

## Az askenázi ima-modusok fejlődése és gyakorlata\*

### Bevezetés

A jelen kommentár nem lép föl az eredeti kutatás vagy fölfedezés igényével, inkább csak átfogó képet kísérel festeni az askenázi ima-modusokról, felhasználva a zenetudomány e területen elért újabb eredményeit, ugyanakkor kerülve az elsődlegesen elméleti érdeklődésre számot tartó, ezoterikus részletek bemutatását.

A kérdéses modusok alapvetően „Biblián kívüli” szövegek recitálásához használatosak, és a *nuszach hatfiló* (ima-modusok) lényegi részét képezik az askenázi szokásrendszerben (minhag askenázi); a legtöbb esetben korábbi bibliaolvasási modusokból, azok kantillációs motívumaiból erednek, s olyan megszilárdult dallamokká váltak, mint pl. az ún. *miszináj* (a Szináj hegyéről azaz az őshagyományból való) dallamok. A területi korlátok miatt a különféle véleményekre csak érintőlegesen utalunk.

*Alexander Knapp a londoni City University zenei tanszékén a zsidó zene előadója. Cikke angolul eredetileg a londoni Cantors' Review 26–28. számában (1981–1982) jelent meg, The Ashkenazic Prayer-Modes. A Commentary on their Development and Practice címmel. – This paper appears by kind permission of Cantor Stanley Brickman, Chairman of the „Association of Ministers/Chazanim of Great Britain”, under whose auspices it appeared in English in Volumes 26, 27, 27 of the „Cantors' Review”.*

### I. A zsidó ima-modus mint fogalom meghatározása és összevetése más nyugati és keleti zenei rendszerekkel

Az askenázi zsidók különböző gyűjtőfogalmakat használnak arra, hogy megpróbálják leírni a diaszpóra korai századaitól fogva kifejlődött, jelentős énekes-hagyományon alapuló recitatív improvizációk szerkezetét.

A *nuszach* kifejezést zenei összefüggésben először a XIX. század közepén használták, s a legtöbb modern tudós inkább kerüli ezt a szót, mivel eléggé homályos fogalom, s az ízlés illetve a stílus mellékértelme társul hozzá. A *Gust* lényegében szintén ízlésre és stílusra utalt, azonban mára a 'zenei formula' jelentését is fölvette, s mintegy azonos jelentésű a 'visszatérő dallamfordulat'-tal. E kifejezést, mely az olasz *gusto* szóból ered, valószínűleg a kántorok (chazanim) kölcsönözték az európai műzene világából a XVIII. század folyamán.

A *jiddis Steiger* (Stayger, Stejger) szó etimológiája nem teljesen világos. Talán az indoeurópai *steigh-* gyökből ered, melynek jelentése: 'lépni' (vö. görög *szteikhain*, német *steigen*). A közép-felnémetben a *Steiger* az, 'aki a hágcson

\* Az I. Magyar Zsidó Zenei Konferencián, 1996. március 16-án, Budapesten elhangzott előadás. Ld. híradásunkat: *Magyar Egyházzene* III (1995/1996) 253.

vagy lépcsőn megy felfelé', a *Stieg* főnév pedig egy bizonyos lépcsőfajta-t jelent. A jiddis szó, eredeti etimologikus értelme ellenére közelebb áll jelentésben a 'mód'-ot jelentő latin elvont szóhoz (modus). A *Steiger*, melyet először Isaak Lachmann chazan használt egy 1880-as publikációban, Eric Werner szerint „laza és pontatlan terminus a kántorok szaknyelvében, mely az ima-modust vagy annak intonációját jelzi”.

Hogy a javasolt definíciókkal kapcsolatos félreértéseket elkerüljük, leg-egyszerűbbnek tűnik visszatérni a *modus* szóhoz, viszont már a kezdet kezdetén lényeges, hogy megállapítsuk a különbséget egyfelől a 'skála', másfelől a 'modus' között. A skála szomszédos hangok előre meghatározott sorozata a hangmagasságok emelkedő és csökkenő rendjében. A hangközöknek az egyes hangok közötti helye meghatározza a skála jellegét (pl. pentaton, egészhangos, dúr, moll, kromatikus, mikrotonális). A nyugati zenében – legalábbis a XX. század kezdetéig – leggyakrabban használt skálákat vissza lehet vezetni az ókori görög tetrachordokra (négy szomszédos hang egységeire), melyek egymásra helyeződhetnek „konjunkt módon” – vagyis úgy, hogy az alacsonyabb tetrachord legfelső hangja a felső tetrachord legalsó hangjaként szerepel (CDEFGAB heptachord), vagy „diszjunkt módon” – vagyis úgy, hogy a két tetrachordot egy hangköz elválasztja (pl. CDEFGABC oktáv). A görög terminusokat (dór, fríg, líd, mixolíd, eol) a későókorban a latin zeneelmélet is átvette, de más értelemben használta, majd ezt az új rendszert a középkorban a gregorián énekek egyházi modusaira alkalmazták.

Egy időben divat volt, hogy ugyanezt a terminológiát alkalmazzák a zsidó modusokra is, szerkezetük tisztázása érdekében. Ez az eljárás talán segített meghatározni a modalitás általános kereteit, azonban komoly nehézségekbe is ütközött. A tradicionális zsidó zenei motívumok, s azokon belül az askenázi motívumok behatóbb vizsgálata feltárta, hogy csak egy kis hányaduk tetrachordális jellegű; sőt, az is világos, hogy a motívumok alakultak ki először, s csak sokkal később kristályosodtak ki skálákká, talán amiatt, hogy a chazanok vagy mások, akik a zenét szájhagyomány, nem pedig írott hagyományozás útján tanulták, gyorsan osztályozhassák és felidézhessek őket (ld. 1. példa).

Emiatt neveztem el pl. az *Adosem moloch*-ban használatos skálát quasis-mixolídnak, mivel az egyetlen vonás, amelyben megegyezik „egyházi” megfelelőjével, az az egész- és félhangok sorrendje, amikor is a modus egyes hangjait összefoglalva egymás mellé helyezzük. Az *Ahavó rabó*-ban használt skálának nincs megfelelője a gregorián modusok között, bár legközelebbi megfelelője a fríg (innen a félig kollokviális jiddis terminus: *Freigisch*). Ugyanakkor az *Adosem moloch* („Az Örökkévaló uralkodott...”) vagy az *Ahavó rabó* („Nagy szeretettel...”) motívumai között a tradicionális kántorénekekben sehol nem találunk tulajdonképpeni skálát olyan formában, ahogy a dúr vagy a moll skálák pl. Mozart vagy Beethoven zongoraszonátaiban megjelennek. Máshol kell tehát analógiákat keresnünk.

Az arab *maqám* (többes számban *maqámat*) terminus eredetileg egy olyan emelvényt vagy pódiumot jelentett, amely a kalifa előtt fellépő énekesek számára volt fenntartva. Csak később alkalmazták az énekelt vagy hangszeres zene sajátos keleti szerkezetére. (Az indiai *rága* hasonló fogalom). Megközelítőleg 100 arab *maqám* létezik, s ezek mindegyikét skálává lehet redukálni.

S bár soknak ugyanaz a skálája, nyilvánvalóan különböznek egyedi dallamsémáikban, ambitusukban, kezdő-, recitációs és záróhangjaikban, kadenciáikban, ritmikai motívumaikban, hangulatukban, stb. Mindegyik *maqám* kötelező érvényű, a tradíció által kötött; az előadót a fantáziadúsán díszített és egymás mellé helyezett motívumok használatában való merészsége alapján ítélik meg, ugyanakkor nem szabad kicserélnie, módosítania vagy elhagynia az alapul szolgáló dallamformulákat.

Hasonló módon, a *chazan* (kántor) is „zeneszerző-előadó”: ritmikailag rugalmas – akár egyszerű, akár bonyolult, de mindenképpen sajátos funkcióval és jelentőséggel bíró – motívumok kincstárából a *chazan* azokat veszi elő, amelyek megfelelnek a liturgiai alkalomnak, és az éppen uralkodó ízlésnek és elvárásnak megfelelően változtatja őket. Improvizációs tudásától valamint hangja minőségétől függ hírneve a *connaisseur* gyülekezetben.

Ezek után úgy határozhatjuk meg a zsidó ima-modusokat mint olyan kereteket, amelyekben belül a tradicionális, rögzített dallamséma-készletek mint „nyersanyagok” léteznek, s ezeket a „tégelákat” vagy „sontvázakat” kell ügyesen feldíszíteni. Így módon megszámlálhatatlanul sok változatban, igen bonyolult zenei megoldások jönnek létre. A határokat íratlan szabályok rögzítik, melyeket a szájhagyományozás évszázadaiban az előadási gyakorlat, a kísérletezés és az elfogadtatás folyamata alakított ki. Itt is, mint minden tradicionális kultúrában, a fegyelem kulcsfontosságú tényező a kifejezés igazi szabadsága érdekében. Éppen ezért nagy elővigyázatossággal kell kezelnünk az önmagáért való, szinte anarchikus virtuozitásnak a hagyományos művészi kántor-imába (*jiddis*: *chazonesz*) való betolakodását, gondoljunk az olasz operadallamokra, a szláv táncokra, a fortissimóokra, a prestissimóokra, stb., amelyeknek gyakran semmi közük a szöveghez.

## II. A zsidó ima-modusok általános leírása

Az ima-modusok tonalitásukban és dallammotívumaikban különböznek egymástól, de megegyeznek abban, hogy kezdő-, összekötő-, elválasztó- és záró dallammenetek keretként működnek. Az egyes modusokat ezek, valamint más tényezők jellemzik, mint pl. bizonyos hangok visszatérésének gyakorisága, a frázisok kapcsolásának módja, az etnikai és regionális preferenciák (pl. a klasszikus arab vagy a klasszikus európai zene konvenciói) hatásának foka az előadás módjában, az improvizációban és a hangképzésben, végül a liturgiai funkció. Az ima-modusokban kézenfekvő eljárás a szabad recitativo, mely szorosan követi a szöveg szintaxisát, ritmusát, hangsúlyát és hangulatát.

Néhány magyarázó azt állítja, hogy a modusok egyszerűen az éves liturgikus ciklus különböző szakaszaira vonatkoznak; mások pedig úgy vélik, hogy ezek egyben hangulat-, „atmoszféra”-, érzelem- és szándékhordozók is – ami hasonlít arra az európai barokkból kinőtt zenei filozófiára, amely „affektustan” (*Affektenlehre*) néven ismert: eszerint megfelelő zenei formulával minden hangulatot ki lehet fejezni. (E nézetet fejlesztette Kretzschmar a zenei

hermeneutika tudományává a XX. században). A zene ilyenén való megközelítésének maradványa a nyugati zenében a dúr hangnem „vidámságának” szembeállítását a moll hangnem „szomorúságával”. Igen félrevezető lenne azonban, ha ilyen jellemvonásokat vetítenénk a zsidó ima-modusokra. Keleten, így a zsidó zenében is, néha éppen a főtebbivel ellenkező értelmezés volt használatos; többek között ez is ellene szól a zsidó ima-modusok leegyszerűsítő, dúr-mollként való leírásának. Ahol a nyugati ízléshez való alkalmazkodás (akkulturáció) ténylegesen teret hódított a zsinagógában (pl. a XIX. századi harmóniákkal ellátott kóruskompozíciók esetében), ott az eredeti sémi-orientális ízből szükségszerűen sok elveszett.

### III. Az askenázi modus-rendszer rövid történeti áttekintése és elemzése

Az ima-modusok a zsidóság mindhárom ágában (keleti, szefárd, askenázi) közösek. A jelenlegi felfogás szerint legtöbbjük legalább az i.sz. VIII. századig vezethető vissza a keleti mediterrán és a babilóni térségben. A zsidó liturgikus zene legkevésbé akkultúrálódott vonásai a keleti közösségek zsinagógáiban őrződtek meg; ott azonban, mint bizonyos fokokig a szefárd közösségekben is, a zenei fejlődés viszonylagosan lassú volt – vagy egészen statikus –, számos generáción keresztül ment végbe, részben a gyülekezet részvételére helyezett nagy hangsúly miatt. Ezzel ellentétben, az askenázi zsidók között, ahol a diaszpóra kezdeti éveitől fogva a *chazan* volt a *kehiló* (gyülekezet) zenéje mögött a vezető és irányító erő, erőteljes fejlődés és a sokszínűség figyelhető meg – különösen 900 és 1450 között, Franciaországban és Délnyugat-Németországban. (Sőt van néhány olyan askenázi modus, mely egyáltalán nem jelenik meg a szefárd vagy a keleti tradícióban). Ebben az összefüggésben meg kell említeni az olasz zsinagógai ének hatását, mivel a korai észak- és nyugat-európai zsidó telepések között számos olasz rabbi és kántor volt található (nem utolsó sorban azok közül, akik köréből az illusztris Kalonymos család kiemelkedett).

A középkorban a Duna nem hivatalos határt képzett a nyugati és a keleti askenázi zsidóság között. A németországi üldöztetés a XV. század folyamán kelet felé, a szláv országokba vezette a zsidókat, ahol a Balkánról és keletről jövőekkel keveredtek, a kelet-európai XVII. századi üldöztetés pedig nyugat felé vezette őket. A megtermékenyítő keveredés, a vándorlás, az akkultúráció és a nyomorúság egy igen gazdag és ékesszóló zenei és liturgikus repertoárt eredményezett.

Az ima-modusok elnevezésének idejét, helyét és körülményeit rejtély övezi, csupán az világos, hogy azok az imák, amelyek szerint elnevezték őket, a második szentély elpusztítása utáni évszázadok alatt már teljesen rögzültek a zsinagógai liturgiában. A legkorábbi írott források azonban, amelyek a *Gustra* és a *Steigerre* alkalmazzák ezeket a neveket, a XIX. századi Kelet-Európa népszerű héber és jiddis irodalmához tartoznak.

Az askenázi ima-modusok osztályozásának kísérletei a XIX. század közepére végére mennek vissza. Elsőként Abraham Baer rögzítette a német és lengyel hagyományban élő recitatív formulákat az egész liturgikus év számára. Josef Singer bécsi főkántor volt az első, aki megpróbált egy átfogó *Steiger*-rendszer megalkotni; az ő kutatásait folytatta és mélyítette el Aron Friedmann, mindazonáltal őket és a kor más teoretikusait, úgy tűnik, jobban érdekelte „hangsorok” alkotása, s azok összehasonlítása a gregorián énekkel (melyre a skálarendszert részben alkalmazni lehet). Bár ez a megközelítés bizonyos körökben a mai napig tovább él: amint a századfordulón megszületett a „komparatív muzikológia”, amit később átkereszteltek „etnomuzikológiára”, a kutatás figyelme a jellegzetes és ismétlődő dallamformulák irányába fordult, s ennek megfelelően elemezzük a továbbiakban az ima-modusokat is.

#### IV. Bevezetés az elemzéshez

Az egymástól erősen igen különböző osztályozási rendszerek manapság sok zavart okoznak, amint azt Max Wohlberg kántor „Az askenázi zsinagóga zenei modulusainak története és használata” című tanulmányos cikkében ezt ábrával is bizonyította. (ld. bibliográfia). A következőkben Baruch Joseph Cohon kántor kutatásaira összpontosítok, aki a zsidó muzikológia atyjának, Abraham Zvi Idelsohnnak híres tanítványa, s akire Idelsohn bízta egy átfogó motívumelemzés megkezdését. Cohon kántor „A zsinagóga ima-dallamainak szerkezete” című írásában (ld. bibliográfia) a legfontosabb askenázi ima-modusokban található motívumok nagy többségét kielemezte, Wohlberg kántor fent említett cikkében pedig megtalálható az a viszonylag kis számú motívum is, amit Cohon kántor kihagyott. Ez a két összeállítás együtt lenyűgöző és hasznos kiindulópontot jelent mind a gyakorlati, mind pedig a tudományos munkához.

Az elemzésekhez Cohon kántor négy táblázatot is mellékel: 1. modulusok az *Adosem moloch* skálában, 2. modulusok az *Ahavó rabó* skálában, 3. modulusok a *Mogén ovajsz* („Az ősök pajzsa...”) skálában, és 4. modulusok a zoltár-modus skálában. Mindegyik táblázat egy olyan skálával kezdődik, amely „szintetizálja” a modus hangjait, majd a szerző minden egyes modus esetében felsorolja a kezdő- és „középső” (benne a szünet előtti és a modulációs) valamint a zárófrázisokat. Kettő kivételével mindegyiknél, betűkkel és számjegyekkel, feltünteti azt a „frázis-sorrendet”, amelyet „tipikusnak” tekint. Ezek teljes terjedelmükben szerepelnek 2–5. példáimban. A hiányzó „tipikus sorrendet” bátorkodtam feltüntetni az 4/c. példában a szombati és ünnep reggeli *krajvó*-hoz és a 4/e. példában a *jómim najróim*-(őszi nagyünnepek) reggeli *Pszuké Dizimró*-hoz (a dal, azaz a zoltár szakaszai) – mindkettő a *szlichajsz*/zoltár-moduscsaládból való.

A következő megjegyzések hasznosak lehetnek a példák értelmezéséhez:

(i) Az „ütemvonalak” a motívumok közötti tagolódásokat jelzik, s nem ütemhangsúlyokat, mint a nyugati zenében; a hangsúlyt a szokásos > zenei jellel jelöltem.

(ii) Minden motívumot egy-egy nagybetű\*\* jelöl az ütem elején, a vonalrendszer alatt vagy felett (mikor hol kényelmesebb): a B (kezdő frázis) a zenei mondatot vagy „bekezdést” jelzi, a P (szünet) zenei tagmondatot vagy félmondatot jelöl, az M (moduláció) a tonalításban történt időleges, gyakran finom váltásra utal, a P–C: zárlat előtti frázis, amely a C zárófrázisban oldódik; ez utóbbi zárja le a zenei mondatot vagy „bekezdést”.

(iii) Az időértékek viszonylagosak és hozzávetőlegesek.

(iv) A frázis első és/vagy az utolsó hangja a szótagszámnak megfelelően meghosszabbodhatik.

(v) Előjegyzést nem használok, minden megfelelő hangjegyet külön módosítójellel látok el, mindazonáltal a következő alaphangok alkalmazhatóak az alábbi példákban: a 2-ban (Adosem moloch): C; a 3-ban (Mogén ovajsiz): D; a 4-ban (szlichajsiz/zsoltár): A; az 5-ben (Ahavó rabó): E. Az 1. példa öt skálájánál a könnyebb összehasonlíthatóság és a kényelmes fekvés miatt választottam az E tonikát.

Néhány általános megfigyelés e modusokról:

1) Bár minden egyes modus világos jellemzőkkel bír, számosnak közös lehet a skálája, ezért helyesebb ima-modusok csoportjáról beszélnünk.

2) A zsidó „modális skálák” nem korlátozódnak az oktávra, mint nyugati megfelelőik: legtöbbjük többlet-hangokat tartalmaz (vagy az alsó tonika alatt vagy a felső felett, esetleg mindkét helyen – ld. a „fekete hangjegyeket” az 1. példában). A legtöbb tudós manapság egyetért abban, hogy a zsidó skála, minden mesterkéltége ellenére, szabály szerint mind ereszkedő, mind emelkedő irányban ugyanazokat a hangközöket tartalmazza.

3) Az egyes modusokhoz itt választott „hangnemek” önkényesek, bármely más alaphangra lehetne őket transzponálni. Meg kell jegyezni, hogy ugyanez az arab *maqám*ra már nem érvényes, hiszen ott a tonika abszolút, nem relatív.

4) Bár minden modusnak van valamilyen hangnem-érzete vagy „tonális központja”, lényegüket tekintve melodikus felépítésűek (mint a *maqám*), s nem harmonikusak. Ezért igen kockázatos, ha a nyugati stílusban kísérettel látják el őket. Vigyázni kell, nehogy „széttörjük” a modust az oda nem illő akkordok, különösen a domináns- vagy a dominánsszeptim-akkordok használata által, mivel ezek (emelt) vezetőhangokat tartalmaznak (7. hang), míg az askenázi modusok – néhány körülhatárolt esetet leszámítva – b-s vezetőhanggal rendelkeznek.

5) A „régii” kántori stílus jellegzetes vonása volt a 2. fok fél hanggal való leszállítása a zárlatban. Ez ténylegesen nem jelentett egy a zsidó zenében ismeretlen – az egyházi fríghez hasonló – „hangnembe” való hirtelen modulációt, hanem egy olyan konvencionális kadenciát, amelynek nem volt szerkezeti jelentősége.

6) A modulációk (i) a tonika megtartásával, de a modus változtatásával; (ii) a modus megtartásával, de a tonika változtatásával; (iii) mindkettő, tehát a modus és a tonika megváltoztatásával történhetnek.

\*\* A betűk angol szavak rövidítései: Beginning, Pausal, Modulation, Pre-concluding, Concluding (phrase). (A ford.)

7) Az askenázi ima-modusok négy fő csoportjából három a sokkal ősbibb és sokkal kevésbé flexibilis bibliai kantillációs modusokon alapul (pl. a Pentateuchus, a főünnepi Pentateuchus, a próféták, Jeremiás siralmi, Eszter könyve, Ruth könyve, Prédikátor könyve, Jób könyve, a Példabeszédek, az Énekek éneke és a zsoltárok olvasásán – bár az utolsó elveszett). E három: az *Adosem moloch* (2. példa), a *Mogén ovajsz* (3. példa) és a *szlichajsz* (4. példa). Az *Ahavó rabó* modus (5. példa) későbbi fejlemény a tradicionális zsidó zene történetében, és ennek megfelelően a zenei példák végén szerepel.

8) A négy fő modus-csoport közül a következő három viszonylagosan „tisztának” tekinthető: az *Adosem moloch* (mely a nyugati askenázik között népszerűbb, mint a keletieknél), a *Mogén ovajsz* (melyet leggyakrabban a nyugati-askenázik használnak), és az *Ahavó rabó* (amelyet pedig leginkább a keleti askenázik kedvelnek). A *szlichajsz*/zsoltár modusok „kevertnek” tekinthetők.

9) Az ukrainai-dór skálára (ld. 1/e. példa) épülő motívumok bármelyik főbb modus-csoportban előfordulhatnak.

10) A modus-csoportok hajlamosak arra, hogy liturgikus funkcióban átfedjék egymást. Például három modus-csoport jelenik meg a péntek esti istentiszteleten: *Mogén ovajsz*, *Kabólasz Sabosz* (a szombat köszöntése, az *Adosem moloch*-csoportból) és *Borchu* („Köszöntések...”, a *szlichajsz*-csoportból). A helyzetet bonyolíthatják az olyan jelenségek, mint a modus-váltás egy *miszináj*-dallam jellegzetes formuláinak elővételezésére, vagy olyan félig-rögzült dallam-fordulatok bevezetése, amelyek pl. a főünnepen fordulnak elő. Ezek a formulák néha a liturgia hosszabb szakaszait is uralhatják, anélkül, hogy figyelembe vennék az arra az alkalomra előírt modust.

## V. Az *Adosem moloch*-modusok

Nevük a 93. zsoltár kezdőszavaiból ered – a *chazanim* (kántorok) hagyományosan ezzel a zsoltárral kezdik a péntek esti istentiszteletet. Mindazonáltal, nem korlátozódnak azokra a szövegekre, amelyek a Mindenható királyságára vonatkoznak, hanem sokkal szélesebb a használatuk: dicsőítő, magasztaló és hálaadó imákban használatosak, és majestuosó-stílusban adják őket elő.

E modusok, melyek a bibliai Pentateuchus-olvasásból származnak, használatosak péntek este, a szombati *sachrisz* (reggeli ima) és a *muszaf* (szombati v. ünnepi délelőtti ima) *Kedusó* nagy részében, a zarándökünnepi *sahriszban* (reggeli ima), a *rajs hasónó*-i (újévi) *Sajfórajszban*, a főünnepi *arviszban* (esti ima) stb. E „szintetikus” skála (ld. 1/a.) összetett, s hasonlít a jemeni *tfiló*- (fő-ima) modusra és az arab *maqám sziga*-ra: az alsó és a felső tonika között nagyterc és kisseptim, a felső tonika fölött kisterc (ill. decima), az alsó tonika alatt pedig félhanglépés van („nagyszeptim”).

Ez a keveredés és ennek következtében a tercek és a szeptimek elmosódott érzete összefügghet azzal, hogy „semleges” tercek és szeptimek jellemzik arab *maqámok* „egyenletesen hangolt” skáláit (pl. egy CDE-FGAB-C skálában nem egész- vagy félhang, hanem háromnegyed-hangköz választja el a „E”-t a D-től és az F-től, és a „B”-t az A-tól és a C-től).

E megjegyzés nem olyan „akadémikus”, mint első látásra tűnhetik, mivel a *chazaním* ösztönösen is gyakran használnak a nyugati zenében ismeretlen mikrotonális hangközöket. (Ez is mutatja a hagyományos zsidó dallamvilág keleti eredetét). A zenei európaizálódás előszele a XIX. század eleji reformmozgalom kezdetével érződött, s az *Adosem moloch* egyre inkább egyfajta nyugati „dúr”-skálává változott.

Általános jellemzők:

(i) Az emelkedő hármashangzat az ide tartozó modusok néhány alfajában – 2/a(i), (ii), c(i), (ii) és d – viszonylag újabb keletű újítás, s nyilvánvalóan a német népdal hatására alakult ki.

(ii) Az alaphang, a terc és a kvint recitáló ill. (sor)záró hangként funkcionál.

Egyedi jellemzők:

2/a. *péntek esti Kabólasz Sabosz*: e nyugodt modus modulálhat *Mogén ovajsz*, *Ahavó rabó* vagy ukrainai-dór modusokba – 2/a(ii), 5. „ütem”; jellemzője a kvartugrás F-re – 2/a(i), 4. ütem –, amelyet a 2. fokon való megállás követ – 5. ütem –, mielőtt a zárathoz érne a dallam.

2/b. *szombat reggeli Pszuke dizimró*: e modus a nyugat-európai dúr felé tart. Mivel nagyrészt rövid válaszokban használatos, nincs lehetőség modulációra. Említésre méltó az 5. fokon való kadencia.

2/c. *szombat reggeli Jekum purkon (arám: „Legyen megváltás...”)* / *Chazórasz hasac (kántori ismétlés)*: e modusok extrovertált jellegét a moduláció szabad kezelése és helyi dallamok beiktatása mutatja. Kvinten recitálnak, ld. 2/c(i), 1–3., 5., 7–10. ü.

2/d. *jómim najróim, ma'ariv (esti ima)*: e méltóságteljes modus szintén a nyugati dúr skála felé tart a nagyszeptim és nagydecima miatt (6. ill. 5. ü.). Nincs benne moduláció, de változatosságát biztosítja az, hogy ritmikus vagy nem-ritmikus főünnepi dallamok épülnek bele. A zárómotívum gyakran a felső tonikán végződik.

2/e. *Sovuajsz-reggeli Akdomusz*: speciális költői szakaszokra van fenntartva; nem modulál, s kvartja révén – 2/e(ii), 1., 4., 6. ü. –, a nyugat-európai példa ezen is zár, míg a kelet-európai az alaphangon, ld. 2/e(i).

## VI. A *Mogén ovajsz*-modusok

Az az ima, amely e csoportnak a nevét adta, a péntek esti istentiszteleten fordul elő, és mint az *Amidó* hét áldásának összefoglalása, valószínűleg az i.sz. III. századi Babilóniából ered. E modusokat lágy, lírai, nyugodt módon énekelik, s ezek a hitvallások, a reménység és hálaadás kifejezésének zenei közegei, de használatosak a liturgia elbeszélő és tanító részeiben is (pl. *Lern Steiger*, 3/g). Alapjuk a Tóra-olvasás és a prófétai könyvek valamint a Jeremiás siralmi modulusai; használják a hétköznapi *sachrisz*-ban, péntek este, szombat reggel és délután, a zarándökünnepi *ma'ariv*-ban, és a főünnepi istentiszteleten is (pl. *rajs hasónó Malchujajsz*) stb.



„Sztintetikus” skálája viszonylag egyszerű, megfelel a nyugati ereszkedő „természetes moll”-nak, az eol egyházi hangnemnek és az arab *maqám bajatí*-nak.

Általános jellemzők:

(i) Nem könnyű megtalálni azt a fonalat, ami e modusokat egy csoporttá fűzi össze; eredetileg talán volt egy olyan alapforma, amit ma már nem lehet levezetni.

(ii) A dallamok gyakran kvintugrással kezdődnek (3/a, c, d, e, g); a recitáló hang a kvint és a kvart (3/a, 4. ü.; 3/b, 1. ü.).

(iii) A moduláció elsősorban a „párhuzamos dúr”-ba történik (3/a, 2. ü.; 3/b, 5–6. ü.; 3/c, 2., 6–7. ü.; 3/d, 3–4.ü.; 3/e, 6. ü.).

(iv) A legtöbb modus a tonikán zár (3/a-b, d-e, g) vagy a kvinten, s a prófétai könyvek modusának *szajf pószukját* (záró dallamjegye) használja (3/c és f).

Egyedi jellemzők:

3/a. *hétköznap reggeli Birkasz hasáchár (hajnalköszöntés)*: ez a viszonylag egyszerű és nem variálódó modus a hétköznap *Pszuké dizimróban* használatos, és rokon a Tóra-olvasás modusával. Nemigen fordul elő benne moduláció, kivéve némi „kacérkodást” a „párhuzamos dúr” kvintjével (2. és 6. ü.).

3b. *hétköznap reggeli tfiló*: e modus pentatón szerkezete (DFGBC) rokon a Tóra-olvasás modusával. A 3. fok belső kadenciákban gyakori (2., 4. és 5. ü.), és néha záróhang is lehet; recitáló hangja a kvart. Gyakran modulál.

3/c. *péntek esti Mogén ovajsz*: e modus derűje a szombati nyugalmat árasztja magából. Jellemző, de nem kötelező az 5. fokon való moduláció a *Mogén ovajszba* vagy az *Ahavó rabóba*.

3/d. *szombat reggeli Borchu*: a nyugat-askenázi hagyományban ezt *Jistabach* („*Dicsértessék...*”) modusnak nevezik (ld. a IX. fejezetben), jellegzetes motívumai vannak (pl. 4. ü.).

3/e. *szombati minchó (délutáni ima)*: e modus – a Tóra-olvasásával és a prófétai könyvek modusával rokon – könnyen folyó frázisai az alaphangot (1., 3., 5., 7., 8.) és a 4. fokot (1., 2., 5–8. ü.) járók körül.

3/f. *zarándokünnepi ma’ariv*: az uralkodó recitációs hang és a kötelező záróhang az 5. fok (1–3., 5., 7. ü.). Némi eltérés van a keleti és a nyugati askenázi hagyomány között. Nem ritka a kvinten való moduláció az *Ahavó rabóba*.

3/g. *Lern Steiger*: e gördülékeny modust a Talmud tanulásakor használják, következőképpen minden olyan istentiszteleten előfordul, ahol a Talmudot idézik. Meditatív jellege a gyakori hangismétlésből ered (pl. 1., 2., 4., 7. ü.). E *Steiger* szerkezete az alaphangra, a tercre és a kvintre épül. Jellemző rá, hogy az alaphangon modulálhat az *Ahavó rabó* modusba (3. ü.).

Néhány más, különleges alkalmakon használt modus is erősen hasonlít a *Mogén ovajsz* modusokra – pl. a hétköznap, szombati és zarándokünnepi *jajcérben* (himnuszfajta) és a *Tálban* (harmatért szóló ima) illetve a *Gesemben* (esőért szóló ima) használt modusok.

## VII. A szlichajs/zsoltár-modusok

E modusok a próféták és a Siralmak kantillációs modusain alapulnak. Nem meglepő, hogy különlegesen előtérbe kerültek a nagy szorongattatások idején (pl. Kelet-Európában az 1648–1660-as, Chmielnitzki-féle pogromok alatt és után), és a békés virágzás időszakában alábbhagytak. A liturgikus év sokféle istentiszteletén használják őket, különösen a főünnepi *szlichajsz*-ra és a *rajs chajdes*-i (újhold) *halél*-éneklésre, valamint a zarándokünnepek első napjain.

A zsoltár-modus skálájának hangközei az alsó és a felső tonika megegyeznek a *Mogén ovajszéival*, de az alsó tonika alatt néhány módosítójel szükséges (emelt 3., 6. és néha 7. fok), aminek nincs megfelelője a gregorián vagy az arab zenében. Következésképpen számos „kevert” modus jön létre, amelyek a *szlichajsz* modushoz csapódnak (ld. 4/h).

Általános jellemzők:

(i) Mindezen modusokban a tonika a recitációs hang, s egy kivétellel (zarándokünnep-reggeli *Amidó*, 4/d), amely a 4. fokon zár, valamennyiben az a záróhang is.

(ii) A dallamok szívesen időznek a 3. fokon, néha a 4. fokra vagy az *Ahavó rabóra* modulálnak a kvinten, de ritkán lépnek túl a 6. fokon (F vagy Fisz).

Egyedi jellemzők:

4/a. *zsoltár-modus (nem bibliai)*: belső frázisainak kadenciája általában a 3. fokra (2. és 7. ü.) vagy az 5. fokra esik (3. és 8. ü.). Gyakran kölcsönöz motívumokat az ünnep reggeli *Amidó* modusból (4/d.)

4/b. *szombat és ünnep esti Borchu*: jellegzetes motívumain túl a legfeltűnőbb sajátossága a kromaticizmusa (még „hamis hangviszonyok” is előfordulhatnak benne, mint pl. a Cisz és C a 6. ütemben).

4/c. *szombat és ünnep reggeli krajvó*: ez az egyszerű modus a próféták és Eszter könyve kantillációjának hatását mutatja, és költői szövegekre használatos. Az 5. fokon szívesen modulál az *Ahavó rabó* modusba (1., 3., 4. ü.).

4/d. *zarándokünnep reggeli Amidó*: e modus két fő jellemzője a tonika alatti sávban fordul elő: nevezetesen az emelt 6. fok (Fisz, 9. ü.) és a meglepő zárlat, amelyről fentebb az általános jellemzés során szóltunk (i).

4/e. *jómim najróim reggeli Pszuké dizimró*: szintén egyszerű modus, jellemzője a záróhang (G) alatt a vezetőhang „hiánya”.

4/f. *jómim najróim-reggeli krajvó*: fő jellegzetessége az ukrainai-dór modusba való modulálás az alaphangon.

4/g. *jómim najróim reggeli Amidó*: Jellemzője a zárókadencia, továbbá, hogy az 5. fokon az *Ahavó rabóba* modulál és abban improvizál (2–4. ü.).

4/h. *szlichajsz*: Az ebben a modusban énekelt bűnbánati imádságok vagy quasi-dúr vagy quasi-moll stílusúak. Ez utóbbi (amely a példában is szerepel), Kelet-Európában szokásos. Említést érdemlő sajátosságai (i) a tercen való recitáció, (ii) a megakasztott ereszkedő szekvencia (3. ü.), és (iii) az ukrainai-dór modusba történő modulációk (5–8. ü.).

Szintén ehhez a csoporthoz tartozik a *hétköznapi Amidó modus*, amelyet ajam kipur kivételével minden *minchó*-istentisztelet *ovajszára* használatos.

### VIII. Az *Ahavó rabó* modusok

Az összes askenázi ima-modus közül az *Ahavó rabó* története, szerkezete és jellege a legérdekesebb. Neve abból az imádságból származik, amely szombat reggel ezt a modust vezeti be. Az *Ahavó rabó* a legtöbb istentiszteleten előfordul, de mindenekelőtt a főünnepeken, ahol ehhez a modushoz kötődik a bűnvallás, a könyörgés, a nemzeti és egyéni tragédiák siratása, az irgalomért való könyörgés. A régebbi ima-szabályzatokban a *chazan*imnak előírták, hogy bizonyos alkalmakkor, mint pl. böjti vagy bűnbánati napokon a gyülekezetet könnyekre kellett indítani. Aszerint ítélték meg művészetüket, hogy ez hogyan sikerült. A Chmielnitzky-féle pogromok idején a korábbiakat idéztek föl; egy *chazan*ról följegyezték, hogy olyan beleérzéssel énekelte a *Kél mólé rachamimot* (emlékima, gyászima), hogy muszlim hűbérurak arra indították, hogy kegyesen bánjanak 3 000 menekülttel. Csak az *Ahavó rabó*nak tulajdonítottak ilyen hatalmas erőt. Mai napig sokhelyütt a zsinagógai ének szinonimájának tekintik, s messze a legközkedveltebb a kelet-európai askenázi zsidóság, kántorok és laikusok közt egyaránt.

S mégis, e modus-családnak nincs semmiféle kapcsolata bibliai énekkel, ezért a Templomban bizonyosan tilos lett volna énekelni. Röviden megmagyarázzuk ezt a furcsa helyzetet.

Egy bizonyos Okümposz nevű zenésztől mondják, hogy egy az *Ahavó rabó*-val hangközös tekintetében rokon ázsiai zenei modust vezetett be Görögországban az i.e. VIII. században. A pitagoreusok korában a „konzervatívok” azért támadták ezt a „kromatikus” skálát, mert az *aulosz* – egy primitív, rekedten szóló kettős-oboa – hangjára emlékeztet; ezen a DCiszBAF hangokat szólaltathatták meg, s a legalantasabb, orgiasztikus szertartásokat kísérték vele. E kromatikus skáláról azt mondták, hogy csábító és bénító hatással van a hallgatóságra – mindenestre, bár erre történtek kísérletek, nem sikerült kiirtani, sőt megtartotta és megszilárdította a helyzetét. Természetesen a jeruzsálemi Templom papjai megtiltották az érintkezést ezzel a fertőzésveszélyes zenével.

Mintegy másfél évezred múlva, az i.sz. VIII. században a Kaszpi-tenger vidékén élő kazárok tömegesen áttértek a zsidó hitre. E tatárokkal rokon törzsek zenei öröksége fokozatosan összevegyült új hitsorsosaikkal. Mindenesetre az *Ahavó rabó* skála erősen emlékeztet az arab *maqám hidzsászra*, amely rendkívül kedvelt volt a mongolok és tatárok között, akik pedig a XIII–XIV. században nyugat felé nyomultak előre: Kis-Ázsiába, Szíriába, a Szentföldre, Egyiptomba, továbbá Dél-Oroszországba, a Balkánra és Magyarországra. A *maqám hidzsász* közismert lett a Közel-Keleten, s benyomult még a görög ortodox egyházi énekbe is. A zsidók a tatár hódítást követően rezonáltak arra a nosztalgikus hangulatra, amit ez az egzotikus zene keltett: a Sion utáni vágyat erősítette bennük. A tiltások és a tabuk hamar feledésbe sülyedtek. Az

*Ahavó rabó* a fájdalom, a szerelem, vagy akár néha az elsöprő erejű öröm kifejezőeszköze lett (mint pl. a későbbi századok chaszid zenéjében).

A földrajzi határok mindenestre egybeesnek a zenei határokkal is. Ahogy a Közép-Európa egy része és Észak-ill. Nyugat-Európa teljesen érintetlen maradt az ázsiai törzsek támadásaitól, e vidékek zenéjére sem voltak hatással. A XVIII. századi német zsidók ezt a keleties zenét egzotikusnak, de alacsonyabb rendűnek tartották. Salomon Sulzer, a nagy XIX. századi bécsi kántor, zeneszerző és tudós görbe szemmel nézte az *Ahavó rabót*, és minden olyan szövegből kitörölte, amely nem kifejezetten igazolta a jelenlétét.

Skálája (1/d.) a legösszetettebb az összes hagyományos zsidó modális skála közül. 2. foka a tonika fölött le F, a felső tonika fölött föl van emelve. A 3. fok a tonika fölött föl van emelve, a felső tonika fölött azonban kisterc. A 6. fok a tonika alatt föl emelve, fölötte viszont kisszett áll. A 7. fok a tonika alatt egészhangos, de fölötte lehet vezetőhang is. A keleties jelleget a 2. és a 3. fok (és néha a 6. és 7. fok) közötti bőszekund adja.

Egyedi jellemzők:

5/a. *szombat és jómim najróim*: e modus dallamai általában a tonikán kezdődnek és végződnek. A 2. kivételével skála összes foka lehet kadenciális hang; a kvint gyakran recitációs hang. A leghasználatosabb modulációk (i) a 4. fokon a „dúr”-ba (8. ü.), (ii) vagy a „moll”-ba vezetnek, illetve (iii) a 4. vagy 5. fokon az *Ahavó rabóba* (9. ü.). Tipikus a zenei mondat végén a felső 7. fokról az alsóra ereszkedő motívum (10. ü.). A felső tonikát és az afölötti hangokat a csúcsponton használják.

5/b. *hétköznap este és reggel*: több motívum osztozik a szombati és a *jómim najróim* modusban, azonban ez a modus nagyon egyszerű, és igen kevés modulációt vagy díszítést enged.

## IX. Más modusok

1) *viduji (bűnvallomás)*: ez a modus a Jób könyve kantillációs modusából ered és kissé hasonlít az *Adosem moloch* csoport hangköz-szerkezetére, azonban e modus dallamai ritkán emelkednek az 5. és 6. fok fölé, és keménység, méltóság jellemzi őket.

2) *Áv horachamim („Irgalom A tyja...”) / Mi sebérach („Aki megáldotta...”)*: az a két szöveg, mely után ez a modus a nevét kapta, egy – az ukrainai-dór vagy „cigány” skálán (1/e.) alapuló – erősen keleties kifejezőeszközt utal, mely hasonlít az arab *maqám hüdzsázkar*-ra. E modus részletei megjelennek más csoportokban is (pl. az *Adosem moloch*-ban). A liturgikus év különböző időszakában használják (pl. hétköznap *sachrisz*, *szombati muszaf*, *zarándokünnepek*, *szlichajsz*, *jómim najróim Amidosz* és *jajm kipur kótajn (kis jóm kipur)*). Fő jellemvonása a 3. és a 4. fok közti (s alkalmanként a skála 6. és 7. foka közötti) bőszekund. Mint az *Ahavó rabó*, ez is viszonylag későn került a zsidó modusok rendszerébe.

3) Az *Oz beajl* és 4) a *Jistabach* modusok az *Ahavó rabó* és a *Mogén ovajsz* kombinációinak tekinthetők. A *Jistabach* modusra már utaltunk (ld. a IV. részt, 3/d.) a nyugati askenázi hagyomány kapcsán. A keleti askenázi hagyományában „szintetikus” skálájuk a *Mogén ovajsz* szerint emelkedik, azonban az egyházi fríg modus szerint ereszkedik (pl. a 2. fok *általában* fél hanggal le van szállítva). Tipikus modulációs formulájuk a tonikából a 4. fokon keresztül a „dúr”-ba, az 5. fokon keresztül az *Ahavó rabó*ba való elmozdulás, majd visszatérés a tonikára, a *Mogén ovajsz* modusba. A *Jistabach* dicsőítő imák kereteként használatos.

A cikkben leírt harmincegynéhány moduson kívül számos további modus létezik. Bár ezek jelentősen változhatnak hangulatukban és karakterükben, továbbá sajátos motívum-szerkezeteket mutathatnak, de másodlagos fontosságúak, s a legtöbb esetben a négy modális csoport és az öt „szintetikus” skála valamelyikéhez sorolhatók.

## X. Összegzés

Jack Keller kántor a *Journal of Synagogue Music* című lapban, 1973-ban közzétett cikkében (ld. bibliográfia) a kutatás új terepeit jelölte ki a *nuszach* területén. Saját műveiből idézett példákon mutatta be, hogyan lehet a zsidó ima-modusokat adaptálni a nyugati zene olyan kortárs fejleményeihez, mint amilyen a szerializmus. A tanulságot két szóban lehet összefoglalni: organikus fejlődés.

A hosszú-hosszú idő alatt az ima-modusok változásokon mentek keresztül, még ha ezek lassú és finom változások voltak is. Főnnáll a veszély, hogy amikor egy gyakorlati és „vibráló” művészi formát kutatunk, a tudomány a vizsgált anyag végét jelenti, és kövületté változtatja azt, amit csupán magyaráznia kellene. Remélhetőleg a kutatók ugyanolyan rugalmasak lesznek a modusok elemzésekor, mint amilyen rugalmasak maguk a modusok, melyeket elemzésük tárgyául választottak. [...]

A jelen askenázi ima-modusai annak a folyamatos bizalomnak az igazolásai, melyet mint mély és tartós zsidó értékek hordozóiba vetettek beléjük.

## Válogatott bibliográfia

Avenary, H.: cikkek a zenéről, a nuszachról, a Staygerről, stb., in: *Encyclopedia Judaica*. Jerusalem 1972.

Avenary, H.: „The Concept of Mode in European Synagogue Chant: An Analysis of the Adosem moloch Shtejger”, *Yuval* 2. köt. Jerusalem 1971. 11–21.

Baer, A.: *Ba'al T'filloh*. Göteborg 1877.

Bernstein, A.: *Musikalisher Pinkes*. Vilna 1927.

Cohen, F.L.: cikke a zsidó zenéről, in: *Jewish Encyclopedia*. New York 1907.

- Cohon, B.J.: „The Structure of the Synagogue Prayer-Chant”, *Journal of the American Musicological Society* II (1950) No. 1., 17–23.
- Deutsch, M.: *Vorbeterschule*. Breslau 1870.
- Freed, I.: *Harmonizing the Jewish Modes*. New York 1958.
- Friedmann, A.: *Der Synagogale Gesang*. Berlin 1904 és 1904.
- Glantz, L.: „The Musical Basis of Nusach Hatefillah”, *Journal of Synagogue Music* (New York) IV (1972) No. 1–2., április, 31–45.
- Golomb, Z.N.: *Zimrat–Yah*. Vilna 1885.
- Idelsohn, A.Z.: „The Mogén Ovov Mode: A Study in Folklore”, *HUCA* XIV. Cincinnati 1939. 554–574.
- Idelsohn, A.Z.: *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies*. VII–VIII. Leipzig 1933.
- Kessler, J.A.: „New Areas in Nusach: a Serial Approach to Hazzanut”, *Journal of Synagogue Music* (New York) V (1973) No. 1., okt., 3–6.
- Lachmann, I.: „Unsere Synagogale Nationalmusik”, *Jüdische Kantor* (Berlin) 1880. febr. 12.
- Minkowsky, P.: *Die Entwicklung der Synagogalen Liturgie bis nach der Reformation des 19. Jahrhunderts*. Odessa 1902.
- Naumbourg, S.: *Agudat Shirim: Recueil de chants religieux et populaires des Israélites*. Paris 1874.
- Nulman, M.: számos cikke in: *Concise Encyclopedia of Jewish Music*. New York 1975.
- Schönberg, J.: *Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland*. Erlangen 1926.
- Sendrey, A.: *The Music of the Diaspora*. New York 1970.
- Singer, J.: *Die Tonarten des traditionellen Synagogengesange*. Wien 1886.
- Weintraub, H.: *Schire Beth Adonai, oder Tempelgesänge*. Königsberg 1859.
- Werner, E.: *A Voice Still Heard... The Sacred Songs of the Ashkenasic Jews*. Philadelphia 1976.
- Werner, E.: „Jewish Music”, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 9. 1980<sup>6</sup>.
- Werner, E.: „The Music of Post-Biblical Judaism”, in: *New Oxford History of Music*. I. kötet. 1957. 320–324.
- Wohlberg, M.: „The History of the Musical Modes of the Ashkenazic Synagogue and their Usage”, *Journal of Synagogue Music* (New York) IV (1972) No. 1–2., április, 46–61.
- Wohlberg, M.: *The Music of the Synagogue*. New York. (National Jewish Music Council). 1948. dec.

Köszönetet mondok Baruch Cohonnak, a Beverly Hills-i Emanuel zsinagóga kántorának, aki engedélyezte, hogy zenei példáimat a *Cantors Review* 27. kötetében található kutatásaira építsem (a szövegben és a bibliográfiában utalok rá). A cikk 1981 júniusában újra megjelent a *Journal of Synagogue Music*-ban, melyet a Cantors Assembly ad ki New York-ban.

Example 1: Comparative Chart of Synthetic "Scales" generated by the motifs of the Ashkenazic Prayer Modes ("Shtetyn")

a) ADOSHEM MOLOCH MODES (quasi "Aeolian")

b) MOGEN OVOS MODES (quasi "Aeolian")

c) S'LICHON/ PSALM MODES (quasi "Aeolian")

d) AHAVOH RABBOH MODES (quasi "Phrygian"/"Hebrew")

e) AY HARACHAMIM/MI SHEBEIRACH MODES ("Ukrainian-Dorian"/"Gypsy")

Example 2: TYPICAL RECITATIVES IN ADOSHEM MOLOCH MODES (B.J. Cohen; Chart 1) <sup>after</sup>

a) Friday evening "Kabbos Shabos"

(i) Short succession:

(ii) Longer succession:

b) Sabbath morning "Pitkey D'imroh"

(i) Short successions:

(ii) longer successions:

c) Sabbath Morning "Y'kum parkeh"/"Chazoras hashatz"

(i) "Chazoras hashatz":

(ii) "Y'kum parkeh":

d) "Yomim Noraim Maariv"



e) *Sharnes morning "Akdemus"*

(i) *East European:*

(ii) *West European:*

The image shows two musical examples for 'Sharnes morning "Akdemus"'. Example (i) is labeled 'East European' and consists of two staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains three measures of music, each with a first ending bracket and a '1.' marking below. The second staff continues the melody with measures 4 through 8, also with first ending brackets and '1.' markings. Example (ii) is labeled 'West European' and also consists of two staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, each with a first ending bracket and a '1.' marking. The second staff continues the melody with measures 5 through 6, also with first ending brackets and '1.' markings.

Example 3: TYPICAL RECITATIVES IN MOGEN OVOS MODES (after B.J. Cohen; Chart 3)

a) *Weekday morning "Birkos hashachar"*

The image shows musical notation for 'Weekday morning "Birkos hashachar"'. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, each with a first ending bracket and a '1.' marking below. The second staff continues the melody with measures 6 through 7, also with first ending brackets and '1.' markings.

b) *Weekday morning "T'filloh"*

The image shows musical notation for 'Weekday morning "T'filloh"'. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, each with a first ending bracket and a '1.' marking below. The second staff continues the melody with measures 6 through 7, also with first ending brackets and '1.' markings.

c) *Friday evening "Mogen Ovov"*

The image shows musical notation for 'Friday evening "Mogen Ovov"'. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, each with a first ending bracket and a '1.' marking below. The second staff continues the melody with measures 5 through 8, also with first ending brackets and '1.' markings. The third staff continues the melody with measures 9 through 10, also with first ending brackets and '1.' markings.

d) Sabbath morning "Ber'chu"

Handwritten musical notation for Sabbath morning "Ber'chu". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various rhythmic groupings and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

e) Sabbath "Minchah"

Handwritten musical notation for Sabbath "Minchah". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various rhythmic groupings and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

f) Pilgrim Festival's "Maariv"

Handwritten musical notation for Pilgrim Festival's "Maariv". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various rhythmic groupings and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

g) "Lern Steiger"

Handwritten musical notation for "Lern Steiger". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various rhythmic groupings and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

Example 4: TYPICAL RECITATIVES IN S'LIKHON/PSALM MODES (after B.J. Cohen's Chart 4)

a) Psalm (not biblical Cantillation mode)

Handwritten musical notation for Psalm (not biblical Cantillation mode). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various rhythmic groupings and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

b) Sabbath and Festival evening "Ber'chu"

Handwritten musical notation for "Sabbath and Festival evening 'Ber'chu'". It consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-7, and the third staff contains measures 8-10. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*. There are also some performance instructions like *p-c.* and *f*.

c) Sabbath and Festival morning "K'rovoh"

Handwritten musical notation for "Sabbath and Festival morning 'K'rovoh'". It consists of one staff of music in G major. The notation includes measures 1-5 with various rhythmic values and dynamic markings like *p* and *f*.

d) Pilgrim Festival "Amidah" for the morning

Handwritten musical notation for "Pilgrim Festival 'Amidah' for the morning". It consists of three staves of music in G major. The first staff contains measures 1-5, the second staff contains measures 6-9, and the third staff contains measures 10-13. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*.

e) Yomim Noraim morning "Psukei d'imroh"

Handwritten musical notation for "Yomim Noraim morning 'Psukei d'imroh'". It consists of one staff of music in G major. The notation includes measures 1-4 with various rhythmic values and dynamic markings like *p* and *f*.

f) Yomim Noraim morning "K'rovoh"

Handwritten musical notation for "Yomim Noraim morning 'K'rovoh'". It consists of three staves of music in G major. The first staff contains measures 1-3, the second staff contains measures 4-7, and the third staff contains measures 8-10. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*.

g) Yomim Noraim morning "Amidah"

Handwritten musical notation for "Yomim Noraim morning 'Amidah'". It consists of two staves of music in G major. The first staff contains measures 1-3, and the second staff contains measures 4-6. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*. There is also a note: "Improvisation in 'Ahavah Rabbah' mode".

h) "Silichoh"

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

**Example 5: TYPICAL RECITATIVES IN AHAVOH RABBOH MODES (after B.J. Cohen: Chart 2)**

a) Sabbath and Yomim Noraim

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

b) Weekday eve and morning

(i) Short succession:

1. 2. 3. 4. 5.

(ii) Longer succession:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.