

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	33 (1983)
Artikel:	Stilelemente im Israeli-Lied 1925-1950
Autor:	Shmueli, Herzl
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858849

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Stilelemente im Israeli-Lied 1925 – 1950

Herzl Shmueli

A. Im Jahre 1882 begannen jüdische Einwanderer – in „Wellen“ ankommend (den sogenannten „Alijōt“, Hebräisch für „Aufstiege“) – in Palästina Siedlungen zu gründen. Trotz mancherlei Schwierigkeiten entwickelten sich diese zu funktionierenden Ortschaften mit eigenem kulturellem Leben; es war geprägt von Tänzen und Gesängen, welche ihren festen Platz im Alltag der Siedler hatten, wie viele Aufzeichnungen belegen.

Man ging singend zur Arbeit und kam singend zurück; das Tanzen am Feierabend (und an jedem Abend wurde „gefeiert“) war etwas Selbstverständliches, wobei die Tanzenden gleichzeitig diejenigen waren, die zum Tanz „aufsangen“ (Instrumente kamen erst später hinzu).

Leid und Freud wurde besungen, Unbill und Glück kam tänzerisch-singend zum Ausdruck; es war eine Zeit des Glücks im Leiden, eine Zeit der Romantik. Man ist geneigt, *Novalis* zu zitieren:

„Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“

Dies taten die Ansiedler der ersten „Wellen“.

Man tanzte nach mitgebrachten rumänischen, polnischen, jiddischen und chassidischen Melodien, man sang Lieder, die man in Russland und in der Ukraine gesungen hatte (fast alle Einwanderer kamen damals aus Osteuropa), unterlegte ihnen aber neue, hebräische Worte.

Doch dieser Sachverhalt konnte nicht lange dauern. Es machten sich Stimmen hörbar (besonders laut wurden sie seit der zweiten Einwanderungswelle, 1904–1914), die Neues verlangten, Melodien forderten, die der neuen Umgebung und dem – verglichen mit dem osteuropäischen – völlig andersgearteten Leben entsprechen und gerecht werden sollten.

Die neuen Melodien sollten allerdings erst später entstehen, nämlich in den Zwanzigerjahren. Etwa ab 1925 entstanden außerordentlich viele Lieder, von Vielen geschaffen (auch von solchen, bei denen Intuition und angeborene Erfindungsgabe ausschlaggebender waren als Wissen und Können), von Tausenden konsumiert, neuartig in ihrem Klang und überzeugend in ihrer Art.

In den neuen Liedern schlug sich das Erlebnis des Aufbaus und der überraschend harten Erfahrungen nieder; es entstand ein Riesenrepertoire, das Träume und Wünsche, Ängste und Not, Wachsen und Vergehen wiedergab.

Bis 1950 dauerte die Produktion solcher Lieder, bis etwa zur Gründung des Staates Israel. Seither hat sich der Stil der Lieder zum Internationalen gewandelt, das

spezifisch Israelische der fünfundzwanzig Jahre seines Entstehens schrumpfte immer mehr zusammen, bis es fast ganz verschwand. Man könnte diese Jahre unter dem Titel „Aufstieg und Fall des Israeli-Liedes“ zusammenfassen.

Zumindest mit einigen Stilelementen dieser Lieder möchten sich die folgenden Seiten befassen, wobei vorausgeschickt sei, dass Aufteilungen in „Volkslied“, „volkstümliches Lied“ und deren mehr bewusst unterblieben sind. Im Israeli-Lied obgenannter Zeitspanne können die Grenzen zwischen den verschiedenen Arten kaum gezogen werden; es wäre auch für unser Thema – Stilelemente – völlig belanglos.

Und noch eines sei vorweggenommen, um Missverständnisse zu vermeiden: Es erübrigt sich wohl hervorzuheben, dass hie und da auch weiterhin Lieder entstanden, die genausogut in Zentraleuropa, etwa in Deutschland oder in chassidischen Kreisen hätten entstehen können (siehe Notenbeispiele 1 und 2), doch befinden sich diese in einer derartigen Minderheit, dass sie keinesfalls am überwiegend Neuartigen etwas ändern können.

Beispiel 1 EL HASCHMESCH
An die Sonne

Breit

Melodie: Fela Grunspan
Worte: J. Katsnelson

Beispiel 2 MI JAGŪR B'OHOLECHA
(Ausschnitt)
Wer darf Guest sein in Deinem Zelte?

$d=102$

Melodie: E. Amiran
Worte: Psalm 15,4

B. Im in den Jahren 1925 bis 1950 entstandenen Liedergut der jüdischen Bevölkerung Palästinas haben sich besondere Stilelemente entwickelt und herauskristallisiert, die den Begriff „Israeli-Lied“ rechtfertigen. Unter diesen ist eine Anzahl melodischer Grundformeln ausschlaggebend, die die Basis des charakteristischen Klanges der meisten israelischen Lieder in der oben erwähnten Zeitspanne bilden.

Die am häufigsten vorkommenden Grundformeln sind (die Namen wurden in Anlehnung an die Te'amim, die Melodieformeln der Bibelkantilation gewählt): Sarkā, Paschtā, Merchā und Ethnāch.



Drei von diesen haben die vierte Stufe der Tonleiter als Zielton (Sarkā manchmal auch andere Stufen), die vierte, Ethnāch, führt stets zum Grundton, hat demnach Kadenzcharakter.

Durch Umspielung der Zentraltöne (= Zieltöne) dieser Grundformeln (Vorhalte, betonte und unbetonte freie Töne, Durchgangs- und Wechselnoten und ähnliches mehr einerseits, durch Umkehrungen und Melismen anderseits) und mittels des Reichtums an rhythmischen Gestaltungen derselben, ergibt sich eine fast unendliche Fülle von Möglichkeiten, immer Neues entstehen zu lassen.

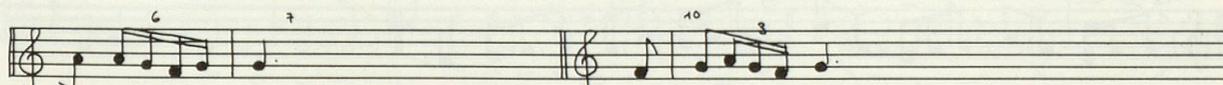
Oft kann ein Lied auf eine einzige Grundformel zurückgeführt werden, andere Lieder sind auf zwei, drei, manchmal auch auf alle vier melodischen Grundformeln aufgebaut. So besteht „El ginnāt egōs“ von *Sara Levy-Tannai* ausschliesslich aus einer Aneinanderreihung von Varianten der Sarkā (Notenbeispiel 3).

Beispiel 3

EL GINNĀT EGŌS
In den Nussgarten ("Ich stieg hinab in den Nussgarten")

Melodie: *Sara Levy-Tannai*
Worte: Hohelied 6,11

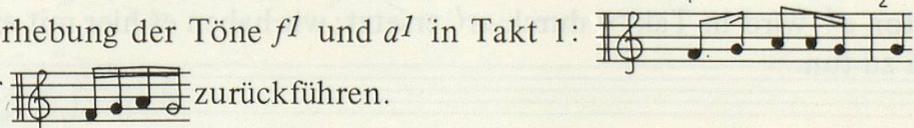
Zwei zentrale Töne beherrschen die 11 Takte dieses Liedes: g^1 in den Takten 2, 5, 7 und 10, d^1 in den Takten 3, 8, 9 und 11. Schon beim ersten Anhören fällt die Ornamentierung, die Umspielung dieser Töne auf, besonders diejenige des g^1 in den Takten 6–7 und in Takt 10:



In beiden Fällen handelt es sich um eine Sarkā. Die Ornamentierung des g^1 in den Takten 4–5 erfolgt mittels einer „gekürzten“ Sarkā: nur der untere „Umspielton“ tritt auf:



Auch in Takt 2 erscheint g^1 als Zentralton einer Sarkā, sozusagen „camoufliert“ durch die Hervorhebung der Töne f^1 und a^1 in Takt 1:



Mit anderen Worten: der Ton g^1 erscheint ausschliesslich als Zentralton der Melodieformel Sarkā, jedesmal in einer anderen rhythmisch-melodischen Gestalt. Zur Verdeutlichung unserer Ausführungen wurden im Notenbeispiel die verschiedenen Sarkās mit gestrichelten Linien umgeben.

Wenden wir uns nun dem zweiten Zentralton (d^1) zu. Sein Auftreten in den Takten 2–4 ist auf  zurückzuführen, wie auch dasjenige in den Takten 8–9 in einer erweiterten Sarkā stattfindet (das tiefe a^0 ist ein zusätzlicher „camouflierender“ Faktor, der der Sarkā-Grundformel nichts anhaben kann):



Im Schlusstakt 11 hören wir wieder eine gekürzte Sarkā (wie in den Takten 4–5, siehe oben).

Hiermit gelangen wir zu einem höchst überraschenden Ergebnis: Der Grossteil des Liedes „El ginnāt egōs“ besteht aus einer Aneinanderreihung von Varianten einer einzigen melodischen Grundformel, der Sarkā, die auf zwei Ebenen erscheinen: auf der Ebene g^1 und d^1 .

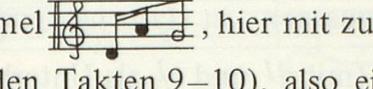
Beispiel 4

SCHIRĀT HECHALĪL
Gesang der Flöte

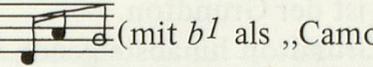
Melodie: Mordechai Seira

(A) Animato

Vier der acht Takte, die den ersten Teil (A) des Liedes „Schirāt hechalīl“ von *Mordechaj Seira* bilden (Notenbeispiel 4), sind Varianten der Sarkā-Formel: Takte 3–4, Takt 6 und Takte 7–8 (gekennzeichnet durch gestrichelte Linien). Die Variante der Takte 3–4 fällt aus dem bisher gesteckten Rahmen: der höhere Umspielton a^1 wird in Takt 4 durch as^1 ersetzt; wir haben es hier mit einer Art Doppelsarkā zu tun.

Im B-Teil des Liedes tritt neben den Varianten der Sarkā (Takte 10, 12, 13 und 14) eine zweite Melodieformel auf, diejenige der Paschtā (Takte 9–10, wiederholt in 11–12; sie wird durch eine dickere gestrichelte Linie hervorgehoben):  ist nichts anderes als eine Erweiterung der Grundformel , hier mit zusätzlicher Sarkā bereichert (dünner gestrichelte Linie in den Takten 9–10), also eine Verkettung der zwei Grundformeln Paschtā und Sarkā.

Das Notenbeispiel veranschaulicht, dass zehn von den vierzehn Takten des Liedes „Schirāt hechalīl“ auf Grundformeln aufgebaut sind.

Es folgt ein weiteres Beispiel für eine Paschtā: die erste Hälfte des „Machōl“ von *Jitzchak Vogel* (Notenbeispiel 5) bildet eine gedehnte Erscheinungsform der Grundformel  (mit *b1* als „Camouflageton“).

Beispiel 5

MACHŌL

Melodie: Yitzchak Vogel

Allegretto

Durchgangsstöne

(*)

zurückgeführt auf:

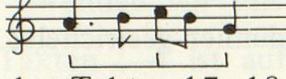
zurückgeführt auf:

Beispiel 6

SCHIR HA' EMEK
Lied des Tales

Melodie: D. Sambursky

Allegretto

Daniel Samburskys „Schir ha’emek“ (Notenbeispiel 6) enthält drei Grundformeln: die Sarkā in den Takten 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 10, 14, 16 (die beiden letzten eingebettet in eine Paschtā) und 19–20; die Paschtā in den Takten 13–14 und 15–16 und die Grundformel Merchā , die in den Takten 3 und 7 „camoufliert“, , in den Takten 9 und 11 sozusagen „in statu nascendi“ und in den Takten 17–18 als „unterbrochene“ Formel (mit d^1 und c^1 als Unterbrechungstönen) erscheint.

Das Notenbild spricht eine deutliche Sprache: nur ein einziger Takt in „Schir ha’emek“ (Takt 12) ist grundformelfrei.

Während die drei bisher besprochenen Grundformeln des Israeli-Liedes in der Hauptsache die vierte Stufe der Tonleiter zum Zielton haben, hat die vierte der genannten Formeln, die Ethnāch, Kadenzcharakter: ihr Ziel ist der Grundton.

Diese Kadenzformel, deren Skelett die zum Grundton hinabsteigende Folge von grosser Sekunde und Quart ist , tritt am häufigsten in einer Verkoppelung mit der Sarkā auf, wobei der obere Quintton oft die Rolle einer der beiden den Zentralton der Sarkā umspielenden Töne übernimmt (in diesem Fall den Ton g^1). Die Hauptvarianten der Ethnāch sind:



Das folgende Notenbeispiel (7), ein Ausschnitt aus dem Lied *Nachum Nardis „Bagalīl“*, schliesst mit der vierten der oben angeführten Varianten (siehe die beiden letzten Takte).

Beispiel 7

Moderato

BAGALIL
In Galiläa

Ausschnitt

Musik: N. Nardi

Um ein weiteres Beispiel anzuführen, wollen wir auf „El ginnāt egōs“ von Sara Levy-Tannai zurückgreifen. Ein zusätzliches Eingehen auf die Struktur dieses Liedes führt zum Schluss, dass es aus drei sehr kunstvoll erweiterten Kadenzformeln besteht, die auf die Takte 1–4, 4–9 und 9–11 verteilt sind (siehe Notenbeispiel 8; unter dem Lied sind die Noten der entsprechenden Ethnāch-Varianten eingetragen).

Beispiel 8

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in 2/4 time, the middle staff is in 2/4 time, and the bottom staff is in 3/4 time. Measures are numbered 1 through 11 above the staves. Measure 1 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 2 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 3 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 4 starts with a dotted half note followed by a quarter note. Measure 5 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 6 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 7 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 8 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 9 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 10 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 11 starts with a dotted half note followed by eighth notes.

Das heisst aber, dass es im Israeli-Lied eine Mikro- und Makrostruktur der Grundformeln gibt: das Notenbeispiel 3 zeigt die Mikrostruktur des Liedes „El ginnāt egōs“, Notenbeispiel 8 seine Makrostruktur. Man könnte beliebig viele Beispiele zu dieser Verquickung von Mikro- und Makrostruktur im Israeli-Lied bringen, an dieser Stelle müssen wir uns mit den oben angeführten begnügen.

Bis jetzt haben wir uns nur mit Stilelementen einer einzigen Art im Israeli-Lied befasst: mit melodischen Grundformeln; vier davon – und zwar die häufigsten – haben wir kennengelernt.

Bevor wir uns anderen Stilelementen zuwenden, soll auf eine weitere, unseres Erachtens besonders aufschlussreiche und ausschlaggebende Tatsache hingewiesen werden. Es ist kein Zufall, dass wir den Melodieformeln im Israeli-Lied Namen gaben „in Anlehnung an die Te’amim, die Melodieformeln der Bibelkantilation“, wie wir es in den einleitenden Worten dieses Aufsatzes feststellten. „In Anlehnung“ will heissen, dass diese Namen in der Bibelkantilation auftreten (dort entspricht jedem Namen ein besonderes graphisches Zeichen), wo sie eine Doppelfunktion ausüben: eine syntaktische und eine musikalische. Die musikalische besteht darin, dass jedes Zeichen (= jeder Name) durch eine nur ihm eigene Melodieformel wiedergegeben wird. Wir betonen: eine **Formel**, nicht eine **Grundformel**. Während Grundformel besagen will, dass sie variiert werden kann (melodisch, rhythmisch oder gleichzeitig melodisch-rhythmischem), ist mit „Formel“ etwas Festes, Beständiges gemeint.

Anders ausgedrückt: Die Bibelkantilation verwendet feste, unveränderliche Melodieformeln, die, auf verschiedene Arten aneinander gereiht, die Kantilation als

Ganzes ausmachen. Überraschenderweise ist das Israeli-Lied auf demselben Prinzip aufgebaut: dem des Aneinanderreihens von Formeln, jedoch mit dem Unterschied, dass diese hier nicht die Zahl der Bibelformeln erreichen (es gibt derer über zwanzig, während es sich im Israeli-Lied um sechs, bestenfalls um sieben handelt) und dass sie **Grundformeln** sind, das heißt variiert werden können und variiert werden.

Wie es dazu kam, wissen wir nicht, wir können es nur ahnen. Die naheliegendste Deutung wäre die eines unbewussten Übertragens der Eigenarten des Synagogengesanges auf das neue Israeli-Lied, das aber – so gesehen – gar so neu nicht ist: man könnte es eher alt-neu nennen. Liederkomponisten, die diesbezüglich befragt wurden, konnten darauf keine Antwort geben. Doch eines steht fest: es geschah ohne Absicht, es geschah unbewusst.

C. Als weiteres Merkmal des Israeli-Liedes sei die *Zelle* genannt (Zelle im *Hindemithschen Sinne*): zwei Töne bilden das Gerüst des melodischen Werdens und Seins, im Gegensatz zum west- und zentraleuropäischen Lied, das meist ein **Feld** (auch dieses im Hindemithschen Sinne) als Gerüst aufzuweisen hat, also einen gebrochenen Akkord, vorwiegend einen gebrochenen Dreiklang.

Das am häufigsten vorkommende Zellintervall im israelischen Lied ist die Quart, doch sind auch andere anzutreffen, wie etwa die Quint. Die Quart als dominierendes Zellintervall ergibt sich bereits aus der Tatsache, dass die am häufigsten vorkommenden Melodieformeln die vierte Stufe der Tonleiter als einen ihrer Zentraltöne haben; wir dürfen annehmen, dass unsere bisherigen Untersuchungen dies zur Genüge belegt haben.

Wir lassen nun weitere Beispiele zur Charakterisierung der Quart als Zelle folgen, wobei betont werden soll, dass die Quartzelle auch als – wir möchten sagen – „selbständige“ Grösse auftritt, unabhängig vom Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Melodieformeln.

Beispiel 9

KEN JOW'DŪ
so müssen umkommen

Maestoso

Melodie: Uri Giv'on
Worte: Buch der Richter 5,31

Eine nur oberflächliche Untersuchung des Liedes „Ken jow'dū“ (Notenbeispiel 9) genügt, um festzustellen, dass *e*¹ und *a*¹ die Gerüsttöne sind, also die Quartzelle

bilden. Dasselbe gilt für *Alexander Boscovitschs „Nēgew-Lied“* (Notenbeispiel 10) und für *Matitjahu Schelems „Hāwu lānu jājin“* (Notenbeispiel 11).

Beispiel 10

SCHIR LANEGEW
Lied des Nēgew

Melodie: A. Boscovitsch

Con moto

Fine

D.C. al Fine

Beispiel 11

HĀWU LĀNU JĀJIN
Gebet uns den Wein

Melodie: M. Schelem

Vivo

1.

2.

Es kam so weit, dass die Quart vom „Gerüst“ zum „Rahmen“ wurde: Lieder wie *Jehuda Scharets „Rachel“* (Notenbeispiel 12) und *Jochanan Sarajs „Wajiwēn Usijāhu migdalīm bamidbār“* (Notenbeispiel 13) bewegen sich ausschliesslich im Rahmen einer Quart.

Beispiel 12

PACHĒL

Melodie: J. Scharet

Moderato

Beispiel 13

WAJIWĒN LISIJĀHŪ MIGDALĪM BAMIDBĀR

Melodie: J. Saraj

tempo giusto

Die Quart als Zelle, und besonders die Quart als Rahmen, verhindert natürlich das Auftreten von gebrochenen Dreiklängen. Selbst wenn solche „technisch“ vorhanden sein sollten, wie etwa in den Tönen d^1 , a^1 und f^1 in Takt 9 des „Schirāt hechalīl“ von Seïra (siehe Notenbeispiel 4), so sind sie klanglich als gebrochene Dreiklänge so gut wie nicht hörbar: sie verschwinden in der überwiegend nichtakkordischen Umgebung. Dieses klangliche Nichtvorhandensein, oder Kaumvorhandensein, gebrochener Dreiklänge oder überhaupt gebrochener Akkorde im Israeli-Lied ist ein wichtiger Faktor seiner Besonderheit.

Oft kommt es im Israeli-Lied vor, dass Zelle in Zelle greift: so bewegt sich Teil A des Liedes „Eliëser we Riwka“ von *Jedidja Admon* (Notenbeispiel 14) in einer Quart-, Teil B in einer Quintzelle.

Beispiel 14

ELIËSER WE RIWKĀ
Elieser und Rebekka

Melodie: J. Admon

(A)

(B)

D. Es ist nur natürlich, dass sich auch bald der Einfluss der Musik des Orients und vor allem der unmittelbaren, arabischen Umgebung im Lied bemerkbar machte. Genauso selbstverständlich ist es aber, dass dieser arabische Einfluss eine Europäisierung erfuhr. Schon aus notationstechnischen Gründen mussten die orientalischen Elemente den Weg der Verwestlichung gehen, da das europäische Notensystem das Notieren von Mikrointervallen, wie sie in der Musik des Ostens gang und gäbe sind, nicht zulässt.

Diese Europäisierung zeitigte Ergebnisse, die zwar manchmal etwas naiv anmuten, dennoch in vielen Fällen ihre Wirkung nicht verfehlten. So entstand daraus etwas, was wir mit „Mikrointervallspiel“ bezeichnen könnten: durch Manipulationen mit Halbtönen wird der Eindruck von Mikrointervallen erweckt. Zwei Beispiele (15 und 16) mögen dies veranschaulichen; die „Spieltöne“ sind mit \oplus markiert. Beispiel 15 ist dem Lied Seïras „Schirāt hechalīl“ entnommen, dem wir bereits begegnet sind; das „Mikrotonspiel“ erscheint in Takt 3 und 4:

Beispiel 15

Beispiel 16

GAMĀL GĒMĀLĪ

Melodie: J. Admon

Moderato

Kamel, mein Kamel

1 2 3 4

The musical score consists of four measures of music for a single melodic line. The key signature is common C. Measure 1 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 2 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 3 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 4 starts with a half note followed by eighth notes.

Es sei unterstrichen, dass es sich bei diesem „Spiel“ keinesfalls um eine Bewegung von Dur nach Moll oder umgekehrt handelt!

Ein anderes Ergebnis der Europäisierung ist das Komponieren in „orientalischen“ Tonleitern, die zwar bestenfalls orientalisch wirken – gerade dies aber ist der Zweck: das Wirken. Ein schönes Beispiel dafür gibt „Schédemati“ von Jedidja Admon ab, das nicht nur in „orientalisch-arabischen“ Tonleitern gehalten ist, sondern durch öfteren Taktwechsel etwas vom gleitenden Gesang des Nahen Ostens an sich hat (Notenbeispiel 17).

Beispiel 17

SCHÉDEMATÍ
Main Weizenfeld

Melodie: J. Admon

Cantabile

Main Weizenfeld

The music consists of eight staves of musical notation for a single instrument. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *mf*. The second staff starts with a bass clef and a dynamic of *ff*. The third staff begins with a treble clef and a dynamic of *f*. The fourth staff starts with a bass clef and a dynamic of *mf*. The fifth staff begins with a treble clef and a dynamic of *mf*. The sixth staff starts with a bass clef and a dynamic of *f*. The seventh staff begins with a treble clef and a dynamic of *mf*. The eighth staff starts with a bass clef and a dynamic of *f*.

E. Zusammenfassung

In einer Zeitspanne von nur 25 Jahren (1925–1950) entstand in Palästina ein Liedgut, das schon durch seinen Umfang beeindruckt, weitaus mehr aber durch seinen neuartigen Klang. Dieses Neuartige ging aus einer Verschmelzung von Elementen hervor, die mehr unbewusst als bewusst alte Musiktraditionen aufnahmen und manches der Musik des Orients entlehnten.

Melodische Grundformeln und die aus ihnen hervorgehenden Variationen, bestimmte Intervalle als Gerüsttöne des melodischen Ablaufs, eine Art Mikrotonspiel, das Verweilen in quasi-orientalischen Tonleitern: vereint bilden sie einen Teil der Elemente, die den neuen Klang ausmachen. Wir sagten „Teil“, weil im Rahmen dieses Aufsatzes nur melodische Stilelemente behandelt wurden; auf andere, wie etwa rhythmische, formale und tonartbildende Elemente – um nur einige zu erwähnen – konnte hier nicht eingegangen werden.

Obwohl das spezifisch israelische Lied infolge politischer und gesellschaftlicher Wandlungen in Palästina seit 1950 neuen Tendenzen weichen musste, also nicht mehr mit der gleichen Selbstverständlichkeit gepflegt wird wie früher, bleibt es doch ein fester Bestandteil des Repertoires.