

„Lebegő ritmus”

A kelet-európai zsidóság különös zenei stílusa

„Az európai (más néven az askenázi) zsidóság zenéje a középkorban alakult ki a német és francia területeken. A délről bevándorló zsidóság itt szoros kapcsolatba került a gregoriánnal, a német és francia világi népzenevel és műzenével. E stílusok összeforrásából – a Mediterráneumból hozott eredeti keleti jelleg szinte teljes feladásával – fejlődött ki a középkori zsidó zene. A nyugat-európai zsidóság kelet felé való vándorlásával ez a tradíció eljutott Kelet-Európa zsidóságához, akik feladván korábbi, a keleti vonásokat még őrző zenéjüket, a francia-német askenázi hagyományt vették át. Innen ered a kelet-európai zsidóság – tehát a lengyel, magyar, orosz, litván, rutén, besszarábiai, moldvai és krími területeken élő zsidó közösségek – zenéje, amelyből később, a környező szláv zenék hatására, sajátos kelet-askenázi zenei dialektus fejlődött ki. Eredetileg tehát mind a nyugati, mind a keleti askenázi zene keleti-semita vonásokat mutatott, amelyet azonban évszázadok alatt a zsidó közösségek az európai ízlés mintájára átalakítottak.”

Frigyesi Judit zenetörténész Budapesten, Párizsban és az Egyesült Államokban végezte tanulmányait. 1990 óta a Princeton University zenei tanszékének professzora. A jelen írás az MTA Judaisztikai Kutatócsoportja Értesítőjében (4. szám, 1992. március) megjelent, azonos című tanulmány részben átdolgozott változata.

Ez a leírás voltaképpen nem idézet, hanem kivonata annak a nézetnek, amelyet Idelsohn alapvető munkája nyomán általánosan elfogadott a zsidó zenetudomány.¹ Amióta csak a kelet-európai tradicionális zsidó zenét (tehát az ortodox közösségek zenéjét) megismertem, nem tudtam kibékülni ezzel a történelmi magyarázattal. Nem hagy nyugodni a kérdés: ha tényleg Európában, az európai zene hatására alakult ki a tradicionális kelet-európai zsidó zene,² ha tényleg lényegében európai hagyomány, akkor miért annyira más? Miért nincs az ortodox zsidó szertartás zenei esztétikájában szinte semmi, ami „európainak” hallatszana?

Amikor egy művelt európai belép egy zsidó imaházba, úgy érezheti, egy más korba, más földrészre került, valami teljesen idegen zenei kultúrába. Nem pusztán egyes dallamok, a motívumok és skálák mások, hanem „az egész”: a hangzó élmény totalitása nem hasonlítható semmihez, amihez európai fül hozzászokott, legyen az bármely korszak klasszikus zenéje, tánczene vagy népzene. Heterofónia, egyénenként előadott, felfokozott tempójú, monoton recitálás, fel-felhangzó dallamtöredékek, periodikusan elhallgató,

¹ A. Z. Idelsohn: *Jewish Music in its Historical Development*. New York 1967. 5., 6., 8. és 9. fejezet; Eric Werner: *A Voice Still Heard*. University Park and London 1976; „Jewish Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, szerk. Stanley Sadie. London 1980, címszó a harmadik kötetben; „[Jewish] Music”, *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem 1971, címszó a 12. kötetben, 626.

² A tanulmány további részének minden kitétele csak a kelet-európai tradicionális (ortodox) közösségek zenei gyakorlatára vonatkozik. E cikk keretén belül nincs lehetőség annak tárgyalására, hogy ez a gyakorlat mennyiben egyezik más vidékek zsidó zenei gyakorlatával ill. mennyiben különbözik tőlük. A „zsidó zene” terminust tehát a továbbiakban ebben az értelemben, kizárólag az európai askenázi zsidóság keleti területén hagyományos zenei tradíció értelmében használom.

majd megújuló „zenei zaj” – ez az ortodox zsinagóga zenei világa. De nemcsak a hangzás összessége, az előadás minden részlete „idegen”: hosszú, „formátlan”, mozaikszerűen összerakott darabok, kezdőformula nélküli dallamtöredékek, aszimmetrikus frázisok, a szabályos metrum hiánya.

Pusztán elméleti kérdés, hogy zenének tekintsük-e ezt a zsebongó hangzavart, és hogy a hatás megegyezik-e azzal, amit a modern, civilizált ember vallásos áhítatnak képzelt. Bárminek tekintsük is, el kell fogadnunk, hogy valamilyen okból éppen ezt a hangzásélményt, éppen ezt a dallamalkotási módot, hanghordozást és ritmikát tartotta a kelet-európai zsidóság a szertartás, a vallásos áhítat ideális hangzó kifejezésének.

A kelet-európai zsidó zene természetesen nem véletlenül alakult ilyenné. Az előadás minden részlete és az esztétikai élmény egésze összhangban van a sokrétű szereppel, amelyet a zene a zsidó vallásos életben betölt. A jelen tanulmány célja azonban nem ezeknek az összefüggéseknek a kimutatása. E rövid írásban a zsidó zene mindössze egyetlen jellegzetességéről, a szabad ritmusról szeretnék szólni. A szabad vagy „lebegő” ritmus ugyanis a kelet-askenázi zene egyik legeredetibb, minden más európai zenétől különböző sajátja.

Tudomásom szerint még egyetlen zenetudós sem kísérelte meg leírni, hogy mik a szabad ritmus általános jellemzői. Mielőtt tehát rátérünk a zsidó zene ritmikái különlegességének tárgyalására, egy kis kitérőt kell tennünk, össze kell foglalnunk, hogy mit is értünk „metrum-nélküli”, „szabad ritmusú” zenén és miért olyan problematikus ezt a ritmust szavakkal leírni.

Az európai zeneelméletben a ritmus tudományos kutatásának kezdetei a 18. századra nyúlnak vissza.³ Az azóta eltelt több mint két évszázad alatt – és különösen az elmúlt évtizedekben – több jelentős ritmuselméleti tanulmány született, a zenei ritmus tárgyalásának módja azonban igen keveset változott. A ritmuskutatás alapjául mind a mai napig az európai műzene kottában megjelenő képe szolgál. Tudnunk kell azonban, hogy a notáció az európai zene egyetlen korszakában sem számított „lejegyzésnek”: a kottairás célja nem az volt, hogy egy valóságos (vagy akár egy idealizált) előadás időbeli lefolyását vizuálisan megörökítse. A notáció a zenei ritmusnak (és hangviszonyoknak is) csak absztrakt formáját rögzítette, amelytől minden előadás eltért. Az előadás „hallható” ritmusát a zenésznek mindig a kor ízlésével összhangban kellett kialakítania, és ezt ugyanúgy tanították, mint például a kottaolvasást.

Azt mondhatnánk tehát, hogy a kottától való eltérés módja, a tényleges előadás ritmikái stílusa az európai műzene orális hagyománya. S mivel a szájhagyomány mindig gyanúsabb az írott forrásnál, és mivel bizonyos, hogy a kottában rögzített kép a kompozíciós gondolatot (és nem az előadó interpretációját) tükrözi, az európai zeneelmélet a biztonságosabb utat, az írott forrás elemzését választotta. De a kottakép mégsem valóságos ritmus, követke-

³ Az első átfogó, modern ritmuselméleti munkák a klasszikus és a romantikus zene korszakában keletkeztek. A legjelentősebbek: Josep Riepel: *Anfangsgrunde zur musicalischen Setzkunst*. 1752–68; Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 1789–93; Moritz Hauptmann: *Die Natur der Metrik und der Harmonik*. 1853; Hugo Riemann, *Musikalische Agogik und Dynamik*. 1884; uő.: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. 1903.

zéseképpen az európai ritmus-kutatás nem a tényleges időbeli összefüggések, hanem a lejegyzésben absztrahált ritmusképek elmélete.⁴

Elgondolható, hogy ez a kotta- és európai műzeneközpontú elmélet mennyire alkalmatlan a világ írás nélküli zenei hagyományainak tárgyalására. Egyrészt tanácstalanul állunk az előtt a probléma előtt, hogy minek alapján határozzunk meg ritmus-stílusokat. Hiszen – kottairás hiányában – nem kapunk biztos információt arra nézve, hogy mi az általánosan elfogadott, absztrakt forma és mi a járulékos elem, az előadás egyszeri sajátága. Másrészt: elemzési módszerünk, terminológiánk csak metrikus zenére van. Sőt, a ritmus fogalmát gyakorlatilag azonosítottuk a metrikus ritmussal; a világos ütések nélküli zene az európai ember számára „ritmustalan”. (Jellemző, hogy még a Közel-Kelet zenéjét ismerő és nagyra becsülő Idelsohn is mint „ritmus nélküli” zenét írja le a szabad ritmusú dallamokat.)⁵

Ez érthető, ha meggondoljuk, hogy az európai történelem elmúlt négy évszázadának zenéje, amely lényegében megszabja zenei tudatunkat, szinte kizárólag metrikus. A későbarokk korszaka óta egészen a legmodernebb időkig (tehát a 20. század második feléig) nincs egyetlen olyan történelmileg jelentős műfaj, amely teljes egészében metrum nélküli volna. Ennek részben az lehet az oka, hogy az európai többszólamúság lényege az akkordok váltakozására épülő harmóniai folyamat, amelyet pedig ritmusbeli koordináció nélkül nem lehet létrehozni. De bármi lehetett is az ok, az európai zeneszerzőket (legalább is a 17. század közepe óta egészen az 1950-es évekig) a szabad ritmus lehetőségei nem érdekelték. (Viszont hozzá kell tennünk: úgy tűnik, egyetlen más zenei kultúra sem fejlesztette ki a metrikus ritmus annyi különböző stílusát, a metrikának olyan finomságait, mint az európai műzene).

Mi is tulajdonképpen a „szabad” vagy „metrum nélküli” ritmus? Talán egyszerűbb, ha a metrikus zene meghatározásából indulunk ki. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy metrikus zene az, amelyben rendszeresen visszatérő időbeli egységeket érzékelünk. Ez az időbeli egység mint súlyos és kevésbé súlyos ütések csoportja jelenik meg – általában több hierarchikus szinten (ütés, ütem, ütempár, periódus etc.). Amikor metrikus zenét hallgatunk, már az első néhány másodpercben kirajzolódik tudatunkban, hogy a súlyos és kevésbé súlyos ütések milyen rendszer szerint ismétlődnek, és a zenei időt a periódikusan visszatérő súlycsoportokhoz viszonyítva érzékeljük. Ebben az értelemben a metrum a zene időbeli folyamatának periodizálása, amely a hallgató tudatában mint absztrakt elvárás van jelen.

A metrikai struktúra absztrakció: az előadás kisebb-nagyobb mértékben mindig eltér az elképzelt, egyenletesen ismétlődő ütécsoportoktól. Az eltérés foka és milyensége az egyéni előadástól és a stílustól függ. A magyar nép-

⁴ Itt az európai ritmuselmélet általánosan elfogadott terminológiájáról, alapvető irányvonaláról beszélek. Természetesen, minden zeneelméleti mű hivatkozik a hangzó élményre, ez a hivatkozás azonban általánosságokban mozog és eleve elfogadott premisszákból indul ki. (Például abból, hogy van dallami, dinamikai, metrikai, stb. „súly” – és egy sor hasonló alaptételből, amelyek jelentése az időben lezajló, hangzó jelenség vonatkozásában egyáltalán nem tisztázott). Az a kevés tanulmány, amely valóban a hangzó ritmus elemzéséből indul ki, rendszerint egy rendkívüli előadó különleges stílusát mutatja be, de nem azzal a céllal, hogy a ritmus hagyományos felfogását megkérdőjelezze (például Somfai László Bartók zongorázásáról szóló cikkei).

⁵ „Unrhythmical”: Idelsohn: *Jewish Music*, 3. és 4. fejezet. Idelsohn egyébként a „ritmusnélküliségben” keleti zenei sajátágot látott.

zenében a „giusto” ritmus például a metrikus váznak egyfajta „feszes”, de ritmikailag nem merev előadását jelenti. Amikor az előadás jelentősen eltávolodik a ritmikai sémától, akkor rubatóról beszélünk. Rubato stílus igen sokféle van, a magyar népzene parlando-rubatójától kezdve Chopin balladáinak rubatójáig. (És természetesen a magyar népzene és a Chopin-művek előadói tradícióján belül is többféle rubatót találunk.) Bármilyen szabad is azonban az előadás, a rubato nem „metrum nélküli” ritmus. A rubatót mindig egy adott szilárd metrum keretéhez viszonyítva mint eltérést érzékeljük; a „rubato” kifejezés („lopott” ritmus) is innen ered.

Ha a metrikus ritmus ellentétéként fognánk fel, akkor „metrum nélküli” vagy más néven „szabad” ritmus az volna, amelyben egyáltalán nem tapasztalunk rendszeresen visszatérő súlycsoportokat, vagyis a zenei időnek semmiféle szabályos periodicitását nem érezzük és nem várjuk. Valójában ilyen zenei folyamat nincs, vagy legalábbis nagyon ritka.⁶ A nehézséget az okozza, hogy az úgynevezett szabad ritmusok közül szinte egyik sem igazán „szabad”, mindegyik valahol a metrikus és a szabad ritmus között van. A világ kultúráiban számtalan zenei stílust találunk, amelynek ritmusa ebbe a csoportba tartozik: se nem igazán szabad, se nem igazán metrikus. Leírásukkal, csoportosításukkal még senki nem foglalkozott, terminológiánk e ritmus-stílusokra egyáltalán nincs.

A szabad ritmus nem minden zenekultúrában jelentős, vannak olyan tradíciók, ahol csak egy-egy periférikus műfajban vagy egyéni előadásban jelenik meg. De – az európai műzenét kivéve – a legtöbb zenei hagyományban központi szerepe van. Itt nem egyszerűen mennyiségi kérdéstről van szó (tehát arról, hogy bizonyos tradíciókban több vagy legalább annyi szabad ritmusú műfaj van, mint metrikus), hanem arról, hogy egyes kultúrákban a szabad ritmusú műfajok (vagy műfaj-részek) kiemelkedő, megkülönböztetett helyet foglalnak el. Ilyen például az indiai *alap* vagy a perzsa *daramad*, hogy csak a két leghíresebb példát említsük. Az indiai illetve a perzsa zenében ezek a műfajok olyan jelentősek, mint mondjuk a szonátaforma az európai klasszikus zenében.⁷

Hangsúlyoznunk kell, hogy itt nem egy bizonyos ritmusfajta általános elterjedtségéről van szó, hanem minden esetben más, egyedi formációról: az *alap* és a *daramad* ritmus-stílusát avatatlan fül is első hallásra meg tudná különböztetni. Gyakran éppen a *szabad ritmuson belüli* stílárius eltérés a döntő a műfaj meghatározásában: hogy egy dallammenet ebbe vagy abba a műfajba tartozik-e, hogy mi a liturgiai, szociális funkciója, azt sokszor nem a dallam, hanem a ritmus stílusa dönti el. Például a török klasszikus zene „szabad rit-

⁶ A teljesen metrum-nélküli, szabad ritmus klasszikus példájaként az indiai *alapra*, a *raga* előadásának improvizált bevezetésére szoktak hivatkozni. Nem minden szakértő tekinti azonban az *alapot* teljesen szabad ritmusúnak.

⁷ Mindkét esetben egy hosszabb mű bevezetéséről (quasi első tételéről) van szó. Az indiai zenében a *raga* előadása az *alappal* kezdődik, ez mutatja be a *raga* tonális szerkezetét, tipikus motívumait, „hangulatát” (*rasza*), stb. Hasonlóképpen az iráni zenében minden *dásztgá* első (vagy első néhány) tétele (vagyis az első néhány *guse*) a *daramad* műfajában van, amely bemutatja a *dásztgá* („modus”) tipikus dallamvonalát, hangrendszerét.

musú” vokális műfajai, a *naat*, a *beszte*, a *durak* és a *gazel*,⁸ a ritmus szabadságának mértéke és milyensége alapján különülnek el egymástól.⁹ A Közel-Kelet műzenéjében a hangszeres „szabad ritmusú” improvizáció, a *takszim*¹⁰ ritmusa szintén hagyományos mintákat követ, amely minden hangszernél más. Az a fajta szabad ritmus, amelyet például az *ud takszim*ban hallunk, különbözik attól, amit a *kemencse* játszik, és mindkettő eltér a vokális *takszim*től. Az előadó és a közönség tisztában van ezekkel a különbségekkel, és az adott hangszerhez illő szabad ritmusok elsajátítása fontos részét képezi a hangszer-tanulásnak.

Ezt könnyen elképzelhetjük, ha arra gondolunk, hogy pl. a magyar népzeneben ugyanaz a dallam alkalmas különböző táncok kíséretére, amennyiben a ritmusát megváltoztatjuk. Hasonló módon táncdarab átalakítható parlando-rubato dallá. Ilyen esetekben a ritmikai stílus válik a műfaj meghatározójává: ugyanaz a dallam lehet „lassú” tánc zenéje, vagy „keserves” dal, attól függően, hogy milyen ritmusban adják elő. De különbözik a ritmikai szabadság attól függően is, hogy milyen hangszer(együttes) adja elő a darabot: a *dua* enyhe rubatója más, mint a cigányzenekaré, a széki cigány zenészeké más, mint a pesti vendéglő cigányzenekaráé stb. Hasonló különbségek léteznek a közel-keleti kultúrákban is a szabad ritmus lehetőségein belül – az ilyen különbségek leírás alapján éppen annyira nem képzelhetők el, mint ahogy a magyar népzene helyi eltéréseit sem tudja elképzelni, aki nem hallotta.

Mindenekelőtt egy általános tévhitet kell eloszlatnunk: a szabad ritmus és az improvizáció nem feltétlenül jár együtt. Vannak szabad ritmusú előadások, amelyek egyáltalán nem improvizáltak, és fordítva, improvizálni lehet metrikus zenét is. Az előadás szabadsága és a ritmus stílusa igen komplikált módon függ össze. Ez természetesen mindenfajta ritmikai szabadságra áll. Hogy egy magyar népzenei példára hivatkozzunk: egy régi stílusú népdal improvizálásnak ható, erősen rubato előadását az énekes szinte mikroszkópius pontossággal képes reprodukálni az összes többi strófában.

A szabadritmus-stílusok közti különbség nem írható le egyszerűen kvantitatív módon; nem jutunk semmire sem azzal, ha azt próbáljuk megállapítani, „mennyire nem metrikus” egy darab. A szabad ritmus változatait ily módon fölfogni nem lehet. Necdet Yasar török tamburművész *takszim*-előadásának lejegyzésekor például azt figyeltem meg, hogy az előadás nagyobbrészt volta-képpen nem is szabad ritmusú. Az improvizáció mintha egy sorozat különböző metrikus és kevésbé metrikus „sziget” szabad váltakozása volna. A *nej* hangszeren – rendszerint a *mevlevi* dervis szertartás bevezető és záró darabjaként – előadott *takszim* szabad ritmusa egészen más: a ritmus hosszú, elnyújtott hangokból és (negyedhangos) ornamentekből áll össze, egyértelmű metrikus részlet nincs, de az egész előadáson valami lassú lüktetés vonul végig. Hogy melyiket tekintjük e két stílus közül „kevésbé metrikusnak”, az elméle-

⁸ Az idegen szavaknál az általánosan elterjedt kiejtés magyar fonetikus átírását vettem alapul.

⁹ Walter Feldman: „Durak and Na’at. Ottoman Musical Genres Between Fixed and Free Rhythmical Structures” [Durak és na’at. Ottomán zenei műfajok a szabad és kötött ritmus határán], előadás a *Society for Ethnomusicology* konferenciáján, Phoenix, Arizona, 1988.

¹⁰ A *takszim* szót általában kétféleképpen írják: az arab *takszim* angol nyelvterületen elfogadott átírása *taqsim*, ugyanez a szó a latinbetűs török írásban *taksim*. Mivel lényegében ugyanarról a műfajról van szó, mindkét esetben a magyar fonetikus átírást használom.

ti kérdés – az ilyen osztályozás a ritmus tényleges lefolyásáról, stílusának hagyományairól nem sokat árul el.

Itt tehát nem véletlenszerű jelenségekről, az előadó szabadságáról van szó. Olyan zenei kultúrákról beszélünk, ahol a szabad ritmusnak különböző stílusai alakultak ki, és ezeknek döntő műfaji, formai, funkcióbeli szerepük van, amelyek a zene többi paraméterét is meghatározzák. Az egyik szabad ritmus legalább annyira különbözik a másiktól, mint amennyire egy klasszikus műnütt ritmus-szerkezete egy barokk fugától.

* * *

Szükséges volt a metrikus és a szabad ritmust általánosságban leírunk ahhoz, hogy megértsük, milyen óriási kulturális jelentősége volna a szabad ritmusok rendszerezésének. Kiderülne, hogy a ritmus, amelyet számos esetben eddig egy kézlegyintéssel elintéztünk, mondván, hogy az véletlenszerű, tehát „ügyis mindegy”, valójában stílusalkotó erő, amely kultúrákat kapcsol össze és választ szét. Számunkra, akik a zsidó tradíciót próbáljuk feltárni, különösen fontos, hogy a szabad ritmust ne mint esetlegességet, hanem mint alapvető stílári jegyet fogjuk fel, mert csak így módon lehetséges a zsidó zene történelmi hátterét, stílusrokonságát és sajátosságát megérteni.

A szabad ritmus előfordulását és jelentőségét véve alapul, azt látjuk, hogy az Észak-Afrika és a Távols-Kelet között húzódó földrajzi terület egy lazán összefüggő kultúrkört alkot: az itt található zenék mindegyikében műfajalkotó jelentősége van a szabad ritmusnak. Azt ma még csak sejtjük, hogy a zenei kölcsönhatás miképp zajlott le a különböző korokban, de hogy valamiféle kölcsönhatás volt e vidékek között, az világos. A fennmaradt zenei gyakorlatból úgy tűnik, hogy a Közels-Kelet műzenéje fejlesztette a legmagasabb fokra a szabad ritmusú műfajokat – a mai helyzetet azonban nem vetíthetjük vissza az évszázadokkal korábbi állapotra. Úgy tűnik, hogy a világ liturgiai zenéi között azonban egyetlen sincs, amelyben a szabad ritmus olyan jelentős volna, mint a kelet-európai zsidó zenében. *A kelet-askenázi liturgikus zene teljes hagyományos anyaga szabad ritmusú*, a vallási szertartás egész zenei formája a szabad ritmus különböző stílusáiból áll össze.

A szabad ritmus központi szerepe azt sugallná, hogy a kelet-askenázi zene a mai közels-keleti zenék rokona. Ez ugyan nincs kizárva, történelmileg is logikusnak tűnik, ilyen következtetést azonban korai volna levonni. Először is nem tudjuk, hogy a Közels-Kelet kultúráiban mikor fejlődött a szabad ritmusú zene ilyen magas fokra, és hogy az egyes stílusok milyen régiek. A kelet-európai zsidó zene történelmét teljes biztossággal szintén nem ismerjük. És legfőképpen, átfogó kutatások híján egyelőre nem tudjuk, hogy a kelet-askenázi ritmus-stílusok mennyire hasonlítanak, és egyáltalán hasonlítanak-e a ma létező közels-keleti zenék ritmusáira.

Első pillanatban úgy tűnhet, hogy a ritmika szempontjából a zsidó zene legközelebbi „rokona” a gregorián. Az mindenesetre elgondolkodtató, hogy mind a kora-középkori keresztény, mind a mai kelet-európai zsidó szertartás *nagyobb része szabad ritmusú*. A hasonlóság ezzel ki is merül. A gregorián források a ritmust nem jelölik, amiből mindössze arra következtethetünk, hogy a gregorián dallamok előadása nem volt metrikus. De hogy milyen fajta

szabad ritmus volt, azt nem tudhatjuk. Az az axióma, amelyet minden kutató elfogad, hogy tudniillik „mivel mindkettő szabad ritmus, a gregorián és a zsidó zene ritmusa megegyezik”, számomra nem tűnik szükségszerűnek, és valószínűnek sem. A gregorián dallamok elsősorban kórus – még hozzá többnyire képzett kórus, egységes – előadásában hangzottak fel. A kelet-európai zsidó szertartás történetéből viszont nincs adatunk arra, hogy kórus unisono előadásban énekelt volna imákat (legalábbis a 19. század előtt), a fennmaradt hagyomány viszont tipikusan szóló/heterofón. Elég valószínűtlen tehát, hogy e két zene ritmusa sok hasonlóságot mutatott volna.

Mit értünk azon, hogy a kelet-askenázi liturgikus zene teljes hagyományos anyaga szabad ritmusú? Metrikus dal ugyan a zsidó liturgikus zenében is van (és szerepe nem elhanyagolható a szertartás zenei tagolásában, a változathozzásában), mégis másodrendűnek kell tekintenünk. Mindenekelőtt, az ortodox szertartások feltűnően nagy része, általában 80–90 százaléka, de gyakran a teljes egésze szabad ritmusú zene. Ebben különbözik az ortodox kelet-európai gyakorlat a német hagyománytól. A német rítusban jóval több a metrikus dal, bizonyos imák 80–90 százalékát, sőt némelykor a teljes szövegét metrikus dalokra éneklik.¹¹

A szabad ritmus jelentősége azonban nem fejezhető ki pusztán számarányokban. A döntő különbség az, hogy a metrikus dalok nem „változtathatatlan” részei a rítusnak. Az előimádkozó ízlése és tudása szerint választja és cserélgeti a metrikus dalokat, igyekszik mindig egy új, népszerű darabbal felfrissíteni a szertartást. Minden közösség elvárja, hogy az előimádkozó beiktasson néhány metrikus darabot legalább a hosszabb szertartásokba, és azt is, hogy időnként új dalokat hozzon. Természetesen a metrikus daloknak is van hagyománya: minden közösségnek van néhány dallama, amelyet a szokásnak megfelelően egy bizonyos funkcióban mindig ugyanúgy adnak elő.¹² De még ezek a dalok sem kötelezőek, egyáltalán a teljes metrikus anyag elhagyható anélkül, hogy a szertartás vallási szempontból „érvényét vesztené”.

Ezt a hagyományos vallási-zenei terminológia is tükrözi: a metrikus dal nem *nuszach*. A *nuszach* kifejezés tipikusan a szabad ritmusú dallamokra vonatkozik, ortodox közösségekben metrikus dalt még nem hallottam senki által „nuszach”-nak nevezni. „Nuszach” körülbelül annyit jelent: hagyományos dallam (és előadási mód) a mindenkori helyi tradícióknak és liturgiai funkcióknak megfelelően. Tehát más *nuszach*-ja van a szombat reggeli szertartásnak, mint a hosszú-napinak, és más *nuszach*-ja van a szombat reggeli „Kedusa” imának, mint mondjuk az „Él odaun”-nak. A *nuszach* nem teljesen kötött – helyi és egyéni variánsok vannak; bizonyos ünnepeknél és szövegeknél nagyobb a szabadság, mint másoknál. Egyes előimádkozóknak „szép *nuszach*”-ja van (vagyis: szép, egyéni megformálásban adják elő a hagyományos dallamot), de vannak, akik „nem tudják a *nuszach*”-ot (vagyis: úgy éneklik a szö-

¹¹ Ilyen arányú a különbség például a *Hallel* és az étkezés utáni áldás (bencsolás) dallamaiban a frankfurti illetve az általános magyarországi hagyományt alapul véve.

¹² Igen keveset tudunk a metrikus dalok hagyományáról. Kevés adatunk van arról, hogy hol, mekkora volt az előimádkozó szabadsága; hogy mennyire tekintették a már megrögzült dalokat a rítus szerves részének, stb. Egyes chaszid udvarokban például évente cserélték a dalokat, amelyek kiválasztásában a cadiknak (a csodarábbinak) fontos szerepe volt. (Frigyesi Judit: „Egyéni invenció és hagyomány a magyarországi zsidó zenében”, *Zenatudományi Dolgozatok* 1980. 146.)

veget, hogy az a hagyományos dallamrendszerre nem eléggé emlékeztet). Bármilyen nagy tere is van az egyéni variálásnak, abban minden ortodox közösség egyetért, hogy a szertartás csak a megfelelő *nuszach*hal hangozhat el: a *nuszach* pedig mindig szabad ritmusú dallam.

Azt látjuk tehát, hogy az a dallamanyag, amelyet a kelet-európai ortodox közösségek hagyományos liturgiai dallamnak (*nuszach*nak) tekintenek, az mindig szabad ritmusú. Szabad ritmusú zene tölti ki a rövid, 15–20 perces hétköznapi szertartásokat, szabad ritmusú a tipikusan 2–5 órás szombati és ünnepi szertartásoknak 80–90 százaléka. És szabad ritmusú dallamok alkotják az év legkiemelkedőbb, egész napot betöltő szertartásainak körülbelül 90 százalékát.

Hatalmas zenei anyagról van tehát szó, amelyben a változatosságot részben a gazdag dallamvilág, de még inkább a különböző ritmus-stílusok váltokozása, finom árnyalatai és kombinációi adják. A ritmus-stílusok kiválasztása nem esetleges. Bár a végleges formát mindig az egyén alakítja ki, az előadás alapvető ritmikái stílusa a liturgiai funkciótól, az alkalomtól függ. Ezzel összefüggésben a *nuszach*, a dallamok rendszerét sem lehet a ritmus ismerete nélkül megérteni.

A ritmus-stílus szoros összefüggésben van a liturgiai funkcióval, bizonyos stílusok bizonyos ünnepekhez illetve bizonyos imákhoz illenek. Komplikált, ornamensekben gazdag, lassú tempójú előadás például követelmény a Kol Nidré előadásán, de nem volna helyénvaló egy hétköznapi reggeli istentiszteleten. A Hallél ima például előadható lassú tempóban, bonyolult ritmusokkal, de az alkalomnak sokkal megfelelőbb középtempóban, egyszerű ritmusformulákkal énekelni. Mindez természetesen függ a helyi szokástól, a közösség nagyságától és az előimádkozó egyéni ambíciójától, képességétől. A „helyes” stílust a hagyománnyal összhangban az arányérzék szabja meg. Ahogy egy előimádkozó elmagyarázta: a közösségben, ahol előimádkozik, az volt a szokás, hogy a szombat reggeli szertartást egyszerű stílusban adják elő („csak úgy lemondjuk”), de ő úgy találta, hogy kell legyen legalább egy ima, amelyik díszesebb, és azért egy ideje „kiemeli” – vagyis lassabban, különleges dallammal és ritmussal éneklő – a Kedusa imát.¹³

A mellékelt kottapéldák két különböző ritmusstílus lejegyzési kísérleteit illusztrálják. Az első a *szombat délutáni ima* kezdete, Roth Jenő előadásában. Ez az olvasási stílus olyan gyors és folyamatos, hogy az egyes hangok között még lassított felvételen sem lehetett olyan különbségeket felfedezni, amelyeket érdemes lett volna lejegyezni – hacsak nem azon az áron, hogy olvashatatlanul bonyolult kottaképet hozzunk létre. Bonyolult kottakép azonban még kevésbé tükrözné az előadás ritmikái jellegét. Roth dallamos olvasása egyszerűnek hat, bár ezt az egyszerűséget nem azzal éri el, hogy minden énekelt hang egyforma hosszú, hanem az előadás beszédszerű, „természetes” egyenletességével. A lejegyzéskor ezért azt a megoldást választottam, hogy a finom ritmikái eltéréseket egyáltalán nem tüntettem fel, csak az egyes sorok körülbéli időtartamát.

¹³ *Ibid.* 145.

A másik példa a *Hallél* imát bevezető áldás lejegyzése, Gärtner Dezső előadása alapján. Első hallásra ez az előadás szabad ritmusúnak vagy legalábbis erősen rubato jellegűnek tűnik. Az előző stílussal ellentétben itt az összbenyomás nem hangok folyamatos, beszédszerű áramlása, hanem egy sokkal énekszerűbben differenciált ritmika. Ez a stílus megfelel a *Hallél* tipikus (de nem kötelező érvényű) magyarországi előadói stílusának.

Annak ellenére, hogy az első benyomás alapján szabad ritmusúnak gondolnánk ezt az előadást, többszöri meghallgatás után világosan érezhető valamiféle alaplüktetés, mintha a szabad ritmus háttérében valamilyen látens ütés volna jelen. Ugyanakkor nem érezhető olyasfajta hangsúlyozás, amely egyértelműen ütemekbe rendezné a dallamot. Ezt a ritmikát a rendelkezésünkre álló kottázási jelekkel nem lehet érzékeltetni. Az a lejegyzés, amely nem tüntet föl ütemvonalalat, azt sugallja, hogy nincs állandó lüktetés jelen. Az a kottázás viszont, amely ütemvonalakat használ, egyértelműen metrikusságot sugall. Bár a mellékelt lejegyzésben ez utóbbi megoldást választottam, a hangzó élmény valahol a kettő között van.

Hogy a liturgiában hány ritmikai stílus van, azt pontosan még nem tudtam meghatározni, az alaptípusok száma körülbelül 8–10-re tehető. Külön típusokat alkotnak a strófikus-metrikus dalok és a szabad ritmusú *nuszach* közötti átmenetek; a kettő kapcsolódásának számtalan formája van. Megint külön stílusai vannak a bibliai kantillációnak és a tanulási dallamoknak. E ritmusok közül egy sem teljesen szabad ritmus, mindegyikben érezhető valamilyen lüktetés, periodicitás – igaz, mindegyikben más szinten és más módon. Ezért kerültem a címbe a „szabad ritmus” elnevezést. Ugyanakkor, a „nem metrikus zene” mint terminus technicus elfogadhatatlan, mivel azt sugallja, hogy „valami nincs” ebben a zenében, aminek pedig „normálisan” lennie kellene. „Lebegő ritmus” – talán így kellene neveznünk.

Hamis képet adnánk azonban a tradicionális zsidó zene egészéről, ha nem említenénk meg, hogy hol fordul elő és mi a jelentősége a metrikus dalnak. Ebben a tekintetben érdekes és mindmáig kellőképpen nem tisztázott különbséget találunk a német és a kelet-európai zsidóság zenéje között. A német hagyományban a metrikus dalok – és többségükben a német népdalhoz és az európai műzenéhez hasonló stílusú dalok – beáramlottak a liturgiai zenébe. Az írásos források alapján valószínűnek látszik, hogy a német rítusban is a lebegő ritmusú dallamot tartották az alapvetőnek, a *nuszach*-nak. A fennmaradt kottás kéziratokból és nyomtatványokból azonban az is kiderül, hogy a német kántorok legalább a 18. század óta rendszeresen komponáltak modern liturgiai zenét a korabeli műzene stílusában, és különféle népszerű műfajokból, például a német dal- és az olasz operairodalomból, teljes darabokat is átvettek.¹⁴ A német rítusban az európai műzene és a német népzene metri-

¹⁴ Vö. Israel Adler: *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue. RISM B IV*¹. München 1989. E tematikus katalógus, amely az 1840 előtti héber nyelvű kottás kéziratokat mutatja be, igen sok tanulsággal szolgál. A kéziratok (és a későbbi nyomtatványok) nagy része nyilvánvalóan nem lejegyzés: nem az orálisan hagyományozódó rituális zenét, hanem az új kompozíciókat tartalmazza. A kottás darabok nagy része (kb. 90%-a) műzene, sőt néhány darab az ismert klasszikus repertoárból (pl. népszerű operákból, Beethoven műveiből) került be. Ugyanakkor néhány kézirat, az Idelsohn által lejegyzett dallamok és az azóta gyűjtött anyag a *nuszach* folyamatosságát bizonyítja. A német daraboknak a források-

1. példa: Részlet a szombat délutáni istentiszteletből
(Roth Jenő, Budapest 1977. Frigyesi Judit gyűjtése és lejegyzése)

Do-rux e-to e-do'-noi
e-la'-he-ni ve-la'-he (e-va'-se-ni)
ve-la'-he av-ru-ham e-la'-he jits-xok e-la'-he jan-katv
ho-el ha-gu-da'l ha-gi-ba'ir ve-ha-no'-ro el d'ja'n ga'mel xe-so-dim ta'-vim ve-ka'-ne ha-ka'l
ve-za'-xer xas-de o-va's u-me-vi ga'-el liv-ne be-ne-hem la-man fir-ma' b'ra-ha-vo

Áldassál Te,

Örökkévaló Istenünk

és atyáink Istene,

Ábrahám Istene,

Izsák Istene

és Jákob Istene!

Nagy, hatalmas Isten

és félelmes!

Felséges Isten,

ki megjutalmazza a jóságos
kegyességeket

és szerzője a mindenségnek;

ki megemlékszik

בְּרוּךְ אַתָּה

יְיָ אֱלֹהֵינוּ

יְיָ אֱלֹהֵי אֲבוֹתֵינוּ

יְיָ אֱלֹהֵי אַבְרָהָם

יְיָ אֱלֹהֵי יִצְחָק

יְיָ אֱלֹהֵי יַעֲקֹב

הַגָּדוֹל הַגִּבּוֹר

וְהַנּוֹרָא

אֵל עֲלִיּוֹן

נוֹמֵל חֲסָדִים טוֹבִים

וְקַנְיָה הַכֹּל

וְזוֹכֵר

az ősatyák kegyességéről
és elhozza a megváltót
fiaik fiainak
neve kedvéért
szeretettel.

הַשְׁמֵי
וְהָאָרֶץ
לְפָנֵי
לְפָנֵי
בְּיָמֵינוּ
בְּיָמֵינוּ

2. példa: Hallél-áldás
(Gärtner Dezső, Budapest 1977. Frigyesi Judit gyűjtése és lejegyzése)

♩ = 50

Borux ato adó - nãt̃ e - loⁱ - heⁱ - ni ————— mēl sã hoã lam —
 a — (m)ãser kidãsoni bã - mits vaⁱ - sov ————— vs - tãsi — vonw
 lãkã - roⁱ ————— (eⁱ) - es hãhãll el.

Aldassál Te, Örökkévaló
Istenünk, a világ királya,
aki megszentelt parancsaival
és megparancsolta nekünk,
hogy a Hálelt olvassuk.

בְּרוּךְ אַתָּה יְיָ
אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם,
אֲשֶׁר קִדְּשָׁנוּ בְּמִצְוֹתָיו
וְצִוָּנוּ
לְקַרֹּא אֶת־הַהֲלֵל. †

kus dalainak tömeges átvétele tehát legalább két-három évszázados hagyományra nyúlik vissza.¹⁵

Kelet-Európában a helyzet gyökeresen más volt. Itt a metrikus dal elsősorban a *liturgián kívül* fejlődött ki, méghozzá óriási dallamanyagot hozva létre. Két ága van ennek a dalkincsnek: az egyik a chaszid *nigun*, a másik a jiddis dal. A jiddis dalok lényegében világiak. Bár sok közöttük a vallási témájú, vallási funkciójuk általában nincs. Ez a dallamkincs rendkívül heterogén, magába olvasztott zsidó liturgiai dallamokat, német és kelet-európai dalokat, gyakran jellegzetes „zsidó” típusokat hozva létre. A jiddis dallal ellentétben, a chaszid *nigun* szinte minden műfaja a zsidó vallásosság kifejezője. A *nigun* ugyan nem *nuszach*, tehát eredendően nem liturgiai zene, vallási jelentősége azonban sokszor alig kisebb. A chaszid gondolkodásban a zenén keresztül – és elsősorban a *nigun* segítségével – jut el a lélek abba az állapotba, amelyben Isten gondolatával egyesülni képes.¹⁶ A *nigunok* eredetét igen nehéz meghatározni. Egyes dalokban érezhető a környező népzene hatása, de a *nigun*-típusok közvetlen rokonait még nem sikerült kimutatni.

A liturgián kívüli metrikus műfajok másik csoportja a zsidó hangszeres hagyomány, a *klezmer* zene. A zsidó közösségekből minden korban sok hangszeres zenész, ún. klezmer került ki, akik feltehetőleg a mindenkori befogadó ország zenéjét játszották. Ha létezett valaha is zsidó hangszeres zene, akkor az nyomtalanul elveszett, az írott dokumentumokban még utalást sem találunk zsidó műfajokra. Ez alól csak a kelet-európai zsidóság zenéje kivétel. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az a hangszeres zene, amely Kelet-Európában kialakult, vagyis a szűkebb értelemben vett klezmer zene, az egyetlen sajátosan zsidó hangszeres repertoár. A klezmer zenét az askenázi területnek csak a legkeletibb vidékén ismerték (tehát Lengyelország keleti részén, Besszarábiában, Románia keleti részén és mindazon zsidók lakta vidékeken, amelyek ettől keletre esnek. A magyarul beszélő zsidók körében ez a speciális klezmer-stílus valószínűleg nem volt ismert, bár Erdély egyes részein talán igen). A klezmerek szabad ritmusú hangszeres fantáziát is játszottak, és egy-két adat van arra is, hogy liturgiai funkcióban *nuszach*-szerű darabokat adtak volna elő.¹⁷ A klezmer banda elsődleges zenélési alkalma azonban az esküvői

ban elfoglalt aránytalanul nagy számából arra következtethetünk, hogy egyrészt a *nuszach* használata természetes volt, s így nem volt szükség arra, hogy írásban rögzítsék, másrészt viszont az új német kompozíciók népszerűek lehettek, igény volt írásban való terjesztésükre, megőrkítésükre.

¹⁵ Nem térünk itt ki a többi nyugat-európai ország zsidó zenéjére, mert úgy tűnik, ezek hatása a kelet-askenázi zenére a modern korban elenyésző volt.

¹⁶ Az isteni fényhez való közellét állapotának neve: *devekut*. A *nigunok* egyik műfaja, az ún. *devekut nigun* célja éppen ennek az állapotnak a kiváltása és megtartása. De más *nigun*-műfajok is kapcsolatban vannak a *devekut* gondolatával, ha nem is ilyen közvetlen módon, például a *tisch nigun* ('asztali, vagyis a rabbi asztalánál énekelt *nigun*') és a tulajdonképpeni *nigun* ('rituális, azaz vallási örömhöz vezető tánc'). Érdemes megemlíteni, hogy a *devekut nigun*, amely több szakaszból áll, mindig tartalmaz szabad ritmusú részt is.

A *nigunok* műfajainak legteljesebb felsorolását Elijah Schleifer, Vinaver chaszid zenei gyűjteményéhez írt magyarázata tartalmazza. (Chemjo Vinaver: *Anthology of Hassidic Music*. Szerk. és a bevezetőt írta Eliyahu Schleifer. Jeruzsálem 1985.) A *devekut nigun*ról a legjobb elemzés Hanoch Avenary cikke: „The Hasidic Nigun: Ethos and Melos of a Folk Liturgy”, *Encounters of East and West in Music. Selected Writings* [Kelet és nyugat zenei találkozása. Válogatott írások]. Tel-Aviv 1979.

¹⁷ A tipikus zsidó hangszeres fantázia, a *doima* alig különbözött a román megfelelőjétől. Hogy a klezmerek liturgiai funkcióban játszottak volna, arra csak egy-két adat van, és mindössze egyetlen fennmaradt darab hozható liturgiai funkcióval összefüggésbe. („Hanerosz Halelu”, H. Steiner előadásában, lásd *Klezmer Music. Early Instrumental Music. The First Recordings: 1910–1927*. Folklyric Records 9034.) Walter Feldman szíves szóbeli közlése.

szertartás volt, repertoárjuk túlnyomó része pedig tánczene, a környező népzene felhasználásával kialakított, de azoktól jellegzetesen elütő, zsidó műfajokkal.¹⁸

Azt látjuk tehát, hogy a német zsidóság egyrészt nagyobb teret engedett a metrikus daloknak a liturgiában, másrészt viszont a metrikus zenében nem a sajátosan zsidó formákat, hanem a korabeli műzenei stílust részesítette előnyben. Feltehetően a német zsidóság világi illetve hangszeres zenéje is megegyezett a befogadó ország zenéjével. Ezzel szemben a kelet-európai zsidóság megtartotta a lebegő ritmusú *nuszachot* a liturgia csaknem teljes anyagában, a liturgián kívül pedig a metrikus műfajoknak eredeti zsidó formáit, sajátos világi és hangszeres zenét fejlesztett ki.

Hogy a *nuszach* és ezzel együtt a lebegő ritmus egyeduralma a kelet-európai zsidó liturgiában egy ősi állapot megőrzése vagy újabb fejlemény, azt nehéz volna megmondani. Lehetséges, hogy a ritmikai típusok ilyen világos elkülönülése és a liturgia zenéjének stílárius egysége viszonylag későn következett be. De vajon mikor, és miért ment volna végbe ez a folyamat? Egy ősi metrikus stílus kiment volna a divatból anélkül, hogy bármi nyomot hagyott volna?

Sokkal valószínűbb az, hogy itt egy igen ősi, a zsidóság vallási-közösségi tudatában mélyen gyökerező zenei gondolkodásmódról van szó. A zenei stílusok szétválasztása összhangban van azzal az életfelfogással, amely a zsidó élet minden vonatkozásában kifejezésre jut: elsősorban a liturgia és a szent szövegek előadásának kiemelése a napi életből, és másodsorban, a mindennapi élet megszentelése, feloldása a vallásosságban, de oly módon, hogy a világiság és a vallásosság fokozatai azért érezhetően elkülönüljenek. Ennek az életnek szellemi központja, energiaforrása a szent szöveg, még csak nem is a szövegek elemzése és interpretációja, hanem pusztán realizálása és vallásos átélése a felolvasásban. A zsidó vallásos élet alapja tehát a Tóra, a Talmud és az imaszövegek recitálása, amely csakis a hagyományos módon, a lebegő ritmusú dallamok felhasználásával történhet.

A kelet-európai zsidó zene ősiségét mindez nem bizonyítja. Annyi azonban bizonyos, hogy az az életfelfogás, amelyet ez a zene megtestesít és fenntart, eredendően zsidó. Hogy ez a hagyomány Európában alakult ki vagy sem, hogy keletről vagy nyugatról jött-e, azt nem tudjuk. Mindenesetre elgondolkodtató a kelet-európai zsidó közösségeknek a környezettől való zenei függetlensége, önállósága, amely, úgy tűnik, nagyobb fokú, mint akár a nyugat-európai, akár a szefárd vagy az arab világban élő közösségeké. És az is kétségtelen, hogy abban a formában, amelyben ránk maradt, a kelet-ázsiai zene távol áll az európai zenei ideáltól. A szabad ritmusoknak ilyen gazdagsága, és általában véve, a szabad ritmus és a heterofóniában feloldódó szólóének egyeduralma idegen mind az európai műzenétől, mind a környező népek paraszttzenéjétől. És egyedülálló a fennmaradt zsidó liturgiai zenék között is.

¹⁸ A klezmer zene legjelentősebb kutatója, Mose Beregovszkij kottás lejegyzései és írásai oroszul, jiddisül és angolul jelentek meg. A klezmer zene történetét, tánc- és zenei műfajait elsősorban Beregovszkij munkája (és a kevés fennmaradt korai lemezfelvétel) alapján ismerjük. (Beregovszkij műveinek legteljesebb válogatása angolul *Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, szerk. és ford. Mark Slobin 1982.)

Ismeretlen költő

Világ Ura

A Világ Ura trónon ült már, S még nem volt ember és barom,	A Mindenség Ura trónolt, De nem voltak teremtmények.
És mikor mindent megteremtett, Állt a királyi hatalom,	Nevét mondták Király- s Úrnak, Mikor minden szavára lett.
S ha minden elmúl, ő parancsol, A Félelmes a káoszon,	Előállván a mindenség, A Félelmes ural mindent,
Ő volt, Ő van s Ő mindig is lesz, És mindent dicsőségbe von.	Ki volt és van, ki mindig lesz, Felöltve nagy dicsőséget.
Egyetlen ő és második nincs, Hozzá hasonló Tartalom.	Ő egyetlen; hasonló nincs. Hasonlítani kivel lehet?
Nincs kezdete és vége sincsen, Övé az Erő s Hatalom.	Erős Isten, uralma nagy, Ura végnek s a kezdetnek.
Uram ő s élő Szabadítóm, A kínok napján szirt, orom.	Uram nékem s a Megváltóm, Ha baj tör rám e szirt megment.
Ő osztályrészem, hogyha hívom, Menedékem és Lobogóm.	A zászlóm ő, erős váram, Remény nékem, örömszerleg.
Kezére adom árva lelkem, Ha ébredek, ha aluszom.	Reá bízom az én lelkem, Ha alszom vagy ha ébredek;
Kezére lelkem és a testem, S nem félek. Ő az Oltalom.	Kezében van az életem, Ha ő vélem, kitől féljek?

A *Világ Ura* (Adon olám) ismeretlen szefárd (ibériai) zsidó szerző műve, az egyik legkorábbi (kb. X. századi) időmértékes héber nyelvű vers. (A *játéd tönnuá* leggyakoribb változata egy jambus és egy spondeus váltakozására épül). Az *Adon olám* igen népszerű liturgikus költemény, a reggeli imádság része, de bizonyos ünnepek lezárásául is szolgál. Nem csak recitálják, hanem strófikus dalként is éneklük.

Kardos László fordítása (bal oszlop) 1942-ben jelent meg (*Héber költők antológiája*. Javne könyvek). Déri Baláznak Raj Tamás segítségével készített formahű fordítása 1985-ben jelent meg a baptista *Énekeljünk az Úrnak!* ifjúsági énekeskönyvben. (A chaszid dallamot Beharka Pál harmonizálta.) E vers Kis József (1843–1921) átköltésében, Major J. Gyula (1858–1921) zenéjével 1913 óta része a baptista énekkari repertoárnak (az *Evangéliumi Karénekek* átdolgozott kiadásában megjelent változatot ld. lapunk jelen számának 42. oldalán).