff*

cresc. *cresc.* *f* *ff*

T 20

lo chol ho - o - rez ke - vo - do

mf *dim. al pp*

mf *dim. al pp*

12 11 10 8 7 5 4 3 2 1

24

Allegro con fuoco.

Nº 16. *Solo*
f *Vors.* Os be - kol raasch go - dol a - dir we - cho - sok ma -
 Ped.

T 3

più sostenuto poco a poco
mf *ff*
 schmi - im kol misnas' - im l'u massero - fim l'u - mo - som bo -

T 6

Chor Tutti. *Più mosso e maestoso.*
ff
 ruch jo - me - ru Bo - ruch ke - vod a - do - noj mim - ko - - mo
Grave

Nº 17. *Vorsänger. Sostenuto*
p *f*
 Mim - kom' - cho mal - ke - nu so - fi - a w' sim - loch o
 II *mf*

T 4

dol. espressivo

le-nu ki me-chakim a-nach-nu loch mo-saj timloch be-zi-jon be-

p *pp* *mf*

dim. *pp*

T 9

Con moto.

ko-rov b'jo - me - nu lo - lom wo-ed tisch - kon. Tis - ga-

mp *cresc.* *mp*

T 13

dal wesisch-ka - dasch be-soch je - ru - scho - la-jim ir -

cresc.

T 17

cresc.

cho le-dor wo - dor ul - nezach n'zo - chim w'e - ne - nu sir -

cresc. *mf* *p* *cresc. poco*

26

T 22

cresc. *dim.*

e - no mal-chus' - - cho ka-do - vor ho-o - mur be -

T 27

p

schi-re u - se-cho al je - de - do-wid me-schi - -

T 32

Chor attacca
Jimloch. Lento.

ach zid - ke - cho

Orgel.
A.) Sabb. u. 3 Feste B.) Neujahr u. Versöhnungsfest N.43, S.58.

Orgel seul Orgel seul

T 38

Allegro.

Chor. Jim-loch ado - noj l'o - lom l'o - lom

T 42

elo - ha-jich zi-jon le - dor wo - dor ha - le - lu -

The musical score for T 42 consists of two systems. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has lyrics: "elo - ha-jich zi-jon le - dor wo - dor ha - le - lu -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment showing more complex chordal textures.

T 47

jo, ha - le - lu - - jo, ha - le - lu - - jo.

The musical score for T 47 consists of two systems. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has lyrics: "jo, ha - le - lu - - jo, ha - le - lu - - jo." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment showing more complex chordal textures. Dynamics markings *ff* are present in both systems.

Oschamnu. 67
 Cantor. *Andante mesto.*
sotto voce *cresc.*

Nº 50. *O-schamnu bo-gadnu go-salnu*

Sopran *Chor. sotto voce cresc.*
 Alt *O-schamnu bo-gadnu go-*

Tenor

Baß

T 6

di - bar-nu do - fi he e-

di barnu do - - fi

sal - nu di bar-nu do - fi

di - bar-nu do - fi

68

T 11

cresc.
wi - nu wehir - schanu sadnu cho-
cresc.
he - e - wi - nu we - hir - scha - nu sadnu
W. 3

T 16

p
masnu to - fal - nu schoker jo - az - nu ro
dim. *p*
chomasnu to - fal - nu scho - ker jo - az -
p
p
W. 2

T 20

cresc.
 ki - sav nu laz - nu mo - radnu ni -

cresc.
 no ro ki - savnu laznu mo-rad-nu

W. 3.

T 25

cresc. sempre *f*
 az - nu so - rar - nu o - wi - nu po -

cresc. sempre
 ni - az - nu so - rar - nu o - wi - nu

W. 4

70

T 29

mp cresc.

scha - nu zo - rarnu kischinu o-ref

mf p

po - schanu zo - rarnu kischinu

mf p

mf p

II. * Salc.

T 34

poco a poco

ro - schanu schi - chas-nu

poco a poco

o - ref ro - scha-nu schi -

x W. 3. x W. 4.

T 35

ti - av - nu to - i - nu

chasnu ti - av - nu to -

f *dim.* *f* *dim.* *f* *dim.* *f* *dim.*

T 39

ti - to - - nu.

i - nu ti - to - - nu.

p *dim.* *pp* *pp* *pp*

II Salc. W. O.

72

Seele, was betrübst du dich.

Choral zur Seelenfeier.

Andante.

Im. Faisst.

Nº 51.

1-3. Seele, was be - trübst du dich, was ist dir so bang in mir!

mf

1. Fühlst du nicht des Va - ters Nä - he, der uns all' im
 2. Hat dich al - les denn ver las - sen? Ste - hest du denn
 3. Riss der Tod dir von dem Her - zen Heiß - ge - lieb - te

Her - zen trägt? Lebt kein Gott dir in der Hö - he,
 ganz al - lein? Kannst du nichts mit Lieb' um - fas - sen,
 We - sen ab? Sa - hest du sie un - ter Schmer - zen,

Der da lie - bet, wenn er schlägt? Aufwärtsschau! Gott ver - trau!
 Nennst du nichts auf Er - den dein? Gott bleibt dir Für und für.
 Sin - ken in das fin - stre Grab? Angst und Not Bannt der Tod.

See - le, was be - trübst du dich! Him - mel - wärts Heb' das Herz:
 See - le, See - le, za - ge nicht! Fest und treu Gott dich weih':
 See - le, sei ge - trost im Herrn! Wei - ne nicht, Denn im Licht.

Je - de Trä - ne, die da fällt, Zählt der Len - ker sei - ner Welt.
 Sei - ne Treu - e nie - mals trägt, Sei - ne Lie - be nie ver - siegt.
 Wandelt die ver - klär - te Schaar, Se - lig, se - lig im - mer - dar.

aus Sulzer, 'Schir Zion'

קבלת שבת

לכה דודי (№ 1)

Sch. Z. II.

Andante.

№ 1.

Cantor.

l'choh dó - di li - kras cal - loh p' - ne schab -

T 6

bos ne kab - be - loh

Sop. Chor. l'choh dó - di li -

Alt. Ten. Bass.

T 11

kras cal - loh phe schab - bos phe schab - bos ne kab - be - loh.

1870

Andante.

לכה דודי (№ 2)

№ 2.

Cantor.

Bass 1/2.

i' - choh dó - di li - k' - ras cal - loh p' - ne schab -

bos ne kab - be - loh

Sop. Chor. i' - choh dó - di li - k' -

Alt. Ten. Bass.

ras cal - loh p' - ne schab - bos ne kab - be - loh.

16

Sch. Z. II.
№ 3.
 Cantor.
 (Bariton.)

שמור וזכור
 (№ 1.)

Recit. mf

scho-mór w'-so-chór b'-dib-bur e - chod hisch-mi-o - nu el ham-m'-ju-chod

Orgel.
 (ad libitum.)

p

f

rit.

e - dó - noj e - chod u - schimó e - chod l'-schem u - l'-sif - e - res w' - li - shil - loh

colla parte

Sch. Z. II.
№ 4.
 Cantor.
 (Tenor.)

שמור וזכור
 (№ 2.)

Recit. mf

scho-mór w'-so-chór b'-dib-bur e - chod hisch-mi-o - nu el ham-m'-ju-chod

Orgel.
 (ad libit.)

p

colla parte

e - dó - noj u - schimó e - chod l'-schem u - l'-sif - e - res w' - li - a' - hil - loh

colla parte

Sch. Z. II.
№ 5.
 Sopran.
 Alt.
 Tenor.
 Bass.

לקראת שבת

Andantino.

mf

lik - ras schab - bos l' - chau w' - ne - l' - choh ki ki ki

f

p

mf

S. 1.

hi m' kôr hab - bro - ehoh me - rósch mi - ke - - - dem n' - su - -
mi - ke - - dem

ehoh sôf ma - a - seh b' - ma - chascho - voh t'chil - loh

Chor:
לכה

Sch. Z. II.

מקדש מלך
(Nº 1.)

Nº 6.

Cantor.

mikdash me - lech ir m' - lu - ehoh ku - mi z' - i mit - toch ha - ha - va - ehoh rav loch schewes bemekhabbo -

Orgel.
(ad libit.)

ehoh - whu ja - châ - môl o - la - jich chem - loh his - na - ri me - o - vor ku - mi lif - schi bi - g' - de sif - ar -

tech am - mi al jad ben ji - schaj bes hal - lach - mi ko - r' - voh elnav - schi ge - o - loh

Chor:
לכה

18

Sch. Z. II.

№ 7.

Sopran.

Alt.

R.

O.

H.

C.

Bass.

מקדש מלך (№ 2)

Moderato.

ku - mi ku - mi z' - i mit -
 ir m' - lu - choh ku - mi ku - mi
 mik - dasch me - lech

tóch ha - ha - ve - choh raw - loch sche - wés b' - e - mek hab - bo - choh hab - bo -
 ha - ha - ve - choh raw - loch sche - wés b' - e - mek hab - bo - choh b' - e - mek hab - bo -
 hu

choh w' - hu ja - cha - mól o - la - jich chem - loh his - na - ri me - o -
 choh w' - hu ja - cha - mól o - la - jich chem - loh me - o -
 his - na - ri me -

vor ku - mi liv - schi bi - g' - de siv - ar - tech am - mi
 vor ku - mi siv - ar - tech am - mi
 o - vor ku - mi liv - schi bi - g' - de siv - ar - tech amnu al jad ben

al jad ben ji - schaj bes hal - lach - mi ko - r' - voh el nav - schi el nav - schi g'o - loh
 al jadben ji - schaj bes hal - lach - mi ko - r' - voh el nav - schi el nav - schi g'o - loh
 ji - schaj ben ji - schaj S. 1.

Chor: לכה

מקדש מלך
(N° 3.)

Sch. Z. II. Andante religioso.

N° 8.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.
Orgel.

p

mik - dasch - me - lech ir - m' lu - choh ku - mi ku -

me - lech ir - m' lu - choh ku - mi ku -

mit - tóch raw

mi z' - i mit - tóch mit tóch ha - ha - ve - choh raw loch sche - wes b' - e -

mi mit - tóch mit tóch ha - ha - ve - choh raw loch sche - wes b' - e -

z' - i

mf *f* *dim.*

mek hab - bo - choh w' hu ja - chá mól o - la - jich chem - loh

mek hab - bo - choh w' hu ja - chá mól o - la - jich chem - loh Solo.

mf *f* *dim.*

his - na - a -

20

Solo. *p* his - na - a - ri - me - o - vor - ku - mi *pp* liv - schi big' - de siv - ar -

Soli. *pp* his - na - a - ri - me - o - vor - ku - mi big' - de siv - ar -

p his - na - a - ri - me - o - vor - ku - mi *Solo.*

tech - am - mi *p* al al jad ben ji - schaj bes hal - lach -

Soli. *p* al jad ben ji - schaj

tech - am - mi *p* al jad ben ji - schaj

pp jad ben ji - schaj

mi ko - r' - voh ko - r' - voh el - nav - schi g' b - loh g' b - loh

Chor. *p* bes hal - lach - mi *mf rit.* nav - schi *f* g' b - loh *pp* g' b - loh

Chor. *f* *pp*

bes hal - lach - mi ko - r' - voh *a tempo* el - nav - schi *pp* g' b - loh *a tempo* g' b - loh

Chor. *pp*

Chor. *pp*

Sch. Z. II. Allegro maestoso.

התעוררי (Nº 1.)

Nº 9.
Sopran. Alt.
Tenor.
Bass.

his-ò - re - ri his-ò - re - ri ki vo ó - rech ku - mi ó -

his-ò - re - ri his-ò - re - ri ki vo ó - rech ku - mi ó -

f his-ò - re - ri f ki vo ó - rech

ri ó - ri u - ri schir dab - be - ri o - la - jich nig -

ri ó - ri u - ri schir dab - be - ri k'wéd a - do - noj o - la - jich nig -

mf u - ri p mf o - la jich - nig -

loh Andante.

loh lò se vò - schi w' - lò sic - col - mi mah tisch tò - chachi u - mah

loh mah tisch tò - chachi u - mah

f loh p lò se - vò - schi w' - lò sic - col - mi

te - hē mi je - chē su a - nij - je ammi w' - niv - n' - soh ir - al - til -

te - hē mi boch je - chē su a - nij - je ammi w' - niv - n' - soh ir - al - til -

te - hē mi boch je - chē su a - nij - je ammi

p poco a poco rall. pp

loh w'niv - n' - soh w'niv - n' - soh w'niv - n' - soh ir al til loh

loh w'niv - n' - soh w'niv - n' - soh w'niv - n' - soh ir al til loh

p w'niv - n' - soh w'niv - n' - soh w'niv - n' - soh

Chor. לכה

22

התעורר
(No. 2.)

Sch. Z. II.
No. 10

Con brio.

Sopran.
Alt.

Tenor.

Bass.

ki vo ó - rech — ku - mi

his - ó - re - ri his - ó - re - ri ki vo ó - rech ku - mi

his - ó - re - ri his - ó - re - ri

f his - ó - re - ri his - ó - re - ri ki vo ó -

rit. *Meno mosso.*

ó - ri ku - mi ó - ri ó - ri

ó - ri ku - mi ó - ri

f *rit.* *f* *mf* *Solo.*

f *rit.* *f* *mf* u - ri u - ri schir dab -

Soli. p

schir dab - be - - ri schir dab - be - ri

Soli. p

schir dab - be - ri

Solo. p

schir dab -

f *mf* u - ri u - ri schir dab - be - ri

Chor. p

kwód - a - dó - noj - o - la - jich - nig - loh

p *mf* *f* *rit.*

fp u - ri schir dab - be - ri

p *mf* *f* *Soli.*

be - ri schir dab - be - ri kwód - a - dó - noj - o - la - jich - nig - loh kó se

p *mf* *f*

schir dab - be - ri

Solo. *p* lô se - vô - - schi u-mah te - he - mi *rit.*

vô - - schi w'lo sie - col - mi mah tisch - tô - chachi u-mah te - he - mi

lô se-vô-schi *p* tisch - tô - chachi boch je - ché -

Andantino. Chor. Tempo I. *f*

snij - jeh *rit.* w'niv - ne - soh w'niv - ne -

boch - je - ché - su - - nij - jeh - - nij - jeh am - mi w'niv - ne - soh w'niv - ne -

mf su *f* w'niv - ne - soh w'

w' niv - ne - soh ir al til - loh

soh w' niv - ne - soh ir al til - loh w' niv - ne

soh w' niv - ne

niv - ne - soh w' niv - ne - soh

cresc. w' niv - ne - soh *ff rit.*

soh w' niv - - ne - soh ir al til - loh

soh w' niv - ne - soh ir al til - loh

soh w' niv - - ne - soh *ff rit.* ir al til - loh

Chor: לכה

24

התעוררי

Allegro moderato con brio. (Nº 3.)

Joseph Sulzer.

Nº 11.
Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

his-ó - re - ri his - ó - re - ri his - ó - re - ri ki vo ó -

rech ku - mi ó - ri u - ri schir dab - be - ri

u - ri schir dab - be - ri k'wód a - dó - noj

dando

la - jich nig - loh lô se vô - schi w' - lô sic - col - mi mah

- tisch - tò - chà-chi u - mah te - he-mi lò se - vò - schi w'-lò sic -
 - tisch-tò - chà-chi u - mah - te - he-mi lò se - vò - schi w'-lò sic -
 te - - he-mi p w'-lò sic -

col - mi mah tisch-tò - chà-chi u - mah te - he-mi boch je - ché - su a - nij -
 col - mi mah tisch-tò - chà-chi u - mah te - he-mi boch je - ché - su a - nij -
 col - mi te - - he-mi boch

je am-mi boch je - ché - su a - nij - je am-mi w' - niv - ne -
 je am-mi boch je - ché - su a - nij - je am-mi w' - niv - ne -
 je am-mi w' - niv - ne -

soh w' - niv - ne - soh w' - niv - ne - soh w' - niv - ne - soh ir - al - til - loh
 soh w' - niv - ne - soh w' - niv - ne - soh w' - niv - ne - soh ir - al - til - loh
 f ritard. molto ff

Hisòreri in E dur, F dur u. D moll siehe Gedenkblätter.

26

וְהִיא לְמִשְׁחָה
(Nº 1.)

Joseph Sulzer.

Nº 12.

Allegro moderato.

Cantor.

Orgel.
(ad libit.)

Chor:
לְכָה

וְהִיא לְמִשְׁחָה
(Nº 2.)

Sch. Z. II.

Andante.

Nº 13.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

mf *Soli.* jo - sis o -

ku col m' val - o - jich *Soli.* jo - sis o -

ku *p* col m' val - o - jich *Soli.* jo - sis o -

wro - cha-ku

p la - jich eló - ho - jich *Chor.* *mf* jo - sis jo - sis o - la - jich eló - ho - jich

la - jich eló - ho - jich jo - sis o - la - jich eló - ho - jich

la - jich eló - ho - jich jo - sis o - la - jich eló - ho - jich

p *mf* *mf* ki - m' -

mf *rit.* ki - m' sós cho-son al cal - loh *Soli.* *mf*

ki - m' sós cho-son ki - m' sós cho-son al cal - loh jo - min u -

sós cho-son *f* *Soli.* *mf*

p *Soli.* *mf* *Chor.* *f* *mf*

tif - ró - zi w' -

s'mól tif - ro - zi jo - min u - s'mól tif - ró - zi w' -

mf *mf* *mf*

mf *p* *mf*

es a - dó - noj ta - a - ri - zi al jad isch - ben - par -

es a - dó - noj ta - a - ri - zi al jad isch - ben - par -

w' - es a - dó - noj S. 1. al jad al jad isch - ben - par -

28

mf w'-nis - m'- choh

zi w'-nis - m'- choh w'no - gi - loh w'-nis - m'- choh w'no - gi - loh

mf w'-nis - m'- choh w'no - gi - loh w'-nis - m'- choh w'no - gi - loh

Chor. לכה

Sch. Z. II. Moderato. והיה למשסה
 № 14. *f* Soli. *energico* (№ 3)

Tenor I. II. *f* who - ju li - m'-schi - soh schô - so - jich wro - cha - ku col - m'-val - o -

Bass. Solo. *f*

f *p dolce* *rit.* *mf*

jich - jo - sia o - la - jich elô - ha - jich ki - m' - sôs - cho - son al - cal - loh

mf *p* *f*

min u - s'-môl

tif - rô - zi w'es a - dô - noj w'es a - dô - noj a - dô - noj ta - a -

jo - min u - s'-môl tif - rô - zi

pp *p cantabile* *p*

ri - zi al jad isch ben - par - zi w'-nis - m' -

fp *f* *rit.* *p*

choh w'-no - gi - loh w'-nis - m'- choh w'-no - gi - loh.

Chor. לכה

w'-nis - m'-choh w'-nis - m'- choh w'-no - gi - loh.

(whoja lim'schisch in *D dur* (Fugato) und in *F dur* (Bariton Solo) siehe „Gedenkbücher“)

נוא' בשלום

Sch. Z. II.
№. 15

Adagio.

Sopran.
Alt.

bó - i - we - scho - lóm a - te - res ba - e - loh gam be -

we - scho - lóm a - te - res ba - e - loh gam be -

bó - i - we - scho - lóm

sim - choh u - w' - zó - he - loh b'sim - choh u - w' - zo - he - loh *piu lento* toch e mu -

sim - choh u - w' - zó - he - loh b'sim - choh u - w' - zo - he - loh toch e mu -

ne am se - gul - - loh am se - gul - loh *dim.* *pp* bó - i cha -

ne am se - gul - - loh am se - gul - loh *dim.* Cantor: bó - i chal loh

ne am se - gul - - loh am se - gul - loh *dim.* *pp* bó - i cha -

loh bó - i chal - loh *mf* chal - loh bó - i chal - loh. *rit.* *f* *ff*

Cantor: bó - i cha - loh *pp* Cantor: bó - i *mf* chal - loh bó - i chal - loh. *rit.* *f* *ff*

loh bó - i cha - loh *mp* chal - loh bó - i chal - loh. *rit.* *f* *ff*

Chor: לכה

326

Sch. Z. I. *Larghetto.* אשמנו^{*)}
 № 422. *pp*
 Cantor. o - scham - nu bo - gad - nu go - sal - nu
 Sopran. *pp*
 Alt. o - scham - nu bo - gad - nu go - sal - nu
 Chor. o - scham - nu bo - gad - nu go - sal - nu
 Tenor. *pp*
 Bass. *pp*

T 7 dib - bar - nu dó - fi he - e - wi - nu w'hir -
 dib - bar - nu dó - fi he - e - wi - nu

T 14 scha - nu sad - nu cho - mas - nu to - fal - nu
 w'hir - scha - nu sad - nu cho - mas - nu

T 21 sche - ker jo - az - nu ro ki - saw - nu
 to - fal - nu sche - ker jo - az - nu ro ki - saw - nu
pp

*) ursprünglich dreistimmig.

T 28

lax - nu mo - rad - nu ni - az - nu so - raj - nu

lax - nu mo - rad - nu ni - az - nu

T 35

o - wi - nu po - schaj - nu zo - raj - nu

so - raj - nu o - wi - nu po - schaj - nu zo - raj - nu

T 42

ki - schi - nu ó - ref ro - schaj - nu schi - chas - nu

ki - schi - nu ó - ref ro - schaj - nu schi -

T 50

ti - aw - nu to - i - nu ti - toj - nu.

chas - nu ti - aw - nu to - i - nu ti - toj - nu.

104

זוכרת נשמות
Seelenfeier-Lied.
(Text nach Psalm 43)

Sch. Z. I.
No. 220
Sopran.
Alt.

Andante molto sostenuto.

was ist dir rit.

Was be-trübst du See-le dich, so bang, so bang' in mir? Fühst du

Tenor.
Bass.

was ist dir

T 5

nicht des Va-ters Nä-he, der uns all' in Her-zen trägt? Lebt kein

T 9

Lebt kein Gott dir in der Hö-he, der da lle bet, wenn er schlägt? Aufwärts

Gott

T 13

schau, Gott ver-trau! Gott ver-trau! Was be-trübst du o

T 18

See-le-lich? Him-mel-wärts heb' das Herz! rit. ritemato

Je-de Thrä-ne, die da

T 23

zählt der Len-ker sei-ner Welt. rit.

zählt

Dieselbe Composition (für Männerchor) mit dem ursprünglichen Texte: זוכרת נשמות befindet sich unter den Gesängen bei Begräbnissen.

aus Nambourg, 'Smirot Jisrael'

לכה דודי

TC. 8. Solo *And.^{mo} maestoso.*

CHASAN. 

ORGUE. 

T 9

CHŒUR 

Le - choh do - di li - k'ras kal - loh p'ne schab - bos ne - ka - - be - loh

T 17

Solo 

Scho - mor ve - so - - chor - - be - dih - - lur e - chod

T 25

CHOIR

hisch-mi o-mi hisch-mi o-mi el ham-miyu chod u-lo-
Ado noi e chod

T 35

- noi e chod u-sche-mo e chod
u-sche-mo e chod
le-schem u-l'sif e-res

T 45

Le choh do-di li-k'ras kal-loh pne schab-bos we-ka-be-loh
v'lis-hil-loh

T 57

Solo de Tenor ou Soprano.

Li-k'ras schab-bos lo-ehu ve-ne l'cho ki lu me-kor hab-be-ro

20

T 64

- choh me - rosch mi ke - dem ne - su - choh me - rosch mi ke - dem me -

T 71

- su - choh sof ma - seh bema - cha schovoh te - chil - loh

T 77

CHŒUR

Le - choh do - di li - kras kal - loh pne schabos ne - kab - be - loh

On repète exacte -
ment מקדש בלך
comme זכור וחכור
התעורר
לך יאז שבת

התעוררי

T 1

ORGUE

Soli *All^o ma non troppo* *Cresc* *Roll*

T 9

CHŒUR

Soli
His - o - re - ri his - o - re - ri ki vo - o - rech ku mi - o - ri

T 17

ff **CHŒUR**

His - o - ri ri his - o - re - ri ki vo - o - rech ku mi - o - ri u - ni

T 26

u - ri schir dab - be - ri k'vod a - do noi o - la - yich nig - loh l'choh

u - ri

T 34

do - di li kras - kal - loh pne schab - bos u'kab - be loh

T 41

Soli.
TENORI. *Andantino.* *p* *Cresc.*

TENORI. Lo se - vo - schi ve - lo sikkol mi mah tisch to - chachi ou - mah te - he mi boch ye - che -

BASSO.

22

T 50

- su a - ni - ye am mi v'ni - ve soh in al til - loh v'ni - ve soh ir al til - loh

f *p* *f* *Rit*

T 61

CHIEF

L'ehoh do - di li - k'ras kal - loh p'ne schab - hos n'kab - be - loh

Les versets
ימין ויהי
de la même
manière que
התעוררה

f

T 1

CHIEF *Tempo 1^o* **FINAL**

SOPRANI. Bo - i - ve scho - lon at te - res ba - a loh

TENORI.

BASSI.

ORGIE.

T 9

gam - be - sim'choh gam - be - sim'choh u - vzo haa - loh -

gam be - si -

T 18

gam be - si - - m'ehoh u - vzo haa - - loh
 m'ehoh u - vzo haa - - loh
 gam - be - si - - m'ehoh u - vzo haa - - loh toeh e -

T 25

- mm - - ne am - - se gul - loh am - - se gul - loh

T 33

CHASAN. Più lento.
 Bo - i chal - loh Bo - i chal - loh *Tempo I?*
 Bo - i chal - loh bo - i chal - loh Le - choh do - di li -
pp *Rit.*

T 44

- Kras kal - loh p'ue schab - hos ne kab - be - loh p'ue schab - hos ne kab - be - loh *Fin*
pp *Rit.*

326

T 23

- nu so_rar - nu o - vi - nu po_schaa - nu zo_rar - nu
 ni_atz_nu so_rar_nu o_vi_nu po_schaa_nu zo_

T 28

ki_schinu o - ref ro - schaa - nu
 - rar - nu ki_schinu o_ref ro_schaa_

T 34

schi - chas - nu ti - av - nu to_ -
 - nu schi_chas_nu ti_av_nu

T 41

ritard - - -
 - i - nu ti - to - a - nu *ppritard* - - -
 to - i - nu ti - to - a - nu
ritard - - -
 ti - to - a - nu

FIN

Weintraub, aus Schire Beth Adonoi

Nº 2.
Maestoso.
SOLI.

לְבַה דְּוִדִּי

l' cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schab - bos n' kab - b'lo l'

T 9

CHO. Andante. ♩ = 52.

cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schabbos n' kab - b'lo scho - mor w' so - chor b' dib -

T 18

bur e - chod hischmi o - nu el ham' ju - chod do - noj e - chod usch mo e - chod l' schem ul sif -
do - noj e - chod usch mo e - chod l'
do - noj e - chod usch mo e - chod l'
do - noj e - chod usch mo

T 24

SOLI

e - res w' lis hil - lo l'
schemul sif e - res w' lis hil - lo

D. C.
dal Segno
Coro.

lik - ras schabbos l' chu w' ne l' cho
lik - ras schabbos l' chu w'
l' chu w' ne l'

T 3

ki hi m' kor hab - bro - cho me - rosch mik - ke - dem n' su - - cho
ne l' cho ki hi m' kor hab - bro - cho
ki ki hi m' kor hab - bro - cho me - rosch mik - ke - dem n'
cho ki hi m' kor hab - bro - cho me - rosch

10

T 7

sof ma^a se b mach^a scho wo t' chil - lo t' chil - - lo l'
 t' chil - lo t' chil - lo
 su - cho sof ma^a se b mach^a scho wo b mach^a scho - wo t' chil - lo l'

D. C.
 dal Segno
 Coro.

T 1

SOLI

mik dasch melech ir m' lu - cho ku - mi z' i mit - toch hah^a fe - cho raw loch raw
 raw loch

T 6

loch sche - wes b e.mek habbo - cho whu ja ch^a mol o - la - jich chem - lo l'
 raw loch schewes b e.mek habbo - cho

D. C.
 dal Segno
 Coro.

T 1

his - na^a ri me.o - for ku - mi liw.schi big - de sif ar - tech liw schi big de
 his - na^a ri me.o - for ku - mi liwschi big - de sif ar.tech
 his - na^a ri me.o - for ku - mi liwschi big -

T 6

sif - ar - tech am - mi al jad ben ji.schai al jad
 sif - ar - tech am - mi am - mi al al jad ben ji - schai
 de sif - ar - tech sif - ar tech am - mi am - mi al
 ku - mi liw.schi big - de sif ar - tech am - mi sif - ar - tech am.mi al

T 10

ben ji - schai ben ji - schai bes hallachmi kor - wo korwo el
 al jad ben ji - schai ben ji - schai korwo el naf - schi
 jad al jad ben ji - schai ben ji - schai korwo el naf - - schi
 jad ben jischai ben ji - schai al jad al jad ben ji - schai kor - wo el naf -

T 15

naf - schi kor - wo el naf - schi g' o - loh el naf - schi g' o - loh l'
 korwo el naf - schi korwo el naf - - - schi
 el naf - schi g' o - loh el naf - schi
 schi kor - wo el naf - schi g' o - - - loh

D. C.
dal Segno
Coro.

Andante $\text{♩} = 80$
SOLI

T 1

his o - r^a ri his o - - r^a ri ki wo o - rech ku - mi o - ri
 his o - r^a ri his o - - r^a ri ki wo o - rech wo o -
 his o - r^a ri his o - - r^a ri ki wo o -
 his o - r^a ri his o - - r^a

T 7

ki wo wo o - rech ku - mi ku - mi o - ri u - ri u - ri
 rech ki wo o rech ku mi o ri u - ri u - ri
 rech wo o - rech ku - mi o - ri ku - mi ku - mi o - ri u - ri
 ri ki wo o - rech ku - mi ku - mi u - ri u - ri

12

T 13

schir dab be - ri k' wod do - noj o - la - jich nig - lo l' cho do di l'
 do - noj o - la - jich nig - lo nig - lo l'
 u - ri schir - dab be - ri k' wod do - noj o - la - jich nig - lo
 do - noj o - la - jich nig - lo nig - lo o -

Coro Sopr. ed Alto unis.

T 19

l'cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schabbos n' kab b'lo
 cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schabbos n' kab - b'lo
 cho do - di l' cho do - di lik ras kal - lo
 l' cho do - di l' cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schabbos n' kab - b'lo
 la - jich nig - lo l' cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schab - bos n' kab - b'lo

SOLI

T 27

lo se - wo - schi w' lo sik - ko l' mi ma tisch - toch? chi u - ma te - he mi boch jech?
 lo se - wo - schi w' lo
 lo se - wo - schi w' lo sik - ko l' mi ma tisch toch? chi u - ma te - he mi
 lo se - wo - schi w' lo sik - ko l' mi boch je - che

Coro Sopr ed Alto unis

T 35

l' cho do - di lik - ras kal - lo p'
 su? nij - je ammi w' niw n' so ir al til - loh l' cho do - di lik - ras kal - lo p'
 l' cho do - di lik - ras kal - lo p'

T 43

ne schab.bos n' kab - blo
 ne schab.bos n kab - blo
 w'ho ju lim schis so scho so - jich w'ro - ch²

T 5

w'ho - ju lim schis - so
 ju lim schis - so scho - so - - jich w'ro - ch² ku kol m'wal - o
 ku kol m'wal - o - - jich w'ro - ch² ku kol m'wal - o - jich jo sis o - la - jich ?

T 11

scho - so - - jich w'ro - ch² ku kol m'wal - o - - jich jo sis o - la - jich ? lo - ho -
 jich w'ro - ch² ku kol m'wal - o - jich jo sis o - la - jich ? lo - ho - jich kim -
 lo - ho - jich kim - sos cho - son al kal - lo jo sis o - la - jich ? lo
 w'ho ju lim schis so scho.so - - jich w'ro - ch²

T 17

Coro Sopr ed Alto unis

l' cho do - di lik -
 jich kim sos cho - son cho - son al kal - lo l' cho do - di lik -
 sos - cho - son al kal - lo al kal - lo l'
 ho - jich kim - sos choson al kal - lo l' cho do - di
 ku kol m'wal - o - jich josis o - la - jich kimsos cho - so al kal - lo l' cho do - -

14

T 23

ras kal - - lo p' ne schab - bos n' kab - blo
 ras kal - - lo p' ne schab - bos n' kab - blo jomin us
 lik - ras kal - lo p' ne schab - bos n' kab - blo jomin us - mol tif -
 di do - di p' ne schab - bos jomin us - -

T 30

mol tif ro - - zi w'es do noj ta ri - zi al jad al
 jomin us - mol tif ro - - zi w'es do noj ta ri - zi al jad
 ro - zi w' es do - - noj ta ri - - zi ta ri - - zi al jad al jad
 mol jomin us - mol tif - - ro - zi w' es do - - noj ta

T 36

jad isch ben par zi w'nis - m'cho w'no - -
 isch ben par zi - w'nis m' cho w' no gi - lo al jad isch ben par zi w' nis m'
 ri - - zi al jad isch ben

T 42

Coro Sopr ed Alto unis.

l' cho do - - di lik - ras kal - - lo p' ne schab -
 gi - - lo l' cho l' cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schabbos
 cho w' no gi - lo l' cho l' cho l' cho do - di lik - ras kal - lo p'
 par - lik ras kal lo p schab

T 49

bos n' kab - b'lo
 n' kab - b'lo n' kab - b'lo **CORO.** bo-i w' scho lom a te-res ba -
 ne schab bos n' kab - b'lo bo-i w' scho - lom a
 ne schabbos n' kab - b'lo bo-i w' scho -

T 4

lo gam b' sim - cho uw zo-h? lo - uw zo-h? lo toch
 te-res ba - lo
 lom a te-res ba - lo gam b' sim - cho uw zo h?
 bo-i scho - lom a te - res ba - lo gam b' sim - cho uw

T 9

emu - ne am s' gu - lo bo - i chal - lo bo - i chal -
 lo toch emu - ne am s' gu - lo
 zo - h? lo toch emu - ne am s'

T 15

lo i' cho do - di lik - ras kal - lo p' ne schab bos n' kab - b'lo.

Mis - mor schir i' jom haschab - bos.

Nº 174. CORO. אשמנו

Solo. o-scham-nu bo-gad-nu go-sal-nu dib-bar-nu do-

o-scham-nu bo-gad-nu go-sal-nu dib-bar-nu do-fi

T 6

fi he-wi-nu whir-scha-nu sad-nu cho-mas-nu

he-wi-nu whir-scha-nu sad-nu cho-mas-nu to-fal-nu

T 12

to-fal-nu sche-ker jo-az-nu ro kis-saw-nu laz-nu

sche-ker jo-az-nu ro kis-saw-nu laz-nu mo-

T 18

mo-rad-nu ni-az-nu so-rar-nu o-wi-nu po-scha-nu

rad-nu ni-az-nu so-rar-nu o-wi-nu po-scha-nu zo-

T 23

zo-rar-nu ki-schi-nu o-ref ro-scha-nu

rar-nu ki-schi-nu o-ref ro-scha-nu schi-

T 28

schi-chas-nu ti-aw-nu to-i-nu ti-to-nu

chas-nu ti-aw-nu to-i-nu ti-to-nu

Anhang 2: hebräische Texte und ihre Übersetzung ins Deutsche

Text des Sabbatlies, 'Lecha dodi'¹⁹⁸*Sabbatlied von Salomo Alkabez*

לְכָה רוֹדֵי לְקַרְאֵת בִּלְהָ. פְּנֵי שֵׁבֶת נִקְבְּלָה: לכה
 שְׁמֹר וְזָכוֹר בְּדַבּוֹר אֶחָד. הַשְּׂמִיעֵנוּ אֵל הַמְיֻחָד. יי
 אֶחָד וְשִׁמוֹ אֶחָד. לְשֵׁם וּלְתַפְאֶרֶת וּלְתִהְלָה: לכה
 לְקַרְאֵת שֵׁבֶת לְכוּ וּגְלָכָה. כִּי הִיא מְקוֹר הַבְּרָכָה. מְרֹאֵשׁ
 מְקַדֵּם נְסוּכָה. סוּף מַעֲשֵׂה בְּמַחְשָׁבָה תִּהְלָה: לכה
 מְקַדֵּשׁ מְלִיץ עִיר מְלוּכָה. קוּמִי צְאִי מִתּוֹךְ הַהַפְכָה. רַב
 לָךְ שֵׁבֶת בְּעַמְּקֵי הַבְּכָא. וְהוּא יַחֲמוֹל עָלֶיךָ חֲמָלָה: לכה
 הַתְנַעֲרִי מֵעַפְרֵי קוּמִי. לְכִשִּׁי בְּגֵדֵי תַפְאֶרֶתְךָ עִמִּי. עַל־יַד
 בְּן־יִשִׁי בֵּית הַלְחָמִי. קַרְבָּה אֶל־נַפְשִׁי גְאֻלָּה: לכה
 הַתְעוֹרְרִי הַתְעוֹרְרִי. כִּי בָא אֹרֶךְ קוּמִי אֹרֵי. עוֹרֵי
 עוֹרֵי שִׁיר דְּבָרִי, כְּבוֹד יי עָלֶיךָ גְּלָה: לכה
 לֹא תִבּוֹשִׁי וְלֹא תִכְלָמִי. מַה תִּשְׁתַּוְּחִי וּמַה תִּתְהַמְיִי.
 כָּךְ יַחֲסוּ עֵנַי עִמִּי. וְנִבְנְתָה עִיר עַל־תִּלְהָה: לכה
 וְהָיוּ לְמִשְׁסָה שְׂאֵסִיךְ. וְרַחֲקוּ כָל־מִבְּלָעִיךָ. יִשִּׁישׁ עָלֶיךָ
 אֶלְהֵיךָ. כְּמִשׁוֹשׁ חֶתָן עַל־בִּלְהָ: לכה
 יִמִּין וְשְׂמֹאל תִּפְרוֹצִי. וְאֶת־יְיָ תִעַרְיִצִי. עַל־יַד־אִישׁ בֶּן
 פְּרָצִי. וְנִשְׁמַחָה וְנִגְלָה: לכה
 בּוֹאִי בְּשָׁלוֹם עִמָּרְתָּ בְּעִלְהָ. גַּם בְּשִׂמְחָה וּבְצַהֲלָה.
 תּוֹךְ אֶמּוֹנִי עִם סִגְלָה. בּוֹאִי כְלָה. בּוֹאִי כְלָה: לכה

¹⁹⁸ Sidur Sefat Emet, 84

Sabbatlied

לכה Auf, mein Freund, der Braut entgegen, Königin Sabbath wollen wir empfangen!

«Hüte und gedenke (des Sabbats)» in einem Worte ließ (am Sinai) der einzige Gott uns vernehmen, einzig ist der Ewige und sein Name einzig, zur Ehre und Herrlichkeit und zum Ruhm.

Der Königin Sabbath laßt uns entgegengehen, sie ist des Segens Spenderin, von Anbeginn in der Vorzeit ward sie gekrönt, des Schöpfungswerkes Abschluss, im Plane das Erste.

Heiligtum des Königs, Residenzstadt, auf, erhebe dich aus der Zerstörung, du hast lang geweilt im Tale des Weins, er erbarmt sich über dich in Liebe.

Schüttele ab den Staub, erhebe dich, zieh deine Prachtgewänder an, mein Volk, durch Jischais Sohn, den aus Bet Lechem, naht meiner Seele der Erlöser.

Erwache, erwache, dein Licht geht auf; auf, leuchte, erwache, erwache, stimme Lobgesang an, die Herrlichkeit des Ewigen wird über dir offenbar.

Du wirst nicht beschämt sein, nicht erröten, was beugst du dich, was klagest du, bei dir werden meines Volkes Arme sich bergen, und die Stadt wird erbaut auf ihrer Trümmerstätte.

Zur Beute werden deine Plünderer, und weichen müssen die dich verheert, es freut sich über dich dein Gott, wie sich der Bräutigam freut über die Braut.

Nach Süd und Nord wirst du dich ausbreiten und den Ewigen rühmen durch den Mann, den Sohn des Perez (den Gesalbten), daß wir uns freuen und jubeln.

Kehre ein in Frieden, Krone des Mannes, ja in Freude und Frohlocken, bei des auserwählten Volkes Treuen, kehre ein, Braut, kehre ein, Braut!

Text des halben Kaddisch ('Borchu es adonaj')¹⁹⁹

Der Vorbeter spricht das halbe קדיש.

Indessen betet die Gemeinde leise:

יְתַבָּרַךְ וְיִשְׁתַּבַּח וְיִתְפָּאֵר וְיִתְרוֹמַם וְיִתְנַשֵּׂא
שְׁמוֹ שֶׁל־מֶלֶךְ מַלְכֵי הַמְּלָכִים הַקְּדוֹשׁ בְּרוּךְ
הוּא שֶׁהוּא רֵאשׁוֹן וְהוּא אַחֲרוֹן וּמִבְּלָעֲדֵי אֵין
אֱלֹהִים סָלוּ לְרֵיב בְּעֵרְבוֹת בְּיָה שְׁמוֹ וְעֲלוּ
לְפָנָיו. וּשְׁמוֹ מְרוֹמָם עַל־כֹּל־בְּרָכָה וּתְהִלָּה:
בְּרוּךְ שֵׁם כְּבוֹד מְלְכוּתוֹ לְעוֹלָם וָעֶד:
יְהִי שֵׁם יְיָ מְבָרָךְ מִעַתָּה וְעַד עוֹלָם:

Vorbeter:

בְּרַכּוּ אֶת־יְיָ
הַמְּבָרָךְ:

Gemeinde und Vorbeter:

בְּרוּךְ יְיָ הַמְּבָרָךְ
לְעוֹלָם וָעֶד:

Der Vorbeter spricht das halbe Kaddisch.

Vorbeter:

Lobet den Ewigen,
den Hochgelobten!

Gemeinde und Vorbeter:

Gelobt sei der Ewige, der
Hochgelobte, immer und
ewig!

Indessen betet die Gemeinde leise:

Gelobt und gerühmt, verherrlicht und erhoben und hochehoben sei der Name des Königs aller Könige, des Heiligen, gelobt sei er. Er ist der Erste, und er ist der Letzte, und außer ihm gibt es keinen Gott. Macht Bahn vor ihm, der über den Wolken thront, Jah ist sein Name, und jauchzet vor ihm, sein Name ist erhaben über jedem Lobe und Ruhme.

Gelobt sei der Name der Herrlichkeit seines Reiches immer und ewig.

Der Name des Ewigen sei gepriesen von nun an bis in Ewigkeit.

Text des ,Schema Jisroel'²⁰⁰

¹⁹⁹ Siddur Sefat Emet, 33

²⁰⁰ Siddur Sefat Emet, 87

Wer nicht mit der Gemeinde betet, sagt: *אל מלך נאמן* *)
שְׁמַע רְבוּרִים וְה' **יִשְׂרָאֵל יְהוָה אֱלֹהֵינוּ יְהוָה יְחִיד**
בְּרוּךְ שֵׁם כְּבוֹד מְלֻכּוֹתוֹ לְעוֹלָם וָעֶד:

(5. B. Mos. 6, 4)

*Höre, Israel, der Ewige, unser Gott, der
 Ewige ist einzig!*

Gelobt sei der Name der Herrlichkeit seines Reiches
 immer und ewig.

Text der Kedescha schacharit („Nekadesch es schimcho’)²⁰¹

*) *Kedescha bei Wiederholung der עֲשֶׂה שְׁמִנָּה* durch den Vorbeter:

Vorbeter: נְקַדֵּשׁ אֶת-שִׁמְךָ בְּעוֹלָם כְּשֵׁם שְׁמֹקְדֵי-שֵׁים אוֹתוֹ בְּשֵׁמי
 מְרוֹם כְּפַתּוּב עַל יַד נְבִיאֶךָ וְקָרָא זֶה אֵל זֶה וְאָמַר. *Gem.* קָדוֹשׁ
 קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ יי צְבָאוֹת מְלֵא כָּל-הָאָרֶץ כְּבוֹדוֹ:
 אִזּוּ בְּקוֹל רַעַשׁ גָּדוֹל אֲדִיר וְחֹזֵק מְשִׁמִּיעִים קוֹל מִתְנַשְּׂאִים לְעַמַּת *Vorb.*
 שְׂרָפִים לְעַמַּתָּם בְּרוּךְ יֵאמְרוּ. *Gem.* בְּרוּךְ כְּבוֹד יי מִמְּקוֹמוֹ:
 מִמְּקוֹמָה מְלַכְנּוּ תוֹפִיעַ וְתַמְלֵךְ עֲלֵינוּ כִּי מַחֲפִים אֲנַחְנוּ *Vorb.*
 לָךְ סְתִי תַמְלֵךְ בְּצִיּוֹן בְּקִרְוֹב בְּיַמֵּינוּ לְעֵלָם וְעַד תִּשְׁכּוֹן תִּתְגַּדֵּל *wiederh.*
 וְתִתְקַדֵּשׁ בְּתוֹךְ יְרוּשָׁלַיִם עִירָה לְדוֹר וָדוֹר וּלְנֶצַח נְצָחִים: וְעֵינֵינוּ
 תִּרְאִינָה מְלֻכּוֹתֶיךָ בְּדַבַּר הָאֵמוּר בְּשִׁירֵי עֲגָה עַל יְדֵי דָוִד מְשִׁיחַ צְדָקָה.
 יְמִלֵךְ יי לְעוֹלָם אֱלֹהֶיךָ צִיּוֹן לְדוֹר וָדוֹר הַלְלוּהָ: *Gem.*

²⁰¹ ebenda, 114

*) *Keduscha bei Wiederholung der Schmone Esre durch den Vorbeter:*

נקדש *Vorbeter:* Wir wollen deinen Namen auf Erden heiligen, wie man ihn in den Himmeln der Höhe heiligt, wie durch deinen Propheten geschrieben: Einer ruft dem andern zu und spricht: *Gem.:* Heilig, heilig, heilig ist der Ewige Zebaoth, erfüllt ist die ganze Erde von seiner Herrlichkeit! *Vorb.:* Dann lassen sie mit lautem Schall stark und mächtig die Stimme vernehmen, den Seraphim gegenüber sich erhebend, sprechen sie: Gelobt! *Gem.:* Gelobt sei die Herrlichkeit Gottes von ihrer Stätte aus. *Vorb.:* Von deiner Stätte, unser König, erstrahle und regiere über uns, denn wir hoffen auf dich. Wann wirst du in Zion regieren, bald in unseren Tagen, immer und ewig wirst du thronen. Verherrlicht und geheiligt mögest du werden inmitten deiner Stadt Jeruschalaim von Geschlecht zu Geschlecht und in allen Ewigkeiten. Unsere Augen mögen dein Reich schauen nach dem Worte, das in den Verherrlichungen deiner Allmacht durch David, deinen frommen Gesalbten, gesagt worden: *Gem.:* Regieren wird der Ewige, dein Gott, Zion, von Geschlecht zu Geschlecht, Halalujah!

Text des Sündenbekenntnisses (,Oschamnu')²⁰²

Beim Lesen jeder einzelnen der folgenden Übertretungen klopft man sich mit der rechten Hand auf die linke Brustseite.

אֲשָׁמְנוּ, בְּגַדְנוּ, גָּזַלְנוּ, דִּבְרָנוּ דְּפִי. הֶעָוִינוּ, וְהִרְשָׁעֵנוּ,
זָדָנוּ, חָמְסָנוּ, טָפְלָנוּ שָׁקַר. יַעֲצָנוּ רָע, כָּזַבְנוּ, לָצָנוּ,
מַרְדָּנוּ, נֶאֱצָנוּ, סָרְדָנוּ, עָוִינוּ, פָּשַׁעֵנוּ, צָרְדָנוּ, קִשְׁיֵנוּ
עָרַף. רָשַׁעֵנוּ, שַׁחַתְנוּ, תַּעֲבָנוּ, תַּעֲיֵנוּ, תַּעֲתָעֵנוּ:

Beim Lesen jeder einzelnen der folgenden Übertretungen klopft man sich mit der rechten Hand auf die linke Brustseite.

Wir sind schuldig geworden, haben verraten, geraubt, Böses geredet; wir haben Strafbares und Böses veranlasst, haben böswillig gehandelt, waren gewalttätig, haben falsch beschuldigt; wir haben schlechten Rat erteilt, gelogen, gespottet, waren aufrührerisch, haben gelästert, waren widerspenstig, wir haben gesündigt, gefrevelt, bedrängt und waren hartnäckig; wir haben Böses getan, Verderben gebracht, Dinge verabscheut, geirrt und in die Irre geführt.

²⁰² Machsor Schma Kolenu für Jom Kippur, 730 f.

,ahawa
raba'

אֶהְבֶּה רַבָּה אֶהְבְּתָנוּ, יְהוּה אֶלְהֵינוּ, חֻמְלָה גְדוֹלָה
וַיִּתְּרָה חֻמְלָתָ עָלֵינוּ: אָבִינוּ מִלְּפָנָיו, בְּעֵבֹר אַבּוֹתֵינוּ
שֶׁבִטְחוּ בְךָ וַתִּלְמְדֵם חֻקֵי חַיִּים, כִּן תִּחַנְנֵנוּ וַתִּלְמְדֵנוּ:
אָבִינוּ הָאֵב הַרְחֵמֵן הַמְּרַחֵם, רַחֵם עָלֵינוּ, וַתֵּן בְּלַבְּנוּ
לְהַבִּין וְלְהַשְׁפִּיל, לְשִׁמְעַ לְלַמֵּד וְלִלְמַד, לְשִׁמֹּר וְלַעֲשׂוֹת
וְלִקְיָם אֶת כָּל דְּבָרֵי תִלְמוּד תּוֹרָתְךָ בְּאַהֲבָה: וְהָאֵר
עֵינֵינוּ בְּתּוֹרָתְךָ, וְדַבֵּק לַבְּנוּ בְּמִצְוֹתֶיךָ, וַיַּחַד לְכַבְּנוּ
לְאַהֲבָה וְלִירְאָה אֶת שְׁמֶךָ, וְלֹא גִבּוּשׁ לְעוֹלָם וָעֶד: כִּי
בְשֵׁם קִדְשְׁךָ הַגְּדוֹל וְהַנּוֹרָא בְּטַחְנוּ, נִגְיָלָה וְנִשְׁמַחָה
בִּישׁוּעָתְךָ: *וְהִבִּיאָנוּ לְשִׁלּוּם מֵאַרְבַּע כְּנַפּוֹת הָאָרֶץ,
וְתוֹלִיכָנוּ קוֹמָמִיּוֹת לְאַרְצָנוּ: כִּי אֵל, פּוֹעֵל יִשׁוּעוֹת
אַתָּה, וּבָנוּ בְּחֵרֶת מְכָל עַם וְלִשׁוֹן, וְקִרְבָּתָנוּ לְשִׁמְךָ
הַגְּדוֹל סֵלָה בְּאַמֶּת, לְהוֹדוֹת לְךָ וְלִיְחִידְךָ בְּאַהֲבָה.
כְּרוּךְ אַתָּה יְהוּה, הַבּוֹחֵר בְּעַמּוֹ יִשְׂרָאֵל בְּאַהֲבָה:

* Die Zizit werden in die Hand genommen.

Mit grosser Liebe hast Du uns geliebt, Ewiger, unser Gott, mit übergroßem Erbarmen hast Du Dich unser erbarmt. Unser Vater, unser König, unserer Väter wegen, die auf Dich vertrauten, die Du Lebenssätzungen gelehrt hast, begnade und belehre uns. Unser Vater, barmherziger Vater, Erbarmender, erbarme Dich unser und gib unserem Herzen die Fähigkeit, all die Worte, die Deine Tora mit Liebe lehrt, zu erfassen, zu begreifen, zu hören, zu lernen und zu lehren, zu hüten, zu tun und zu vollbringen. Erleuchte unsere Augen durch Deine Tora, hefte unser Herz an Deine Gebote, präge unser Herz zur Liebe und zur Ehrfurcht Deines Namens, dass wir uns in Ewigkeit nie zu schämen brauchen. Denn Deinem heiligen, grossen und ehrfurchtsvollen Namen vertrauen wir, jubeln und freuen uns mit Deiner Hilfe.* Bringe uns zum Frieden von den vier Enden der Welt und führe uns aufrecht in unser Land. Denn ein Gott, der Hilfe schafft, bist Du, und uns hast Du erwählt aus allen Völkern und Sprachen, hast uns Deinem grossen Namen nähergebracht, für immer in Wahrheit, Dir zu danken und in Liebe nur Dich als den Einzigen zu nennen. Gelobt seist Du, Ewiger, Der Sein Volk Jisrael in Liebe erwählt hat.

* Die Zizit werden in die Hand genommen.

²⁰³ Machsor Rosch Haschana, 204 f.

Text Maier Levi, Fortsetzung

Schma Jisrael

Wer allein betet, sagt:

אל מֶלֶךְ נֶאֱמָן

Dieses Gebet wird mit grösster Konzentration gesprochen:

,schma'

שְׁמַע יִשְׂרָאֵל יְהוָה אֱלֹהֵינוּ יְהוָה אֶחָד:

,baruch
schem'

– leise בְּרוּךְ שֵׁם כְּבוֹד מְלִכוּתוֹ לְעוֹלָם וָעֶד:

דברים ו

וְאָהַבְתָּ אֶת יְהוָה אֱלֹהֶיךָ בְּכָל-לִבְבְּךָ וּבְכָל-נַפְשְׁךָ
וּבְכָל-מְאֹדֶךָ: וְהָיוּ הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה אֲשֶׁר אָנֹכִי מְצַוְךָ
הַיּוֹם עַל-לִבְבְּךָ: וְשָׁנַנְתָּם לְבִנְיָךָ וּדְבַרְתָּ בָּם בְּשַׁבְּתְךָ
בְּבֵיתְךָ וּבְלֶכְתְּךָ בְּדֶרֶךְ וּבְשֹׁכְבְּךָ וּבְקוּמְךָ: וְקִשְׂרָתָם
לְאֹזַן עַל-יָדְךָ וְהָיוּ לְטֹטְפֹת בֵּין *Die Handtefillin werden beim
ersten, die Kopftefillin beim
zweiten Satzteil geküsst.* עֵינֶיךָ: וְכַתַּבְתָּם עַל-מְזוּזוֹת

בֵּיתְךָ וּבְשַׁעְרֶיךָ:

דברים יא

וְהָיָה אִם-שָׁמַעַתְּ שְׁמֵעוּ אֶל-מְצוֹתַי אֲשֶׁר אָנֹכִי מְצַוֶּה
אֶתְכֶם הַיּוֹם לְאָהֲבָה אֶת-יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם וּלְעֲבֹדוֹ
בְּכָל-לִבְבְּכֶם וּבְכָל-נַפְשְׁכֶם: וְנָתַתִּי מְטֵר-אֲרָצְכֶם בְּעֵתוֹ
יוֹרָה וּמִלְקוֹשׁ וְאֶסְפַּת דְּגָנְךָ וְתִירֹשְׁךָ וְיִצְהַרְךָ: וְנָתַתִּי
עֹשֶׁב בְּשָׂדֶךָ לְבַהֲמֹתֶךָ וְאָכַלְתָּ וּשְׂבַעְתָּ: הַשְּׁמְרוּ לָכֶם
פֶּן יִפְתָּה לְבַבְכֶם וְסָרְתֶם וְעַבַדְתֶּם אֱלֹהִים אֲחֵרִים
וְהִשְׁתַּחֲוִיתֶם לָהֶם: וְחָרָה אַף-יְהוָה בְּכֶם וְעָצַר אֶת-
הַשָּׁמַיִם וְלֹא-יִהְיֶה מְטֵר וְהָאֲדָמָה לֹא תִתֵּן אֶת-יְבוּלָהּ
וְאֲבַדְתֶּם מִהָרָה מֵעַל הָאָרֶץ הַטֹּבָה אֲשֶׁר יְהוָה נָתַן
לָכֶם: וְשָׁמַתֶּם אֶת-דְּבָרֵי אֱלֹהַ עַל-לִבְבְּכֶם וְעַל-נַפְשְׁכֶם

Schma Jisrael

Wer allein betet, sagt:

Gott, treuer König.

Dieses Gebet wird mit grösster Konzentration gesprochen:

**Höre Jisrael, der Ewige ist unser Gott, der Ewige ist
einzig.**

leise:

**Gelobt sei der Name der Herrlichkeit Seines Reiches für immer
und ewig.**

**Du sollst den Ewigen, deinen Gott, lieben mit deinem
ganzen Herzen, deiner ganzen Seele und deiner ganzen Kraft.
Diese Worte, die Ich dir heute befehle, seien in deinem
Herzen, schärfe sie deinen Kindern ein und sprich davon,
wenn du in deinem Haus sitzt, und wenn du auf dem Weg
gehst, wenn du dich niederlegst, und wenn du aufstehst.**

Die Handtefillin werden beim ersten, die Kopftefillin beim zweiten Satzteil geküsst. **Binde sie zum Zeichen an deine
Hand, sie seien zum Stirn-
schmuck zwischen deinen Augen.**

**Schreibe sie an die Pfosten deines Hauses und deiner Tore
(5. Buch Moses 6, 5-9).**

**Es wird sein, wenn ihr auf Meine Gebote immer hören
werdet, die Ich euch heute gebiete, den Ewigen euren Gott zu
lieben und Ihm zu dienen mit eurem ganzen Herzen und mit
eurer ganzen Seele, so werde Ich den Regen eures Landes zur
richtigen Zeit geben, Frühregen und Spätregen, du wirst dein
Getreide einsammeln, deinen Most und dein Öl. Ich werde
das Gras auf deinem Feld für dein Vieh geben; du wirst essen
und satt werden. Hütet euch, dass euer Herz nicht verführt
werde und ihr abweicht und Göttern der anderen dienet und
euch vor ihnen bückt. Der Zorn des Ewigen wird dann gegen
euch entbrennen, Er wird den Himmel verschliessen, dass
kein Regen komme, und der Erdboden wird seinen Ertrag
nicht geben; ihr werdet bald aus dem guten Land schwinden,
welches der Ewige euch gibt. Leget diese, Meine Worte, in**

Text Maier Levi, Fortsetzung

,ukschartem' וְקִשְׂרֹתֵם אֹתָם לְאוֹת עַל-יְדֹכֶם *Die Handtefillin werden beim ersten, die Kopftefillin beim zweiten Satzteil geküsst.*

וְלִמְדֹתֵם אֹתָם אֶת-בְּנֵיכֶם לְדַבֵּר בָּם בְּשִׁבְתְּךָ בְּבֵיתְךָ
וּבְלִכְתְּךָ בְּדֶרֶךְ וּבְשֹׁכְבְךָ וּבְקוּמְךָ: וּכְתַבְתֶּם עַל-מְזוּזוֹת
בֵּיתְךָ וּבְשַׁעְרֶיךָ: לְמַעַן יִרְבּוּ יְמֵיכֶם וְיָמֵי בְנֵיכֶם עַל
הָאָדָמָה אֲשֶׁר נִשְׁבַּע יְהוָה לְאַבְתֵּיכֶם לְתַת לָהֶם פְּרִי
הַשָּׁמַיִם עַל-הָאָרֶץ:

Im folgenden Abschnitt küsst man jeweils beim Wort "Zizit" die Schaufäden:

במדבר טו

וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל-מֹשֶׁה לֵאמֹר: דַּבֵּר אֶל-בְּנֵי יִשְׂרָאֵל
וְאָמַרְתָּ אֲלֵהֶם וַעֲשׂוּ לָהֶם צִיצִית עַל-כְּנָפֵי בְּגָדֵיהֶם
לְדֹרֹתָם וְנָתַנּוּ עַל-צִיצִית הַכֹּנֶף פְּתִיל תְּכֵלֶת: וְהָיָה לָכֶם
לְצִיצִית וּרְאִיתֶם אֹתוֹ וּזְכַרְתֶּם אֶת-כָּל-מִצְוֹת יְהוָה
וַעֲשִׂיתֶם אֹתָם וְלֹא-תִתּוּרוּ אַחֲרַי לְבַבְכֶם וְאַחֲרַי עֵינֵיכֶם
אֲשֶׁר-אֹתָם זָנִים אַחֲרֵיהֶם: לְמַעַן תִּזְכְּרוּ וַעֲשִׂיתֶם
אֶת-כָּל-מִצְוֹתַי וְהֵייתֶם קְדוֹשִׁים לֵאלֹהֵיכֶם: אֲנִי יְהוָה
אֱלֹהֵיכֶם אֲשֶׁר הוֹצֵאתִי אֶתְכֶם מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם לְהִיּוֹת
לָכֶם לֵאלֹהִים אֲנִי יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם: *Hier schliesst das Wort "Emet" unmittelbar an.*

euer Herz und in eure Seele, bindet sie zum Zeichen an eure Hand, und sie seien zum Stirnschmuck zwischen euren Augen. Lehret sie eure Söhne, davon zu sprechen, wenn du in deinem Haus sitzt und wenn du auf dem Weg gehst, wenn du dich niederlegst und wenn du aufstehst. Schreibe sie an die Pfosten deines Hauses und deiner Tore. Damit eure Tage und die Tage eurer Kinder sich mehren auf dem Boden, den der Ewige euren Vätern geschworen hat, ihnen zu geben, wie die Tage des Himmels über der Erde (5. Buch Moses 11, 13-21).

Im folgenden Abschnitt küsst man beim Wort "Zizit" die Schaufäden:

Der Ewige sagte zu Mosche, damit er es lehre: Rede zu den Kindern Jisrael und sage ihnen, sie sollen sich Zizit (Schaufäden) an die Ecken ihrer Kleider machen für alle ihre Generationen, und sie sollen an die Zizit der Ecke einen Faden himmelblauer Wolle geben. Es sei euch zu Zizit, damit ihr sie sehet und euch an alle Gebote des Ewigen erinnert und sie erfüllt, und späht nicht nach eurem Herzen und euren Augen, denen nachfolgend ihr Mir untreu werdet. Damit ihr all Meiner Gebote gedenkt und sie erfüllt und eurem Gott heilig werdet. Ich bin der Ewige, euer Gott, der Ich euch aus dem Land Ägypten geführt habe, um euch zum Gott zu sein, Ich bin der Ewige euer Gott (4. Buch Moses 15, 37-41).

Hier schliesst das Wort "Emēt" unmittelbar an.

Anhang 3: Erklärung einiger Abkürzungen

GK = Grundkadenz, d.h. starke Kadenzierung auf der 1. Stufe der aktuellen Tonart

GA = Grundabsatz, d.h., schwache Kadenzierung auf der 1. Stufe der aktuellen Tonart

QK = Quintkadenz, d.h., starke Kadenzierung auf der Tonart der 5. Stufe der Grundtonart

QA = Quintabsatz, d.h., schwache Kadenzierung auf der 5. Stufe der aktuellen Tonart; wird auch als Halbschluss bezeichnet

(6) = Stufe auf Tonart bezogen, z.B. GK (6) bedeutet Grundkadenz auf der Tonart der 6. Stufe einer Grundtonart

4 = Anzahl Takte eines Satzes oder Satzteils, z.B. bedeutet 4 + 4 ein achttaktiger Satz, bestehend aus 2 mal 4 Takten

T = Takt, z.B. T 16 bedeutet Takt 16

V (in Analysebeispiel) = versetzt, d.h., leitereigen ,transponiert'

OP = Orgelpunkt

Seitenzahlen in Fußnoten werden nur durch angehängte Zahlen bezeichnet. So bedeutet z.B. ‚Festschrift Synagoge, 42‘ die Seite 42 in der ‚Festschrift zum 50jährigen Jubiläum der Synagoge zu Stuttgart‘

Glossar einiger nicht im Text erklärter hebräischer Begriffe

Amida (עמידה)	18-Fürbittengebet, wird im Stehen gesprochen
aschkenasisch	die Juden Zentral- und Osteuropas betreffend
Chanukka (חנוכה)	Einweihungs- bzw. Lichterfest
Chasan (חזן)	Vorbeter, Vorsänger, Kantor
Jom Kippur (יום כפור)	Versöhnungstag
Jom tow (יום טוב)	Festtag
Kaddisch (קדיש)	Gebet (auf aramäisch) zur Erhöhung des Namens Gottes; wird auch von Trauernden gesprochen. Liturgisch steht es am Ende eines Gottesdienstabschnitts
Machsor (מחזור)	Gebetbuch für die Pilgerfeste bzw. die Hohen Feiertage
Mischna (משנה)	im 2. Jh. d. Z. entstandene Sammlung rabbinischer Zeugnisse über Gottesdienst, Gebete etc. Repräsentiert die mündliche Überlieferung im Judentum.
Mussaf (מוסף)	zusätzliches Gebet
Purim (פורים)	Losefest
Rosch Chodesch (ראש חודש)	Neumond, Festtag zum Monatsbeginn
Rosch Haschana (ראש השנה)	Neujahr
Schalosch Regalim (שלוש רגלים)	die drei Wallfahrtsfeste Pessach (פסח), Schawuot (שבועות), Sukkot (סוכות)
Tora (תורה)	die fünf Bücher Mose

Namensregister

Adler	7, 83, 87, 88
Al-Kabbez Halevi	16, 59
Bach	24, 27, 49, 60, 61, 63, 64, 76, 77, 80, 82
Baer	42, 43, 45, 46, 49, 50, 69, 70
Bernhard	24, 63
Drechsler	17, 70, 74
Eichberg	1, 9, 10, 13, 31, 34, 37, 42, 43, 47, 49, 52, 80, 83
Faißt	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89
Förster	25, 26, 80
Frech	7, 81, 86
Geiger	4
Halévy	9, 56, 81
Hirsch	4
Idelsohn	16, 42
Jacobson	4, 15
Jütte	3
Kimberger	25
Kocher	7, 81
Lessing	88
Levi (Gebrüder)	2, 3, 89
Liszt	15
Lobe	20, 23
Lurja	16
Maier Levi	31, 82, 83, 84, 86, 87, 88
Mannheimer, H.	7, 52, 70, 76, 81, 87
Mannheimer, I.N.	6, 7, 27, 53, 55, 81
Mannheimer, N.	7
Marpurg	60, 63
Mendelssohn	3
Mendelssohn-Bartholdy	60, 69
Meyerbeer	9, 56, 78, 81
Moses Sofer	1
Naumbourg	3, 8, 9, 17, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 69, 71, 74, 75, 76, 78, 81
Riesser	1
Scholl	2
Schubert	2, 26, 55, 71, 78, 81

Schumann	37, 80
Schütz	27, 76
Silcher	7, 81
Sulzer	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 17, 26, 27, 34, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 88
Tennenbaum	3, 5, 7, 8, 9, 31, 49, 52, 77, 82, 87
v.Maier	1, 6, 7, 8, 81, 88
Weigle	1
Weintraub	3, 8, 9, 17, 50, 52, 53, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 81, 82

Bibliographie

- Adler:** Leo Adler, Stuttgart; Hundert Jahre synagogale Musik in Württemberg in: Gemeindezeitung für die israelitischen Gemeinden Württembergs (Beilage), 3 / 18 (1931)
- Amstinstruction:** Amts-Instruction für die Vorsänger des Königreichs Württemberg. Unter höherer Genehmigung ertheilt von der Königl. israelitischen Ober=Kirchenbehörde. Stuttgart. Druck der J.B. Metzler'schen Buchdruckerei 1841
- Baer:** Abraham Baer, בעל תפלה (Baal T'Fillah) oder „Der practische Vorbeter“ Göteborg, 1883; Verlag von J. Kauffmann, Frankfurt a. M., 3. Auflage
- Battenberg:** Friedrich Battenberg, Das europäische Zeitalter der Juden. In zwei Teilbänden. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1990
- Bernhard:** Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Herausgegeben von Joseph Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1963
- Böckler:** Annette M. Böckler, Jüdischer Gottesdienst. Jüdische Verlagsanstalt Berlin 2002 bzw. 5763
- Choral Gesänge:** Choral Gesänge zum Gebrauche bei dem Israelitschen Gottesdienste (zwei Hefte); auf Veranstaltung der Königlich israelitschen Oberkirchenbehörde. Stuttgart 1838 (?). Ohne Autor, vermutlicher Herausgeber: Harri Mannheimer
- Elbogen:** Ismar Elbogen, Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung. 1931. J. Kauffmann Verlag, Frankfurt a. M. Nachdruck: Georg Olms Verlag, Hildesheim 1995
- EKG:** Evangelisches Kirchengesangbuch, Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg, Verlag des Evangelischen Gesangbuchs Stuttgart, 1971
- Faißt:** Stuttgarter Synagogengesänge, komponiert 1861 von Professor Dr. Immanuel Faißt. Anlässlich des 50 jährigen Synagogenjubiläums herausgegeben 1911 von J. Tennenbaum, Stuttgart
- Festschrift Konservatorium:** Kgl. Konservatorium für Musik Stuttgart 1857 - 1907 ; Festschrift zur Feier des 50 Jährigen Bestehens. Im Auftrag des Verwaltungsrats, verfasst von Alex. Eisenmann
- Festschrift Musikhochschule:** Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857. Herausgegeben von Joachim Kremer und Dörte Schmidt. Edition Argus, 2007. Darin: Daniel Jütte und Matthias Pasdzierny, Jüdische Musiker in Stuttgart. Zwei Fallstudien.
- Festschrift Synagoge:** Festschrift zum 50jährigen Jubiläum der Synagoge zu Stuttgart. Herausgegeben vom Israelitischen Kirchenvorsteheramt Stuttgart. 1911

- Förster:** Emmanuel Aloys Förster, Anleitung zum General-Bass. Wien, bey Artaria und Compagnie. 1823
- Goldberg:** Geoffrey Goldberg, Maier Levi of Esslingen, Germany: A Small-Town Hazzan in the Time of the Emancipation and his Cantorial Compendium. Hebrew University 2000, Jerusalem
- Gottesdienst-Ordnung:** Gottesdienst-Ordnung für die Synagogen des Königreichs Württemberg. Unter höchster Genehmigung festgesetzt von *der Königl. israelitischen Ober=Kirchen=Behörde*. Stuttgart, Hallberger'sche Verlagsbuchhandlung. 1838
- Hahn:** Joachim Hahn, Jüdisches Leben in Esslingen. Geschichte, Quellen und Dokumentation. Esslinger Studien Schriftenreihe Band 14, Esslingen 1994
- Jewish liturgy:** Abraham Z. Idelsohn, Jewish Liturgy And Its Development. Dover Publications, Inc. New York, 1995
- Jewish music:** Abraham Z. Idelsohn, Jewish Music, Its Historical Development. Dover Publications, Inc. New York, 1992
- Kantor Sulzer:** Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit. Eine Dokumentation. Herausgegeben und erläutert von Hanoach Avenary. Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen 1985
- Kirnberger:** Joh. Phil. Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Berlin und Königsberg 1776-79. Nachdruck Olms-Verlag, Hildesheim, 1968
- Liss:** Hanna Liss, Tanach – Lehrbuch der jüdischen Bibel. Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg, 2005
- Lobe:** J.C. Lobe, Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen. Weimar 1844, Druck und Verlag von Bernhard Friedrich Voigt.
- Machsor Jom Kippur:** מחזור שמע קולנו für Jom Kippur süddeutscher Nussach. Ins Deutsche übersetzt von Dr. Albert Richter. Verlag Morascha Basel / Zürich 2006
- Machsor Pessach Schawuot:** מחזור שמע קולנו für Pessach und Schawuot. Ins Deutsche übersetzt von Raw Joseph Scheuer. Verlag Morascha Basel / Zürich 1999
- Machsor Rosch Haschana:** מחזור שמע קולנו für Rosch Haschana. Ins Deutsche übersetzt von Dr. Albert Richter, Raw Joseph Scheuer s.A. Verlag Morascha Basel / Zürich 2002
- Maier Levi:** תפלת שחרית לראש השנה (Morgengebete für Neujahr), Esslingen a. N., ca. 1865. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M., Ms. hebr. oct 272
- Mischna:** Die Mischna, ins Deutsche übertragen von Dietrich Correns. Marix Verlag GmbH, Wiesbaden 2005
- Naumbourg:** זמירות ישראל (Smilot Jisrael) par S. Naumbourg. Chants Liturgiques de Sabbath; Chants Liturgiques de Grandes Fêtes. Paris, 1847

- Oehler:** K. Eberhard Oehler, Johann Georg Frech (1790 – 1864). In: Kirchenmusik als Erbe und Auftrag, Carus-Verlag Stuttgart, 1995
- RiemannL:** Riemann Musik Lexikon, Sachteil. B.Schott's Söhne, Mainz 1967
- Riepel:** Joseph Riepel, Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst, Regensburg und Wien 1752. Neudruck Wien 1996
- Rothmüller:** Aaron Marko Rothmüller, Die Musik der Juden, Pan-Verlag Zürich, 1951
- Siddur Sefat Emet:** סדור שפת אמת , mit deutscher Übersetzung von Rabbiner Dr. S. Bamberger. Victor Goldschmidt-Verlag Basel, 1993
- Sefer Smirot Jisrael:** ספר זמירות ישראל Gesang-Buch zum Gebrauch bei dem Unterrichte in der mosaischen Religion. Stuttgart, Hallberger'sche Verlagsbuchhandlung. 1836
- Sulzer:** שיר ציון (Schir Zion), Gesänge für den israelitischen Gottesdienst, von Salomon Sulzer (1838). Revidiert und neu herausgegeben von Joseph Sulzer. Dritte Auflage, J. Kauffmann – Verlag, Frankfurt a.M.
- Tennenbaum:** J. Tennenbaum, Einstimmige Synagogengesänge, Stuttgart 1895
- Tora:** Die Tora nach der Übersetzung von Moses Mendelssohn mit den Prophetenlesungen im Anhang. Jüdische Verlagsanstalt Berlin 2001.
- Vierstimmiges Choralbuch:** Vierstimmiges Choralbuch für Orgel=und Clavierspieler, oder Melodien zu sämtlichen Liedern des öffentlichen Gesangbuchs der evangelischen Kirche in Württemberg... Auf höhern Befehl herausgegeben von C. Kocher, F. Silcher und J.G. Frech. Stuttgart, Druck und Verlag der J.B. Metzler'schen Buchhandlung, 1828
- WaltherL:** Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig 1732. Nachdruck Bärenreiter-Verlag Kassel, MCMLIII
- Weintraub:** שירי בית ה' Schire Beth Adonai oder Tempelgesänge für den Gottesdienst der Israeliten, componiert und herausgegeben von H. Weintraub (1859). 2. Auflage, Breitkopf und Härtel, Leipzig