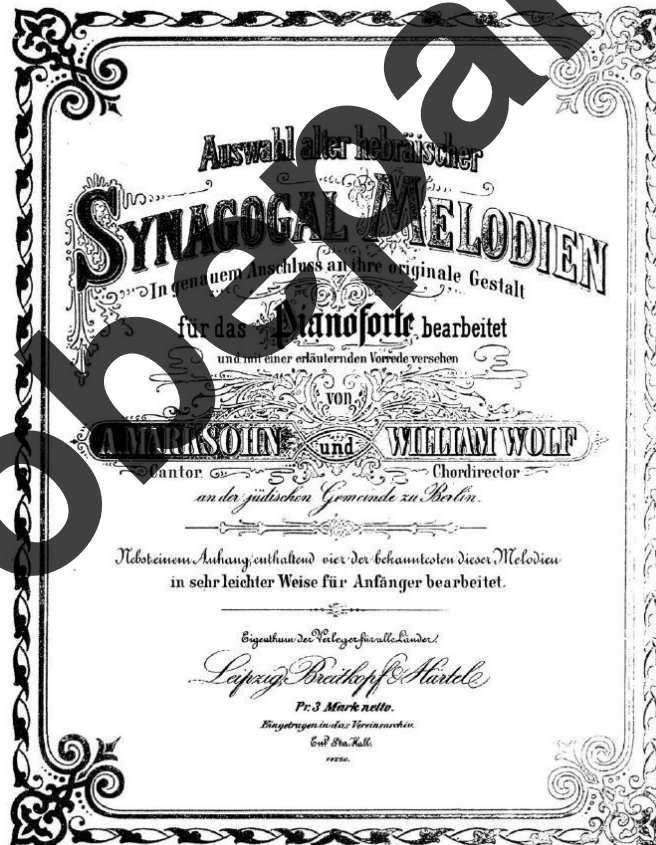


Auswahl alter hebräischer Synagogal-Melodien

in genauem Anschluss an ihre originale Gestalt
für das Pianoforte eingerichtet
von Arnold Marksohn und William Wolf

Moderne Erstausgabe
herausgegeben von Wolfram Hader



Laurentius-Musikverlag

LMV 316

Probepartitur

© 2020 Laurentius-Musikverlag, Frankfurt a.M.

Alle Rechte vorbehalten ▪ Vervielfältigung jeglicher Art sind gesetzlich verboten ▪ Notensatz: Jürgen Maack
Laurentius-Musikverlag ▪ Dr. Wolfram Hader ▪ Geißspitzweg 8 ▪ D-65929 Frankfurt a.M.

Telefon 069/26 49 47 38 ▪ 9 e-mail: info@laurentius-musikverlag.de

Web: www.laurentius-musikverlag.de

VORWORT

Im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel erschien im Jahr 1875 eine der ersten Sammlungen von Instrumentalbearbeitungen synagogaler Melodien, eine *Auswahl alter hebräischer Synagogal Melodien in genauem Anschluss an ihre originale Gestalt für das Pianoforte bearbeitet und mit einer erläuterten Vorrede versehen von A. Marksohn und William Wolf*.

Arnold Marksohn und William Wolf, die beiden Autoren der hier in moderner Erstausgabe vorgelegten Sammlung, waren zwei bedeutende Persönlichkeiten im jüdischen Musikleben Berlins in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Arnold Marksohn wurde am 10. Februar 1839 in Suwalki (Nordostpolen) geboren. Seine Ausbildung begann er beim Chasan seiner Heimatstadt, Israel Jaffe, und in Wilna beim berühmten Chasan Chaim Wasserzug. 1862 ging Marksohn nach Berlin und studierte Komposition. Von seinen Lehrern wurde ihm eine Karriere als Opersänger nahegelegt. Er lehnte jedoch mit den Worten ab: „Meinen Gesang will ich dem Ewigen weihen“.¹ Gleichzeitig wirkte er bis 1870 im Synagogenverein Schochare hatow als Kantor. 1870 wurde er neben Abraham Jakob Lichtenstein als zweiter Kantor an die ‚Alte Synagoge‘ in der Heiderergasse 4 im Alt-Berliner Marienviertel (im heutigen Berliner Ortsteil Mitte) berufen.

1872 bildete sich Marksohn in Wien beim berühmten Kantor Salomon Sulzer weiter und führte einige seiner Gesänge in die ‚Alte Synagoge‘ ein. Marksohn, der auch zu den Mitbegründern des „Allgemeinen deutschen Kantorenvereins“ zählte, starb am 20. Oktober 1900 in Berlin.

William Wolf wurde am 22. April 1838 in Breslau geboren. Wolf war Chordirigent an der Kaiserstraßen-Synagoge der jüdischen Gemeinde Berlin, später an der Lindenstraßen-Synagoge. Nach dem Tod Lewandowskis

wurde Wolf Lehrer der Musik und der musikalischen Liturgie an der Lehrer-Bildungsanstalt. Wolf entfaltete eine rege Tätigkeit als Musikwissenschaftler, hielt zahllose Vorträge und schrieb u.a. eine Musikästhetik. Er starb am 8. Januar 1913 in Berlin.

Marksohns und Wolfs Sammelband *Auswahl alter hebräischer Synagogal Melodien* umfasst Klavierbearbeitungen synagogaler Melodien zu zahlreichen Festen. Ein kurzer Anhang enthält auch vier populäre Melodien (u.a. das Chanukka-Lied *Moos zur*) in leichten Bearbeitungen für Anfänger.

In der Zeitschrift *Jüdischer Kantor* (1879, No. 11) wurde der Sammelband sehr positiv rezensiert²:

„Die in weiteren Kreisen rühmlichst bekannten Verfasser haben im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig ein interessantes Werk erscheinen lassen. Gleich die Vorrede über Charakter und Geschichte der Synagogal-Gesänge ist sehr belehrend und enthält viel des Wissenswerten.³ Die Bearbeitung selbst ist eine ausgezeichnete zu nennen. Die Melodien sind in ihrer ursprünglichen und unvergänglichen Frische wiedergegeben und trefflich harmonisiert. Jede einzelne Nummer bildet eine selbständige Klavier-Pièce, die in vortrefflicher Weise auch für weniger geübte Spieler arrangiert ist. Treu und ergreifend spiegelt sich Leid und Freud unseres viel und schwer geprüften Volkes in diesen originellen Melodien ab. [...] Das Werk sollte wirklich in keinem musikliebenden und musiktreibenden Hause fehlen, denn es bietet sich denselben hier Gelegenheit, die Gesänge, die ihnen vom Gotteshause bekannt und Gegenstand der Liebe und Pietät geworden, reproduzieren zu können und sich mit diesen verborgenen jüdischen musikalischen Schätzen vertraut zu machen.“

¹ Aron FRIEDMANN: Lebensbilder berühmter Kantoren, Bd. 1, Berlin: C. Boas Nachfolger, 1918, S. 154.

² Hier zitiert nach Ebd., S. 157.

³ Diese Vorrede wird auf den folgenden Seiten vollständig nachgedruckt.

Inhaltsverzeichnis

Vorrede des Erstdrucks.....[1-8]

1. Schabuoth (Melodie am Gesetzgebungsfest)	1
2. Chanukkah (Lied am Makkabäerfest)	3
3. Sukkoth (Melodie am Laubhüttenfest)	4
4. Pessach (Freudenlied am Befreiungsfest)	6
5. Al horischonim (Dankgesang am Befreiungsfest)	6
6. Duchan für Maskir-Neschamoth (Melodie zum Priestersegen)	9
7. Col nidre (Einleitung zum Versöhnungstag)	10
8. Omnom ken (Gesang am Abend des Versöhnungstages)	17
9. Abodah (Gesang zum Hauptgebet des Versöhnungstages)	20
10. Ki hinneh kachomer (Melodie am Abend des Versöhnungstages)	23
11. Neilah-Kaddisch (Einleitung zum Schlussgebet des Versöhnungstages)	24
12. Essa dei (Strophischer Gesang am Versöhnungstage)	27
13. Mussaf-Kaddisch am Rosch-haschanah und Jom-kippur (Einleitung zum Hauptgebet des Versöhnungstages)	29
14. El na (Gesang an verschiedenen Festtagen)	34
15. Ledawid baruch (Gesang am Schluss des Sabathtages)	37
16. Eli Zijon (Melodie am Tage der Zerstörung Jerusalems)	38
17. Gesang an verschiedenen Festtagen (Berliner alte Weise)	39

Anhang: Leichte Bearbeitungen für Anfänger

1. Ledawid baruch	42
2. Pessach-Melodie	43
3. Chanukkah-Melodie	44
4. Omnom ken	44

Der Erstdruck dieser Sammlung (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1875) enthält ein ausführliches Vorwort der Herausgeber, in dem diese weit über ihre eigenen Bearbeitungen hinausgehend eine geschichtlichen Abriss und eine Typologie des Synagogen-Gesangs entwerfen. Diese Vorrede wird hier komplett nachgedruckt.

Vorrede

über Charakter und Geschichte der Synagogalgesänge.

Das vorliegende Werkchen bringt in einer Clavierbearbeitung Melodien von einer eigenthümlichen und bedeutungsvollen Art, welche dem grösseren Publikum bisher gänzlich unbekannt ist. Es macht sich daher zum rechten Verständniss eine Einleitung nöthig, welche Sinn und Charakter dieser Melodien zu beleuchten, einige Blicke in die Geschichte derselben zu eröffnen, und mehrfaches Interessante, das theils in ihnen selbst enthalten, theils mit ihnen verknüpft ist, zu erörtern hat.

Indem die Verfasser dieser Blätter aus der reichen Fülle vorhandener Synagogalgesänge einige der bedeutendsten auswählten und zu Clavierstücken gestalteten, so ging ihre Absicht zunächst dahin, diese Tonweisen einem möglichst grossen Publikum zum Genusse zugänglich zu machen: dem jüdischen Theil des Publikums Gelegenheit zu bieten, die Töne, die ihnen vom Tempel her Gegenstand der Liebe und Pietät geworden, in ansprechender Weise im Hause reproduciren zu können; dem christlichen aber, Dilettanten wie Fachmusikern, Kenntniss zu geben von diesen verborgenen musikalischen Schätzen, in einer Form, welche ihre Eigenart, Schönheiten und Ausdrucksfülle in ein deutliches Licht setzt. Als weiteres Ziel hoffen wir auch das zu erreichen, dass musikalische Forscher angeregt werden, dem noch fast gar nicht beleuchteten Gebiet der Synagomalweisen ihre Beachtung zuzuwenden*).

Dass letzteres noch so sehr wenig geschehen, und in Folge dessen die Kenntniss jener Weisen noch nicht in weitem Kreise gedungen ist, muss auf den ersten

*) Nur allgemeine Gesichtspunkte sind bis jetzt über diesen Gegenstand aufgestellt worden, namentlich von Fétis in seiner *Histoire générale de la musique* (Band I, 3. Buch) und von Naumbourg in der Vorrede seines unlängst erschienenen Werkes: *Agudath Schirim, recueil de chants religieux et populaires des Israélites*. Die Abhandlungen früherer Schriftsteller über »hebräische Musik« betreffen fast ausschliesslich die im alten Judäa herrschende Musikart (ein ebenfalls noch ganz dunkles Gebiet), ohne die gegenwärtige Synagomalmusik in Betracht zu ziehen.

Blick als eine unbegreifliche Thatsache erscheinen. Die allgemein-menschliche Gewohnheit, das Naheliegende zu übersehen, hat jedenfalls ihren Theil daran. Die musikalische Forschung, beschäftigt, die Tonweisen alter Zeiten und fernwohnender Völker ans Licht zu ziehen, hat jene merkwürdigen Gesänge, welche mitten unter den europäischen Nationen seit vielen Jahrhunderten ertönen, und noch heut der Andacht vieler Tausender zum Ausdruck und zum Schmucke dienen, ausser Acht gelassen. Doch eine mindestens ebensogrosse Schuld hieran trägt der Zustand äussersten Verfalles, welcher im Synagomalgesang während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts geherrscht hat, und das Interesse der Forscher, wenn es ja auftrachte, sofort zurückschrecken musste, da man unter dieser absolut hässlichen Erscheinung ursprüngliche Schönheiten nicht ahnen konnte. Aus derselben Ursache erklärt sich auch Richard Wagner's bekannter harter Ausspruch über die Synagomalmusik. — Seit einem Menschenalter hingegen hat man begonnen, den Schutt wegzuräumen, und das verborgene Werthvolle hervorzuziehen. Seit dieser Zeit sind auch einige Veröffentlichungen von einzelnen Melodien und Sammelwerken geschehen, doch fast immer in einer speciell für jüdische Kreise berechneten Form, meistens für Cantoren zum Gebrauch beim Gottesdienst*).

— Die Synagomalweisen sind einstimmige, unbegleitete Gesänge, welche sich für den jüdischen Gottesdienst vor längeren oder kürzeren Zeiträumen festgestellt, und durch Tradition (ohne irgend eine Notirung) vererbt haben. Sie werden von dem sogenannten »Vorbeter« oder »Cantor« (Chasan) vorgetragen; hin und wider werden

*) Sammlungen der letzteren Art finden sich in den zum Theil sehr werthvollen liturgischen Werken von Sulzer, Naumbourg, Weintraub, Lewandowsky, Deutsch u. A. Instrumental-Bearbeitungen einzelner oder in Fantasieform aneinandergereihter Melodien existiren einige von Lewandowsky, Rosenfeld und m. A. Die relativ weiteste Verbreitung hat wohl die von Robert Franz in Clavierbearbeitung veröffentlichte »hebräische Melodie« gefunden. —

sie auch von der Gemeinde angestimmt, oder bilden eine Art Wechselgesänge zwischen Vorbeter und Gemeinde.

Wenn wir die grosse Menge der in Deutschland gangbaren traditionellen Melodien überblicken, so treten vor Allem zwei extrem gegensätzliche Gruppen hervor. Die eine derselben zeigt ein ziemlich oder völlig modernes Gepräge: die Melodien dieser Klasse haben rhythmische Symmetrie, geordneten Satzbau, stehen meistens in der Durtonart, und halten mehr oder weniger eine bestimmte Taktart fest. Sie geben sich dadurch als nicht sehr alte, vielmehr im Geist der neueren (in Deutschland, Italien und Frankreich entwickelten) Kunstmusik erfundene Tonweisen zu erkennen. Die in ihnen ausgedrückten Stimmungen sind die einfacher Andacht, oder auch eines fröhlichen Gefühls, welches meist einen kindlich-harmlosen, ganz weltlichen Charakter an sich trägt — ein Umstand, der weiter unten seine Erklärung finden soll. Das gesangreiche Stück No. 4 unseres Heftes, oder die andachtsvolle Weise No. 5, oder die anmuthige No. 11 bilden Beispiele dieser Gattung. — Die Melodien der anderen Gruppe dagegen sind von einer gänzlich verschiedenen und zwar durchaus fremdartigen Natur: keine bestimmte Taktart, überhaupt kein taktmässig geordneter, sondern ein ungebounden mannigfaltiger Rhythmus; meistens die entschiedene Moltonart, zugleich mit melodischen Wendungen, die unsre Musik nicht kennt, und die entweder auf alte Zeiten oder auf die Nationalmusiken osteuropäischer (slavischer und magyarischer) oder selbst orientalischer Völker hinzudeuten scheinen; ferner eine Mischung zwischen einfachem Cantilenen-Styl und reichem Passagen- und Coloraturwesen. Von Seiten ihres Charakters betrachtet, zeigen sie einen herzergründenden Ausdruck tiefen Gefühls von sehr elegischer Natur, oft bis zum herbsten Schmerze gesteigert. Ein Blick auf die Stücke No. 7 und No. 9 wird diese Eigentümlichkeiten sofort hervortreten lassen.

Fragen wir dem geschichtlichen Ursprunge beider Melodieenklassen nach, so ist, bei dem bisherigen Mangel an speciellen Forschungen, hieüber allerdings nicht Vieles, und mit Sicherheit nur Einiges zu sagen. Die Ergebnisse einer Untersuchung der allgemeinsten Punkte seien hiermit dem Leser vorgelegt.

Die modernere Gruppe ist wohl ohne Frage in Deutschland entstanden; denn ihre Melodiebildung sowohl, wie die in ihnen sich aussprechenden Stimmungen, sind deutscher Art. Auch ihre geographische Verbreitung scheint einen Beweis zu geben. Sie sind überall in Deutschland heimisch, und finden sich zugleich in allen den Ländern vor, in welchen sich im Laufe neuerer oder neuester Zeiten deutsche Juden niedergelassen haben; wogegen in den Gemeinden Russisch-Polens, des eigentlichen Russlands, Rumäniens und anderer östlicher Länder, in welchen

deutsche Juden im Allgemeinen nicht wohnen, die Gesänge dieser Klasse unbekannt sind. Das Ländergebiet, in welchem sie in Gebrauch stehen, ist gleichwohl ein ausserordentlich grosses; es umfasst ausser Deutschland den Norden und Westen und theilweise den Süden Europa's sowie die nordamerikanischen Vereinigten Staaten. — Diese grosse, fast allgemeine Verbreitung sowohl, welche sich nur in einem längeren Zeitraum entwickeln konnte, als auch der Umstand, dass die ältesten Personen des gegenwärtigen Geschlechtes diese Gesänge schon in ihrer Jugend als bekannte, feststehende kennen gelernt haben, lässt zum wenigsten auf ein Alter von etwa hundert Jahren schliessen; manche deuten auf eine etwas frühere Zeit hin, indem sie an jenen Melodiestyl erinnern, welcher in der nordeuropäischen Musik in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrschend war.

Ein weit höheres Alter ist ohne Zweifel der anderen, fremdartig erscheinenden Melodieengruppe zuzuschreiben. Es geht in jüdischen Kreisen eine Tradition, dass der Verfasser derselben ein deutscher Rabbiner, Jaakob Levy (genannt Maharil) sei, der um das Jahr 1400 lebte. Das geschichtlich über jenen Mann Bekannte bestätigt diese Annahme jedoch nicht, vielmehr ist authentisch, dass jener Rabbiner die Anordnung erlassen hat: man solle an den bisherigen, eingeführten Melodien keine Veränderung vornehmen. Es hat also zu seiner Zeit bereits traditionelle Melodien gegeben, und er seinerseits hat nur deren Sanktionirung bewirkt. Dass unsre heutigen Synagoga-Melodien in der That die nämlichen sind, auf deren Aufrechterhaltung Maharil gedrungen, ist nicht zu bezweifeln, da seine Autorität bei den Juden Mitteleuropas eine ausserordentlich grosse und bis in die neueste Zeit hinein gültige war, welcher man mithin auch in diesem musikalischen Punkte treulich gefolgt haben wird; es ist also anzunehmen, dass mindestens die Hauptzüge der damaligen Melodien sich in den gegenwärtigen wiederfinden. — Aus dem eben Dargelegten folgt, dass man die Entstehungszeit der Gesänge mindestens ein oder einige Menschenalter vor 1400 zu setzen hat, also spätestens ins 13. oder die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Man hat aber verschiedene Hypothesen eines noch viel früheren Ursprunges aufgestellt. — Man hat in diesen Sangweisen eine Verwandtschaft mit den alt-christlichen kirchlichen Weisen bemerkt*), und hieraus auf eine Entstehung in den früheren oder frühesten Jahrhunderten der gegenwärtigen Zeitrechnung geschlossen. Ja, da man Grund hat zu glauben, dass die Gesänge der ersten Christen sich von Resten der Tempelgesänge in Jerusalem

*) Fétis und Naumbourg in den angef. Werken; Ambros Geschichte der Musik, Band I, S. 203.

berleiten, so hat man den Synagogalweisen ebendenselben alten Ursprung zugeschrieben. — Einen anderen Wahrscheinlichkeitsgrund für die Herkunft von den Melodien des Tempels fand man in der Aehnlichkeit unserer Weisen mit den Musikarten gewisser orientalischer Völker. — Dieser Hypothese widerspricht aber der folgende Umstand: In den frühen Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung war die Judenschaft Spaniens (die sogenannte »sefardische«) die bedeutendste in Europa und stand in lebhafter Verbindung mit den Gemeinden des Morgenlandes; wenn es eine Tradition von den Tempelgesängen gegeben hat, so muss mithin dieselbe den spanischen Juden am direktesten und reinsten zugeflossen sein. Ihre Gesänge aber — welche bei ihren Nachkommen noch heut in Gebrauch sind — haben nicht die geringste Verwandtschaft mit unseren, allgemein gebräuchlichen Synagogalweisen; sind also die spanisch-jüdischen Weisen von jerusalemischer Abkunft, so sind es die unsrigen nicht. — (Viele von den sefardischen Gesängen sind übrigens nachweisbar nicht original-jüdische, sondern aus den Nationalmusiken der umgebenden Völker aufgenommene, es könnten sich daher die palästinensischen Traditionen nur in einer beschränkten Zahl jener Gesänge vorfinden.) — Die umgekehrte Aufstellung aber:*) dass die ächten alten Traditionen sich bei uns, bei den Juden Deutschlands, Frankreichs, Polens u. s. w. bewahrt hätten, dagegen bei den sefardischen Juden durch die spanisch-maurische Cultur gänzlich ausgelöscht worden seien — diese Combination will uns durchaus nicht annehmbar erscheinen; denn, sind überhaupt Reste der Tempelgesänge den spanischen Juden bekannt gewesen, so haben sie dieselben ohne Zweifel als heilige Vermächtnisse mit derselben innigen Pietät festgehalten, mit welcher sie alle sonstigen Traditionen ihres Glaubens und ihres vaterländischen Gottesdienstes bewahrt haben.

Man sieht mithin, wie zweifelhaft die Annahme eines so hohen Alters unserer Melodien ist. Eine näherliegende Wahrscheinlichkeit hätte die Herkunft aus dem Oriente zwar, aber aus einer späteren Zeit, aus der Periode der allgemeinen Zerstreuung nach Zerstörung des zweiten Tempels; der tief-bewegende klagende Ausdruck in unsern Weisen lässt sich sehr wohl aus jenem allgemeinen Elende der jüdischen Nation erklären. — Erwägt man aber die oben angeführte Verwandtschaft unsrer Melodien mit den alten Gesängen der katholischen Kirche, so liegt am allernächsten die Vermuthung, dass das Vaterland derselben in Europa zu suchen, und das Mittelalter als die Zeit ihrer Entstehung oder mindestens ihrer freieren Ausbildung zu betrachten sei; und zwar möchte letztere gerade in der oben angedeuteten Epoche: im 11.,

12. oder 13. Jahrhundert stattgefunden haben, denn in diese Epoche fallen die Anfänge der grossen neueren Musikentwicklung und die ersten kunstreicheren Compositionen für die Kirche. Sicherlich hat der damalige enorme Aufschwung des musikalischen Geistes, besonders in den Niederlanden, Italien und Deutschland, die musikalische Fähigkeit auch in den jüdischen Bevölkerungen dieser Länder befruchtet oder doch neu erweckt und bereichert. Dass eine solche Beeinflussung der kirchlichen Musik, trotz der theils gezwungenen, theils freiwilligen Abgeschlossenheit der Juden, möglich war, ist nicht zu bezweifeln*); mochte auch Krummigkeit die Juden vom Besuch und der Beachtung christlicher Gottesdienste zurückgehalten haben, so mussten doch die mächtigen Chor- und Orgelklänge aus den Kirchen und die Gesänge bei Processionen und anderen Gelegenheiten in ihr Gehör dringen. Zu jenen Schmerzensstönen aber, von welchen die jüdischen Weisen erfüllt sind, hat es in dieser Periode ebensowenig an Veranlassung gefehlt, vielmehr war sie gerade die schrecklichste von allen, es war die Zeit der Kreuzzüge, in welchen die Juden unaufhörliche wüthende Verfolgungen durch das fanatisirte Volk zu erleiden hatten. — Mit den weiteren Fortschritten der Musik in ihrer Umgebung wird auch die eigne religiöse Musik der Juden fortgeschritten, es werden ihre Formen geschmeidiger, ihr Ausdruck lebhafter, tiefer, nuancirter geworden sein. Während aber die Stylweise der mittelalterlich-christlichen Tonkunst (welche auf die alten sogenannten »Kirchentonarten« gegründet war) nach und nach dem modernen Musikstyl Platz machte, so behielt der jüdische Gesang, trotz mancher Veränderung in Einzelheiten, seine alterthümlichen Urformen und Wendungen bei, Dank der Anordnung des Maharil, die überkommenen Töne mit religiöser Strenge festzuhalten.

Die letzte Ausbildung der Melodien aber zu der Form, in welcher wir sie heut besitzen, wurde höchst wahrscheinlich durch die Judenschaft Polens bewirkt; auf sie vorzugsweise scheint die Pflege des Synagogalgesanges in den letzten Jahrhunderten übergegangen zu sein; denn hier finden wir die alten Gesänge in der grössten Zahl und mit den eigenartigsten Wendungen, und den polnischen Gegenden entstammen schon seit langer Zeit die meisten und berühmtesten »Vorbeter«. Die Wendung der Musikentwicklung nach Polen hin erklärt sich theils durch den allgemeinen geistigen Aufschwung, welchen die Juden dieses Landes in den neueren Jahrhunderten nahmen, theils durch die so stark musikalische Natur der umgebenden Bevölkerung. Dass bei Ausbildung der Ein-

*) Im »Buche der Frommen«, gegen 1200 geschrieben, wird gegen die Sitte geeifert, neue, unjüdische Melodien beim Gottesdienste zu verwenden. Siehe Berliner, Aus dem inneren Leben der deutschen Juden im Mittelalter, Berlin 1874, S. 34.

*) Naumbourg a. a. O. S. 35.

zelheiten die specielle Eigenthümlichkeit der polnischen Nationalmusik Einfluss geübt hat, scheint aus der Verwandtschaft mancher Wendungen in beiden Musikarten hervorzugehen.

— Alle die hier gemachten historischen Aufstellungen sind natürlich, mögen sie stärker oder schwächer begründet sein, nur Hypothesen. Sichere Ergebnisse können erst durch ein eingehendes Specialstudium gewonnen werden, welches um so umfangreicheres Material wird verwenden müssen, als die Quelle, von der man am ehesten Aufschluss erwarten sollte: die jüdische Literatur des Mittelalters, über den musikalischen Theil des Gottesdienstes nur äusserst wenige, dürftige Bemerkungen enthält, aus denen zur Feststellung wichtiger Punkte fast nichts entnommen werden kann.

— Die Verbreitung der älteren Melodien-Gruppe ist eine noch grössere als die der moderneren, indem zu dem Ausdehnungsbezirk der letzteren noch der ganze Osten Europa's hinzukommt. — Eine gänzliche Abweichung aber von diesen allgemein-gebräuchlichen Weisen zeigen, wie bereits erwähnt, diejenigen der «sefardischen» oder «portugiesischen» Juden, deren Gemeinden sich vereinzelt in vielen Ländern vorfinden, und die zerstreuten Reste der alt-spanischen Judenschaft bilden. Jene Weisen*) stammen grossentheils aus der Blüthezeit der letzteren, aus jener Periode, in welcher eine Reihe berühmter religiöser Dichter unter ihnen auftauchte (etwa v. 900–1200); es sind jedoch meist nicht Originalweisen, denn diese Dichter pflegten ihre Verse vorhandenen Volksliedern anzupassen: spanischen, maurischen, selbst türkischen Gesängen**) — entweder weil ihnen die musikalische Erfindungskraft abging, oder weil sie bezweckten, ihre Poesien hierdurch leichter bei dem Volke einzuführen. Die sefardischen Weisen zeigen meistens ein ungetrübtes Dur und eine ungetrübte friedliche Stimmung; auch in der Verbannung behielt man die altererbten, obwohl fröhlich klingenden Melodien bei.

Halten wir den letzteren die bei uns gebräuchlichen gegenüber: wiewohl ein starker Contrast ergiebt sich da! Welch schwermüthvoller, ergreifender Klage-ton durchzieht unsere Gesänge! Wie sind sie ein lebensvolles Abbild der tief-schmerzlichen, und zugleich tief-edlen Empfindungen, welche die Herzen der früheren Generationen erfüllten! In einem Volke, welches, die Sehnsucht nach dem verlorenen heiligen Vaterlande im Herzen, in der Verbannung furchtbare und endlose Leiden erduldet, welches aber demüthsvoll alle Qualen als gerechte Strafe

*) Nähere Belehrung über sie giebt: The ancient melodies of the Spanish and Portuguese Jews, harmonized by Emauel Aguilar; preceded by an historical essay e. t. c. by D. A. de Sola, London, 1857.

**) Steinschneider, hebräische Bibliographie, 1858; S. 94.

für frühere und gegenwärtige Sünden betrachtet, an den göttlichen Verheissungen auf einstige Erlösung unerschütterlich festhält und in seiner innigen Frömmigkeit immer wieder Trost und Hoffnung gewinnt, — in einem solchen Volke mussten wohl Gesänge auftauchen, welche, unter den Sangweisen aller Nationen, sicher zu den ausdrucksvollsten gehören, an Macht schmerzlichen Ausdrucks wahrscheinlich alle überragen — um so weit als sein Leiden das aller Völker der Erde überrifft.

— Dass der Ausdruck dieser Melodien sich aber nur allmählich freier entwickelte, und seine scharfsten Steigerungen erst spät erhielt, das bezeugt u. a. folgendes interessante Beispiel. Der hochberühmte *Colnière*-Gesang (No. 7 unsres Heftes) existirt noch heute in zweierlei Formen, deren eine offenbar die ältere ist. Der Anfang dieses Gesanges in der älteren Fassung lautet:



während diejenige Form, die unsrer Bearbeitung zu Grunde liegt, Folgendes bringt:



Wahrscheinlich ist aber auch das erste Beispiel noch nicht die Urform, sondern diese wird in einer blossen Reihe langgezogener Töne bestanden haben:



Indem nun spätere Cantoren danach strebten, die elegische, demüthsvoll andächtige Stimmung dieser Töne (sie werden in tiefer Tonlage und ganz leise gesungen) möglichst ausdrucksvoll wiederzugeben, so fühlten sie sich unwillkürlich gedrängt, den Ausdruck zu erhöhen. So wurden zwischen jene langen Töne, wie Beispiel I zeigt, Athempausen und Auftaktnoten, welche sich durch ein *piangendo* in den folgenden Ton hinüberziehen, eingeschoben — was in der That einen höchst sprechenden Ausdruck demüthiger Zerknirschung und Bangigkeit herbeiführt, und gleichsam einen matten Seufzer in Tönen darstellt. Ein späterer Vorsänger, um noch mehr Nach-

druck zu geben, legte den Accent auf die bisherigen Neben- (Auftakts-) töne, und gestaltete Vorhalte aus ihnen (Beispiel II). — Eine spätere Stelle derselben Melodie lautet in der älteren Form:



Hier sieht man wiederum offenbar, wie die Töne des ersten Beispiels im zweiten durch Vorhalte und *piangendos* verstärkt und im Ausdruck mächtiger gemacht, und der Schluss lebhafter figurirt worden ist.

In solcher Weise wurden die Tonfiguren reicher ausgearbeitet, Haupttöne durch Verzierungsnote hervorgehoben, einfachere Wendungen in belebtere umgestaltet, Phrasen verlängert oder durch Einschreibungen bereichert, und ein Passagenwesen von prägnant ausdrucksvollem, oft grossartigem Charakter entwickelt. Durch Letzteres wird unter unseren Stücken namentlich die *Abodah* (No. 9) merkwürdig — und es wird auffallen, dass manche dieser Passagen lebhaft an Instrumental-Läufe aus den Werken Sebastian Bach's (z. B. seiner chromatischen Fantasie) erinnern. Ueberhaupt wird man eine Verwandtschaft im Stimmungston dieser Gesänge mit jenem, der die meisten Bach'schen Schöpfungen durchzieht, bemerken; was nicht Wunder nehmen kann, da Bach der Repräsentant der tiefsten religiösen und zugleich tief-elegisch gefärbten Empfindung ist, einer Empfindung mithin, derjenigen ganz ähnlich, aus welcher unsre Gesänge entsprossen sind.

Interessante Beobachtungen bietet das Verhältniss, in welchem diese Sangweisen zu ihren Textworten stehen. Oft werden langausgeführte Gesänge mit nur wenigen Worten verbunden, und dabei findet das seltsame Verfahren statt, ganze Phrasen und Passagenreihen ohne Worte, nur auf einen Vokal zu singen (auf ein »a« oder einen unbestimmten Laut, der oft eine charakteristische Färbung giebt), die Worte hingegen vereinzelt hie und da, wie eine Nebensache, einzustreuen. So wird z. B. der oben notirte Anfang des *Col-nidre* wortlos auf a gesungen, und erst am Ende der langen Phrase, im 9. Takt, erscheint der Anfang des Textes.

Man sieht schon aus diesem quantitativen Uebergewicht der Musik über die Worte, wie sich die erstere nach und nach vom Text ablöste, und als Hauptsache hinstellte. Und dies ist ein natürlicher, berechtigter Verlauf — den wir übrigens ganz analog auch bei der

katholischen Kirchenmusik, namentlich früherer Zeiten, wiederfinden. Denn bei der religiösen Andacht ist das Gefühl das Wesentliche, und dieses findet seinen Ausdruck und seine Anregung eben in der Musik, während die Textesworte mit den darin ausgesprochenen Begriffen und Thatsachen das Gefühl nur mittelbar anregen. Hierzu kommt, dass ein und derselbe Text unzähligmal wiederkehrt (wie dies z. B. bei der katholischen Messe der Fall ist), mithin seine anregende Kraft verliert, da es unmöglich ist, dieselbe Gedankenreihe unzähligmal mit demselben Nachdruck durchzudenken: das Bewusstsein vom Inhalt der Worte stumpft sich ab, und man hört und spricht sie schliesslich nur noch mechanisch. — Je mehr Letzteres der Fall ist, um so mehr muss die überwiegende oder alleinige Bedeutung der Musik zu-fallen.

Diese Vorherrschaft der Musik steigert sich bei unseren Tonweisen mitunter in seltsamer, aber eigentlich consequenter Weise, bis zur gänzlichen Beziehungslosigkeit, ja bis zum Widerspruch zwischen dem Inhalt der Töne und dem der Worte. So ist z. B. der Text der Gesänge No. 44 und 43 ein und derselbe, nämlich der sogenannte *Kaddisch*, eine Folge von huldigenden Anrufungen der göttlichen Majestät, ein Inhalt mithin, der lediglich zu feierlichen Tönen Veranlassung bietet. Dieser *Kaddisch* steht aber am Anfang einer jeden grösseren Gebet-Abtheilung als Einleitung; und die hierdurch erzeugten unendlichen Wiederholungen haben die spezielle Bedeutung der Worte gänzlich aus dem Bewusstsein entschwinden machen, und nur ihr allgemeiner Sinn als Einleitung ist übrig geblieben. Diese Einleitung erhält nun ihre Stimmungsfarbe von dem folgenden Gebete, zu dem sie eben hinleitet; und so wird dieser selbe Text in No. 43, wo er die Vorbereitung zu dem klagereichsten und flehendsten Gebete des grossen Busstages bildet, auf schmerzzerregte Töne gesungen, während er in No. 44, als Einleitung zu dem hoffnungsreichen Schlussgebet, mit einer Melodie von freundlichem und tröstlichem Charakter verknüpft wird.

— Als in den letzten Jahrhunderten das Schicksal der Juden ein milderer wurde, und sie, wenigstens in Deutschland, nicht mehr fortwährend für ihr Leben zu fürchten hatten, da tauchten fröhlichere Stimmungen auf, und fanden ihren Ausdruck in jenen ersterwähnten neueren Gesängen deutschen Charakters. Hierbei muss aber verwunderlich erscheinen, dass, wie schon früher bemerkt, diese frohen Stimmungen oft einen ganz und gar weltlichen Charakter an sich tragen, der sich als kindliche Fröhlichkeit ausspricht, ja mitunter an Lustigkeit streift. Diese Eigenthümlichkeit findet ihre Erklärung in den besonderen Umständen des damaligen jüdischen Lebens, wie folgende kleine Betrachtung zeigt.

Der staatliche und sociale Druck war zwar geringer geworden, aber doch immer noch ein sehr schwerer. Noch immer waren im Allgemeinen die Bekenner des Judenthums ausgestossen aus der christlichen Gesellschaft, von ihr verachtet, gezwungen, ausschliesslich durch Handel, meist der niedrigsten und mühseligsten Art, ihr Brot zu erwerben. Somit noch beraubt jedes freieren und feineren Lebensgenusses, blieben ihnen für ein wahres Herzenglück nur zwei Quellen: ihre Religion und ihre Familie. Das Haus, das die Ihrigen umschloss, war der einzige Theil der Welt, der ihnen als Heimath gelassen war, der einzige Ort, an welchem eine Regung der Lebensfreude Platz greifen, und im harmlosen Geniessen die schwere Unbill des auswärtigen Lebens vergessen werden konnte; der Tempel andererseits war die Stätte, wo die Seele aus tief-ernstem Gebet und aus dem überweltlichen Schatz religiöser Gedanken Trost und Erhebung schöpfte. Wenn man nun bedenkt, dass die Vorschriften des Cultus den Juden zweimal des Tages in das Gotteshaus riefen, während sie andererseits das häusliche Leben mit einer Menge von religiösen Ceremonien und Gebetsprüchen erfüllten, so wird es begreiflich, dass jene zwei Quellen schliesslich zu einer einzigen zusammenflossen, dass sich der Jude in der Synagoge so heimisch und einfach-wohl wie im Hause, und im Hause oft so weihewoll angeregt wie in der Synagoge fühlen musste, dass der Tempel sein zweites Haus, das Haus sein zweiter Tempel wurde. So übertrugen sich die Stimmungen des einen Orts auf den anderen; und wenn nun im Tempelgebet ein freudiger Gedanke in Tönen auszudrücken war, so erklangen diese Töne ganz in jener kindlichen, rein weltlichen Art des Frohsinns, welcher das Gemüth in der Umschliessung des Hauses zu erfüllen pflegte.

Indem sich so neben die antiken Melodien die neuen von ganz anderer Beschaffenheit stellten, entstand hie und da auch ein Ineinandergreifen beider Stylarten, oder eine Modificirung der älteren durch die neuere. So wird man in No. 3 den modernen Mittelsatz neben dem alterthümlichen Haupttheil erkennen: so in den antiken grossen Kaddisch No. 13 Parteen von neuerer Art eingewebt finden. So wurden auch manche Wendungen in alten Stücken mehr oder weniger modernisirt; und es bestehen auch in dieser Hinsicht oft beide Formen heut nebeneinander, wie bei der Melodie No. 10, deren Schluss z. B. in der alten Fassung so lautet:



Auch entstanden neue Gesänge, bei welchen eine Mischung beider Style stattfindet; hierzu gehören namentlich zahlreiche recitativische Weisen, welche von der

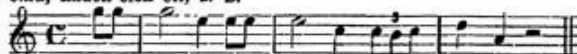
*) Derartige sonderbare Schlussformeln, die schwer oder gar

alten Art den ungebundenen Rhythmus und das Colaturwesen entlehnten, von der neueren aber die Durtonart, die moderneren Melodiewendungen und die freundlich anmuthende Stimmung.

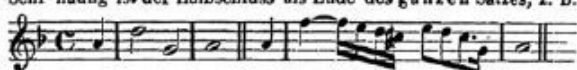
— Wie oben erwähnt, hat diese ganze Entwicklung auch schon ihre Periode der Ueberreife und des Verfalles durchgemacht. Dieselbe begann zu Ende des vorigen Jahrhunderts und dauerte bis gegen die Mitte des jetzigen. Zur reicheren Ausgestaltung des Figurenwesens, welche früher aus dem Gefühl und der Begeisterung hervorgegangen war, empfand man von Neuem einen Antrieb, diesmal aber von Seiten der Eitelkeit. Die Cantoren wollten durch Kehlferigkeit — welche den Vorbetern polnischer Nationalität in der That in bewundernswerthem Grade angeboren ist — glänzen und sich gegenseitig übertreffen. Sie brachten daher Passagen, die schliesslich nichts mehr ausdrückten, sondern nur entstellendes Tongeflüster waren, und überluden die klaren Grundnoten mit schnörkelhaften Verzierungen.

Aber eine noch merkwürdigere Abirring entstand zu eben derselben Zeit, wodurch der Synagogalgesang geradezu zu einer Carrikatur von spasshafter Art wurde. Es war jene Zeit, in welcher Haydn die Instrumentalmusik ins Leben rief, in welcher er seine prächtigen, frohbelebten Symphonien schuf, die bald eine Fluth ähnlicher, anregender Orchesterschöpfungen von anderen Meistern im Gefolge hatten. Gar lebhaft war die Lust an der neuen Musikart und der Drang, dieses hübsche Instrumentenspiel in den Schmuck des Gottesdienstes mit einzuziehen. Aber die Einführung von Instrumentalmusik in die Synagoge war durch ein rabbinisches Gesetz verboten: weil es Israel im Exil und in der Trauer nicht gebühre, seinem Gottesdienst den Glanz des Instrumentalwesens zu geben, welcher einst im Tempel zu Jerusalem geherrscht hatte. Dies Gebot musste — wenigstens dem wörtlichen Sinne nach — aufrecht erhalten werden; aber man wusste sich zu helfen. Man stellte dem Cantor zwei, drei oder mehr Gehilfen (Méschorim) zur Seite, welche seinen Gesang theils mit Brummstimmen-Harmonieen zu begleiten hatten, theils in die Melodie selbst eingriffen und eine Art concertirenden Wechselgesanges, ähnlich einem symphonischen Spiel der

nicht mit dem modernen Harmoniesinn in Beziehung zu bringen sind, finden sich oft, z. B.



Sehr häufig ist der Halbschluss als Ende des ganzen Satzes, z. B.



Instrumente, ausführten, und in der Naivität des Copirens so weit gingen, die charakteristischen Passagen bestimmter Instrumente und sogar den Klang derselben nachzuahmen. So gab es nicht nur im Allgemeinen einen Gehülften mit hoher Stimme, den »Singer«, und einen solchen mit tiefer Tonlage, den »Bass«, sondern auch speciell einen »Flötel-« oder »Fistel-Singer«, welcher in Kopftönen Läufe der Flöte oder Clarinette darzustellen suchte, einen »Fagott-Bass«, der die rauhen *Staccatos* dieses Instrumentes copirte, einen »Sait-Bass« u. s. w. — Beide Strebungen: das Vorkehren der Kehlvirtuosität und die Sucht, das neue Instrumentalwesen herbeizuziehen, wirkten zusammen, und veranlassten, dass die Cantoren ganze weltliche Tonstücke aus der Umgebung aufnahmen, und z. B. Polonaisen, mit vielen Passagen verbrämt, auf die andächtigen Texte sangen. Befördert wurde dieses Unwesen auch dadurch, dass man den Besuch der Oper als religiös unerlaubt betrachtete, und in Folge dessen vom Vorsänger verlangte, den versagten Genuss durch Anbringung von Opernmelodien und modernen Bravourläufen zu ersetzen. Man sieht, dass jenes gemüthvolle, kindliche sich Heimisch-fühlen im Tempel, von dem oben die Rede war, in dieser Periode ins Unwürdige ausartete; aus dem Heimisch-sein war gleichsam ein Familiär-sein geworden, so dass man den Tempel zur Stätte eines trivialen Ohrenschaumes machen konnte. Der Ungeschmack erstreckte sich auch auf den Stimmklang im Gesange der Cantoren, welche häufig durch näselnden Ton, undeutlich rasselnde Passagen und allerhand sonstige Unarten ihren Vortrag verhässlichten.

Dieser Zustand der Enkartung besteht grösstentheils in den östlichen Ländern noch heute — und wie sollte schon jetzt der bessere Geschmack in jenen Gegenden haben Platz greifen können, in welchen die Judenschaft von dem Druck vielhundertjähriger Erniedrigung erst vor kurzer Zeit erlöst worden! In Deutschland dagegen hat man seit etwa vier Jahrzehnten begonnen, jene Auswüchse zu entfernen. Der berühmte Cantor Sulzer in Wien leitete — im Wesentlichen als der Erste — den Gesang des Vorbeters und der Gehülften in geschmackvollere Bahnen, und führte den regulären vierstimmigen Chor ein*), für welchen er treffliche Compositionen verfasste, theils in modernem Styl, theils in Nachahmung oder Benutzung der antiken Sangesweisen. Seine Bestrebungen

*) Versuche, harmonische Begleitung und regelrechten Chor einzuführen, sind allerdings schon vor Jahrhunderten gemacht worden (s. Fétis a. a. O. S. 464); ja, in Italien gab es ums Jahr 1600 einen jüdischen Contrapunktisten, Solomon de Rossi, welcher Compositionen im Styl der damaligen Kirchenmusik für die Synagoge verfasste (Naumb. a. a. O. Schluss der Vorrede); aber alle diese Unternehmungen blieben vereinzelt und gänzlich ohne Nachwirkung.

fanden bald Nachfolger, unter denen sich besonders Lewandowsky in Berlin und Weintraub in Königsberg verdient gemacht haben; die Ausbildung von Cantoren nach ästhetischeren Principien unternahm Deutsch in Breslau. Seitdem ist der plane Chorgesang neben dem einstimmigen Gesang des Cantors fast überall in Deutschland eingeführt, und sind die Chorpièces namentlich Sulzer's und Lewandowsky's zum Theil von so grosser Schönheit, dass sie der Beachtung der Kunstfreunde, auch ausserhalb der jüdischen Kreise, höchst würdig sind. In Gemeinden von weniger orthodoxer Gesinnung hat man sogar die Ausschliessung der Instrumentalmusik aufgegeben und die Begleitung der Orgel eingeführt. — Analoge Bestrebungen sind in Frankreich von Naumbourg, Cantor in Paris, ausgegangen, und hat u. a. auch der berühmte Componist Halévy hierbei mitgewirkt.

Diese Reformbestrebungen haben in Bezug auf unsre Melodien allerdings öfters das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Indem man den Schwulst sinnloser Passagen ausmerzte, und überdies den Vortrag des Cantors kürzen wollte, um die ehemals grosse Länge des Gottesdienstes zu vermindern, hat man auch manche ausdrucksvolle Passage über Bord geworfen, ja man hört gegenwärtig in vielen deutschen Synagogen nur kaum erkennbare Reste jener Melodien. Mancher Spieler dieses Heftchens dürfte daher überrascht sein, die Gesänge hier in viel ausgedehnterer Form wiederzufinden, als sie ihm vom Gotteshaus her bekannt sind.

Unsrer Bearbeitung liegt eine solche Form dieser Melodien zu Grunde, welche die ursprüngliche charakteristische Ausgestaltung zu mannigfaltigem Figurenwesen unverkürzt an sich trägt, dagegen sich von dem entstehenden Zusatz blosser Bravourpassagen frei erweist, — eine Form, wie sie unter den polnischen Cantoren der besseren Schule, mit Uebereinstimmung im Allgemeinen und Abweichungen in unbedeutenderen Einzelheiten, überliefert wird.

Es bleibt uns nun noch übrig über unsre Bearbeitung selbst, sowie über den Vortrag der Stücke einige Worte zu sagen. In Bezug auf erstere war uns Folgendes maassgebend: Die Tonweisen sollten treu wiedergegeben, namentlich die rhythmische Gestalt und die Tempoverhältnisse genau dargestellt werden; die Harmonisirung ferner sollte, als eine wahrhaft entsprechende, die unbestimmten Akkorde, welche gleichsam verhüllt in der Melodie liegen, zu bestimmten ausarbeiten, und die ganze Begleitung sich derart gestalten, dass sie den speciellen Ausdruck der Melodie unterstützt und ihre Schönheiten hervorhebt; drittens kam es uns darauf an, wohlgeformte, abgerundete Clavierstücke zu bieten — da diese Pièces ja in erster Linie nicht der wissenschaftlichen Forschung sondern dem ästhetischen Genusse ge-

widmet sind —; aus diesem Grunde haben wir nur solche Gesänge ausgewählt, die an sich schon eine gerundete Form haben, oder wo diese durch einige unwesentliche Freiheiten in der Anordnung oder in sonstigen, nebensächlichen Punkten erlangt werden konnte. — Bei den meisten Stücken bedurfte es selbst dieser geringen Modifikationen nicht; und gerade bei den zwei bedeutendsten antiken Stücken (*Col-nidre* und *Abodah*, No. 7 und 9) ist keinerlei Abwandlung geschehen, vielmehr ist die grösste Sorgfalt angewendet worden, um von ihnen ein treues Abbild zu geben. Bei der *Abodah* haben wir zu diesem Zwecke der festen Taktart ganz entsagt, die Taktstriche aber benutzt, um den Hauptpunkt jeder Phrase damit zu markiren; die Werthbezeichnungen als Halbe, Viertel u. s. w. galten natürlich nicht ganz genau, sondern sind ein wenig recitativisch-frei zu behandeln, um den Eindruck bestimmt gemessener Takttheile zu vermeiden. Beim *Col-nidre* war es möglich, alle Rhythmen in einer durchgeführten Taktart auszudrücken; nur bedurften wir der Hilfe vieler Tempozeichnungen, welche man recht genau beobachten wolle. Auch hier möge ein klein wenig von recitativischer Freiheit den Vortrag vollenden. — Das dritte der grossen antiken Stücke, den *Kaddisch* No. 43, wolle man jedoch in bestimmtem Takt spielen. Da es auch modernere Elemente enthält, so haben wir es in die feste Taktform gegossen, wobei aber die Grundgestalt aller Figuren gewahrt worden ist (mit Ausnahme einiger unbedeutenden Schlussformen).

Um den originalen, höchst ausdrucksvollen Vortrag des *Col-nidre* anzugeben, mussten wir hier die Vortagszeichen sehr häufen, was man dem Zwecke zu Gute halten wird. Ueberhaupt sind, um die beabsichtigte Wirkung nicht zu verfehlen, die Vortagsanweisungen überall ausführlich bezeichnet und die Vertheilung des Pedals ganz detaillirt angegeben worden; wir mochten uns lieber dem Vorwurf der Pedanterie aussetzen, als die Pedalanwendung einem nicht genügend gewandten Dilettanten zu eigenem Ermessen überlassen, wobei bekanntlich so oft gegen Schönheit und Harmoniegesetz gesündigt wird.

— Wir schliessen hieran endlich eine Reihe vereinzelter Bemerkungen über Dieses und Jenes in unseren Stücken.

No. 2. Das strophische Liedchen No. 2 hat, als Feier des Makkabäer-Sieges und wegen des Charakters der Melodie selbst, die Darstellung als eine Art von Marsch oder herannahendem Triumphzug erhalten (üblich dem in Handel's *Judas Makkabäer*).

No. 3. In der Hauptmelodie von No. 3 wird man ein mystisches Element herausfühlen; dasselbe hat Bezug auf die mystische Bedeutung, die der Palmenzweig-Ceremonie beigelegt wird.

Interessant ist es, wie die beiden gegensätzlichen Styl- und Gefühlsarten der antiken und modernen Melo-

dien sich am »Versöhnungs-(Buss-)tage« dicht einander gegenüberstellen. Während das mehrerwähnte *Col-nidre*, No. 7, die Einleitung des Vorabends, den ganzen schwermüthigen und grossartigen Ernst des Festes zum Ausdruck bringt, und das Gefühl der Hoffnung sich hier ebenfalls in ernstem, weihellichem Stimmungston kundgiebt (— man sehe die charakteristischen Dur-Stellen —), so tritt schon am selben Abend ein strophisches Liedchen von lieblicher Heiterkeit auf (No. 8): der Text spricht von der morgen No. 8, zu erhoffenden göttlichen Verzeihung der Sünden, dabei die Töne das Vorgefühl dieser Gemüthsbefreiung zum Ausdruck bringen. In den Melodien des Tages selbst herrscht überall die tragische Grundstimmung, welche sich in der *Abodah* und dem *Kaddisch* (No. 9 und 43) und emi-No. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

No. 12. ein heiliger Gesang von vielen Strophen, No. 12, ist trotz des überwiegenden Moll gewiss ein neueres, und zwar in slavischen Ländern entstandenes Stück, denn es hat jenes vorherrschend rhythmische Gepräge und jene Mischung von Lustigkeit und Melancholie, welche in den antiken Melodien nicht zu finden, dagegen slavischen Nationalliedern so eigen ist. Es existirt dieser Art Synagogalgesänge eine ziemlich grosse Zahl.

In No. 44 ist die Einleitung eine Reminiscenz an No. 14, die *Abodah* vom Versöhnungstage. In dem Hauptsatz selbst wird man eine unter dem Einfluss moderner Instrumentalmusik entstandene, aber sehr anmuthige Weise entdecken. Als charakteristisch bemerke man auch das häufige Ueberspielen in die Molltonart, und das Schliessen in derselben: Die Stimmung der Trauer beherrscht das Leben, trotz aller Fröhlichkeit im Einzelnen.

Ebenderselbe Zug zeigt sich im folgenden Stück No. 45. — Charakter und wahrscheinliche Entstehungszeit No. 15, dieser Melodie gab es an die Hand, sie mit einer Art *basso continuo* zu begleiten.

No. 47 endlich ist (unsres Wissens) nur in Berlin No. 17, gebräuchlich, empfahl sich aber zur Aufnahme durch die Schönheit der Stimmung und Melodik. —

— Wir haben auch den Noten selbst hie und da Anmerkungen über interessante Punkte beigefügt — und so hoffen wir Alles gethan zu haben, um dem Spieler dieser Blätter wahren Genuss durch richtige Erfassung der Tonweisen und Kenntnissnahme ihres sinnvollen Gehaltes zu ermöglichen.

September 1875.

Die Verfasser.

Auswahl alter hebräischer
Synagogal-Melodien

in genauem Anschluss an ihre originale Gestalt
für das Pianoforte bearbeitet
von Arnold Marksohn und William Wolf

1. Schabuoth

Melodie am Gesetzgebungsfest

Sostenuto. ♩ = 72.
Gesangreich und wehevoll.

mezzo forte, *legatissimo* dim.

4 3 4 3 2

This system contains the first six measures of the piece. The right hand features a melodic line with a slur over measures 3-5 and fingerings 4, 3, 4, 3, 2. The left hand provides harmonic accompaniment. Dynamics include mezzo forte and a decrescendo to dim.

5a 1. 2.

p *mf* *p* *pp*

This system contains measures 7-12. It includes a first and second ending bracketed together. The first ending leads to measure 10, and the second ending leads to measure 11. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp).

9 *mf* *f* *mf* *f*

p *p* *

This system contains measures 13-18. It features dynamic contrasts between mezzo-forte (mf) and forte (f). The left hand has a piano (p) dynamic in the first measure, followed by a piano (p) dynamic with an asterisk in the second measure.

14

dim. calando *p* *ritard.* *pp* *f* *ma molto cantabile*

*P. * P. * P. * P. * P. * P. P.*

19

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

*P. P. P. P. P. * P. **

23

f *sempre f*

*P. * P. P. P. P. P. P. * P. P.*

28

ritard. *molto rit.* *dim.*

P. P. P. P. P. P. P. P. P. P. P. P.*

2. Chanukkah

Lied am Makkabäerfest

Allegretto non troppo, quasi marcia. ♩ = 96.

Measures 1-5 of the piano score. The music is in G major and common time. The right hand features a melody of eighth notes with a dotted quarter note, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Measures 6-10 of the piano score. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a more active line with eighth notes and some rests. A dynamic marking of *p cantabile* is present.

Measures 11-15 of the piano score. The right hand has a more melodic line with some slurs, and the left hand continues with eighth notes. Dynamic markings include *dolce* and *mf*.

Measures 16-20 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p*, *f*, *sf*, and *p dolce*. Pedal markings are present: *Ped.* and *P.* with asterisks.

Measures 21-25 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* and *poco ritard.*. The piece ends with a *ten.* (ritardando) marking.

3. Sukkoth

Melodie am Laubhüttenfest

Andante. ♩ = 104.
Weich und wehevoll.

The musical score is written for piano in G major, 6/8 time, and consists of four systems of music. The first system (measures 1-5) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *pp* and *ma molto cantabile legatissimo*. The second system (measures 6-9) includes dynamics *sf*, *p*, and *pp*. The third system (measures 10-14) includes *ten.*, *mp*, and *cresc.*. The fourth system (measures 15-18) includes *f*, *p*, *pp tranquillo*, and *f*. The score is marked with *P.* and asterisks at the beginning and end of each system. A large watermark 'Probepartitur' is overlaid diagonally across the page.

20

poco rit.

p

più rit.

a tempo

legatiss.

dolce e tranq.

25

p

poco rit.

a tempo

dolce

a tempo

1.

2.

29

pp

legatiss.

crescen-

do

35

sf

p

pp

ten.

mp

P.

41

mp

cresc.

f

p

pp

tranq.

P.

4. Pessach

Freudenlied am Befreiungsfest

Allegretto. ♩ = 152.

Musical score for '4. Pessach' in G major, common time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 7 and includes a fortissimo (*f*) dynamic and a 'più f' marking. The piece concludes with a 'Da Capo' instruction.

5. Alhorischnim

Danksagung am Befreiungsfest

Adagio con gran espressione. ♩ = 50

Andachtvoll

Musical score for '5. Alhorischnim' in G minor, common time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Andachtvoll' and 'Adagio con gran espressione'. It includes dynamics of piano (*p*) and fortissimo (*f*), a 'molto cantabile e legatiss.' instruction, and a 'ten.' (tenuto) marking. The second system begins at measure 6 and includes a 'sempre ben espressivo' instruction. Pedal markings ('Ped. P.') and asterisks are present below the first system.

10 *ten.* *ten.* *ten.*

poco f *p dolce tranquillo* *pp teneramente e tranq.*

*P. **

14

p dolce cant.

*P. **

17

mf *dim.*

marc. *P. ** *P. ** *P. **

Più vivo. (Andante.) ♩ = 69.

20 *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

p *f ma ben cantabile* *cresc.* *sf* *p*

*P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. **

Ancora più vivo. (Andantino.)

25

ff *p* *molto cantabile* *p*

P. * P. *

31

più ritard. al Tempo I. Adagio.

sf *p* *f* *dim. poco rit.* *pp* *p cant. molto*

P. P. P. P. P. * P.* P. * P. * P. * P. P. P. P.

37

ten. *p* *dolce* *espressivo rubato*

P. P. P. P. P. P. * P. *

41

ten. dolce *f* *poco rit.*

P. * P. P. P. * P. * P.

6. Duchan für Maskir-Neschamoth

Melodie zum Priestersegen

Moderato. ♩ = 132.

Musical notation for measures 1-7. The piece is in G major (one sharp) and common time. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 132 beats per minute. The dynamics are marked *mf*, *mf*, *mp*, *p*, and *mf*. The notation includes a fermata at the end of measure 7.

Musical notation for measures 8-13. Measure 8 starts with a *dim.* and *p* dynamic. A repeat sign is present at the beginning of measure 9. The dynamic *p cantabile* is indicated for measures 9-13. The notation includes a fermata at the end of measure 13.

Musical notation for measures 14-19. Measure 14 starts with a *mf* dynamic. Fingerings are indicated above the notes in measures 17 and 18: $\begin{matrix} 4 & 3 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$. The dynamic *sf* is marked at the end of measure 19.

Musical notation for measures 20-25. Measure 20 starts with a *cresc.* dynamic. Fingerings are indicated above the notes in measure 21: $\begin{matrix} 4 & 3 \\ 1 & 2 \end{matrix}$. The dynamics *f*, *ten.*, *sf*, *ritard.*, and *dim.* are marked. The piece concludes with a *p* dynamic and a *Ped.* (pedal) instruction.

7. Col nidre

Einleitung zum Versöhnungstag (Busstag)

Andante sostenuto. ♩ = 52.

Mit dem Ausdruck der tiefsten Demuth und Klage.

pp *sempre ben tenuto*

Il basso sempre *pp*
Ped. * P. * P. * P. * P. * P. *

7 *Bewegter. (Moderato.)* *Langsam, erstes Tempo.*

pp *ppp* *p* *mf* *accelerando*

P. *

14

p *a tempo* *P* *pp*

sempre pp
il basso P.

19 *Bewegter. (Moderato.)*

* P. * P. * P. * P. * P. *

Erstes Tempo.

26

pp *rit.* *p* *ten.*

Etwas schneller.

31

p *dolce* *dim.*

Noch etwas schneller. (Poco Allegro.)

35

cresc. *mf* *ten.*

Langsam, erstes Tempo.

39

p *dolce* *p* *mf*

Schneller.

43

Musical score for measures 43-46. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 43 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 44 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes in both hands.

47

Musical score for measures 47-50. Measure 47 is marked *pesante*. Measure 49 is marked *p dolce*. The music includes a triplet in measure 48 and a fermata in measure 50.

Poco Allegro.

51

Musical score for measures 51-54. Measure 51 is marked *dim.*. Measure 53 is marked *pesante mf*. The music features triplets in measures 53 and 54.

Schneller.

55

Musical score for measures 55-58. Measure 55 is marked *pesante*. Measure 57 is marked *più f*. Measure 58 is marked *ten.* and *mf*. The music includes triplets in measures 55, 56, and 57.

59

Ruhig.

Langsam, erstes Tempo.

p dolce ritard.

(64)

Die Oberstimme sehr gesangvoll.

p poco a poco cresc.

*P. *P.*

69

Bewegter.

al più f p

*P. P. P. P. P. P. **

**P. **

74

Erstes Tempo.

f accelerato più f

*P. * P. * P. P. * P. P. P. P. P. * P. **

79

p
a tempo

cresc.

f

pp

*P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. **

83

cant.

poco a poco cresc.

f

*P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. **

88

Bewegter.

più f

p

mf

Erstes Tempo.

*P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. ** *P. **

93

f

p

Etwas schneller.

*P. ** *P. ** *P. ** *P. **

Poco Allegro.

96

Musical score for measures 96-99. The piece is in 3/4 time. Measure 96 starts with a piano (*p*) and dolce marking. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *dolce*. Pedal points are indicated by 'P.' and an asterisk (*) under measures 97 and 98.

100

Musical score for measures 100-103. Measure 100 begins with a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 101 has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measure 102 features a sixteenth-note triplet in both hands, marked with a '6' and a slur. Measure 103 ends with a piano (*p*) dynamic. Pedal points are indicated by 'P.' and an asterisk (*) under measures 101 and 102.

Langsam, erstes Tempo.

104

Musical score for measures 104-106. Measure 104 starts with a *dolce* marking. Measure 105 has a *f* (forte) dynamic. Measure 106 features a *sf* (sforzando) dynamic. The tempo is marked 'Langsam, erstes Tempo'. Pedal points are indicated by 'P.' and an asterisk (*) under measures 105 and 106.

107

Schneller.

Musical score for measures 107-110. Measure 107 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 108 has a *sf* (sforzando) dynamic. Measure 109 has a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked 'Schneller.' Pedal points are indicated by 'P.' and an asterisk (*) under measures 107 and 108.

111

pesante

dolce

P.

115

Poco Allegro.

mp

pesante poco f

*P.**

119

Schneller.

f

più f

*P.**

123

Langsam.

Adagio.

sf

p

dim.

dolciss.

ritard.

P.

P.

P.

P.

8. Omnom ken

Gesang am Abend des Versöhnungstages

Moderato. ♩ = 76.

p ben cantabile sempre

5

ten

mf

9

p teneramente

m.s. *m.d.*

13

The image shows a piano score for a piece titled '8. Omnom ken' by Laurentius-Musikverlag. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is 'Moderato' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'ben cantabile sempre'. The second system begins at measure 5 and includes a 'ten' marking above a note and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system starts at measure 9 and features a piano (*p*) dynamic with the instruction 'teneramente', and includes markings for 'm.s.' and 'm.d.' below the staff. The fourth system begins at measure 13 and contains a triplet of eighth notes. A large, diagonal watermark reading 'Probepartitur' is overlaid across the entire score.

17

f *ten.* *p*

21

f *p* *f*

Variante mit Imitationen.*

25

p *p* *p*

29

f *f* *f*

* Die Nachahmungen der Melodie in der Unterstimme wolle man deutlich, obwohl mässig hervorheben.

33

p dolce *dolce*

Musical score for measures 33-36. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamics are marked *p dolce* at the beginning and *dolce* later in the system.

37

cresc. *f*

Musical score for measures 37-40. The right hand continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes in measure 38. The left hand has a more active bass line. The dynamics increase from *cresc.* to *f* by measure 40.

41

ff *p*

Musical score for measures 41-43. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a strong, rhythmic accompaniment. The dynamics are marked *ff* at the start and *p* later in the system.

44

dolce *mf* *ff*

Musical score for measures 44-47. The right hand starts with a *dolce* melodic line. The left hand has a more complex accompaniment. The dynamics are marked *dolce*, *mf*, and *ff* throughout the system.

9. Abodah

Gesang zum Hauptgebet des Versöhnungstages

Ruhig, wehevoll. ♩ = 48.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Ruhig, wehevoll.' with a quarter note equal to 48. The dynamics range from *pp* to *p*. The second system begins with a '4' and a 'Ped.' marking. The third system starts with an '8' and the tempo marking 'Schneller, mit Affekt'. The fourth system starts with a '12' and features a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Small asterisks and 'P.' markings are placed below the bass line in several measures.

* Die kleingedruckten Akkorde sind der vorhergehenden Note bald und sehr leise nachzubringen, ihr gleichsam unmerklich unterzuschieben.

(13)

mf *f* *cresc.* *più f*

P. *

15

sf *mf* *smorz.*

P. * P. * P. *

18 *Ruhig, erstes Tempo.*

pp *p dolce* *p* *ppp* *ppp*

P. * P. *

21

ppp *p* *ppp* *p* *tranq.*

P. * P. * P. *

Schneller, zweites Tempo.

25

mf cresc. f sf p pp p

P. *

P. sf *

P. pp *

Detailed description: This system contains measures 25, 26, and 27. Measure 25 starts with a piano introduction (P.) marked with an asterisk. The music features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *mf* with a *cresc.* hairpin, *f*, *sf*, *p*, *pp*, and *p*. There are also accents (^) and slurs.

28

ff > mf f sf sf

P. *

Detailed description: This system contains measures 28, 29, and 30. Measure 28 begins with a piano introduction (P.) marked with an asterisk. The music continues with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *ff*, *mf*, *f*, *sf*, and *sf*. There are accents (^) and slurs.

31

ff f cresc.

P. *

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. Measure 31 starts with a piano introduction (P.) marked with an asterisk. The music features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *cresc.*. There are accents (^) and slurs.

32

più f sf > mf p languente

P. *

P. *

P. *

P. *

Detailed description: This system contains measures 32, 33, and 34. Measure 32 begins with a piano introduction (P.) marked with an asterisk. The music features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *più f*, *sf*, *mf*, and *p languente*. There are accents (^) and slurs. Measure 34 ends with a piano introduction (P.) marked with an asterisk.

35

pp p ff

Largo.

P. *

P. *

P. *

P. *

Detailed description: This system contains measures 35, 36, 37, and 38. Measure 35 starts with a piano introduction (P.) marked with an asterisk. The music features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *pp*, *p*, and *ff*. The tempo marking *Largo.* is present. There are accents (^) and slurs. Measures 36, 37, and 38 end with piano introductions (P.) marked with asterisks.

10. Ki hinneh kachomer

Melodie am Abend des Versöhnungstages

Andantino. ♩ = 100.

The musical score is written for piano in G minor, 3/4 time, with a tempo of Andantino (♩ = 100). It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) features a melody in the treble clef starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, and D5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* *espressivo* and *pp*. Fingerings are indicated as 5, 4, 5, 3, 4. The second system (measures 5-8) continues the melody with a half note E5, followed by quarter notes F5, G5, and A5. Dynamics include *pp* and *mf*. The third system (measures 9-12) features a melody with a trill on G5, followed by quarter notes A5, Bb5, and C6. Dynamics include *p*, *sf*, *p*, and *pp*. A *ten.* (tension) marking is present above the first measure of this system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

11. Neilah-Kaddisch

Einleitung zum Schlussgebet des Versöhnungstages
(Berliner alte Weise)

Andante, molto cantabile. ♩ = 69.

6

Un poco più vivo (Poco Allegretto) ♩ = 92.

11

a tempo

16

21

ten.

p dolce, tranquillo

p.

P.

25

più p

poco f

f

P.

29

dim.

p

p

cresc.

sf > mf

p

cresc.

ten.

P.

35

poco ritenuto

sf

dim.

p teneramente

a tempo

P.

40

ten.

ten.

ten.

poco f

P.

45

dim. *p* *cresc.* *f* *p*

Ped.

51

p *ten.* *mf* *p dolce*

*

56

ten. *p dolce, tranquillo* *più p*

P. *

61

f poco rit. *sf* *più rit. mf* *p*

P. * *P.* *

12. Essa dei

Strophischer Gesang am Versöhnungstage

Allegretto. ♩ = 144.

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fingering sequence: 5/2, 4/1, 3/1, 2/1. The second system (measures 5-8) features a piano (*p*) dynamic and includes first and second endings. The third system (measures 7b-10) includes a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 11-14) includes a piano (*p*) dynamic and the lyrics "cre - - - - - scen - - - - - do al". The score concludes with two piano (*P.*) dynamics marked with an asterisk (*).

15a

f *poco rit.* *p* *f* *molto rit.* *p* *mf*

17

p *f*

21

p *p*

23b

cresc. *sf* *poco rit.* *p* *molto rit.* *ten.*

13. Mussaf-Kaddisch am Rosch-haschanah und Jom-kippur

Einleitung zum Hauptgebet des Versöhnungstages

Andante non troppo. ♩ = 72.

ff *maestoso*

f

P. *P.** *P.* *P.**

4

sf *ten.* *marcato* *p cantabile e tranquillo* *pp*

P. *** *P.* *** *P.*

9

mf *p* *ten.* *p* *mf* *ten.*

P. ***

13

agitato *sf* *p* *dolce, espress. a tempo*

sf *P.**

16 *ten.* *dolce*

19 *ten.* *ten.* *P.* *

22 *cantabile* *sf* *sf* *P.* *

26 *ten.* *p* *mf* *ten.* *dim.* *ten.*

29

p *cresc.* *più f*

31

ten. *ff* *mf* *sf p* *mf*

34

ff *poco rit.* *poco dim.* *ten.* *p* *dolce ed espressivo tranquillo*

38

p *ten.* *p* *dolce*

42

poco rit. *pp* *mf* *agitato*

ten. *P.* * *P.* * *ten.*

45

a tempo *sf* *f* *sf* *sf* *mf* *espress.* *sf* *p* *P.* * *P.* * *ten.*

50

ten. *dim.* *p* *ten.* *P.* *

53

cantabile *P.* * *P.* * *P.* * *P.* *

57

sf *p* *cresc.* *f*

P. *

60

dim. *p*

P. * *P.* * *P.* *

62

f *piu f* *ten.*

P. *

64

sf *mf* *f* *molto pesante* *ritard.*

sf *P.* * *P.* * *P.*

14. El na

Gesang an verschiedenen Festtagen

Andante sostenuto. ♩ = 44.

The musical score is written for piano in G major and common time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-3) features a melody with trills and slurs, with dynamics *p* and *ten.*, and the instruction *cantabile e dolce*. The second system (measures 4-6) continues the melody with dynamics *poco più f* and *cresc.*. The third system (measures 7-9) includes a *f* dynamic, *poco rubato*, and a *sf* dynamic. The fourth system (measures 10-12) shows a dynamic range from *f* to *pp*, ending with a *3/4* time signature change and *attacca* marking. A large diagonal watermark 'Probopartitur' is overlaid on the score.

p cantabile e dolce
ten. *tranquillo* *ten.*

4 *poco più f* *cresc.*

7 *f poco rubato* *f* *sf* *p*

10 *f* *p* *p* *pp*
attacca
P.* P.*

(13) **Moderato.**

Musical score for measures 13-18. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Moderato. The score begins with a piano (*p*) dynamic and a *teneramente* marking. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Musical score for measures 19-23. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 23.

Musical score for measures 24-28. This section includes two first endings, labeled "1. ten." and "2. ten.". The dynamics include piano (*p*) and tenuto (*ten.*) markings. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment.

Musical score for measures 29-34. The right hand features a melodic line with accents and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *m.s.* (more sostenuto). The left hand has a bass line with dynamic markings including *sf* and *p* (piano). The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and a fermata.

P. * *P.* *

P. *

34

sf m.s. *p* *p teneramente*

*P. ** *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

40

sempre p *dolce*

45

p *p* *ten.* *1. ten.* *2.* *f* *p cresc.* *P.*

51

f *espr. molto più tranq.* *sf* *dimin.* *p*

*P. ** *P. ** *P.*

15. Ledawid baruch

Gesang am Schluss des Sabbathtages

Allegretto. ♩ = 144.

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 144 beats. The dynamic is marked 'mf'. The music features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

The second system of the musical score starts at measure 8. It continues the complex rhythmic pattern from the first system. The dynamic remains 'mf'. A performance instruction 'il basso sempre sim., non legato' is written below the bass staff.

The third system of the musical score starts at measure 14. It includes dynamic markings 'più f', 'dim.', 'p', and 'mf'. A 'ten.' (tenuendo) marking is placed above the first few notes of the treble staff.

The fourth system of the musical score starts at measure 21. It includes dynamic markings 'più f' and 'f'. The system concludes with several accented notes in both staves.

16. Eli Zijon
Melodie am Tage der Zerstörung Jerusalems

Andante non troppo, espressivo. ♩ = 100.

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is marked with a slur and a hairpin crescendo, reaching a *dolce* marking. The bass line provides harmonic support with chords and single notes, marked with a slur and a hairpin crescendo, ending with a *ten.* (tenuto) marking.

The second system starts at measure 7. The right hand features a *ten.* marking and a *p* dynamic. The bass line includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and several *ten.* markings. The system concludes with a *p* dynamic marking.

The third system starts at measure 13. It features a *p* dynamic in both hands. The right hand has a slur and a hairpin crescendo. The system ends with a double bar line and repeat dots. Below the system, the instruction "Da Capo." is written.

17. Gesang an verschiedenen Festtagen

Berliner alte Weise

Andante, molto cantabile. ♩ = 63.

The musical score is written for piano in G major and common time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a *ben legato* instruction. The second system includes a *dolce* instruction. The third system features a *mf* dynamic and a *dim.* instruction. The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *dolce* instruction. The score is marked with various dynamics and articulations, including *ten.* (tenuto) and *ten.* (tenuto) markings. A large watermark 'Probenparität' is overlaid diagonally across the page.

15

p *f*

P. *

18

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

P. *

22

ten. *dolce* *ten.*

P. *

26

sf *p* *p*

P. *

30

p dolcissimo

P. *

34

P. * *P.* * *poco rit.*

38

f *sf* *p* *ren.*

P. * *P.* * *P.* *

41b

p *dolcissimo*

P. * *P.* * *P.* * *P.* *

45

f *ritard.* *molto rit.*

P. * *P.* * *P.*P.*P.** *P.*

ANHANG
Leichte Bearbeitungen für Anfänger

1. Ledawid baruch

Allegretto. Ziemlich munter.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. It consists of four systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 11 and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system begins at measure 16 and includes a piano (*p*) dynamic. The score contains various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A large, diagonal watermark reading 'Probepartitur' is overlaid across the entire page.

20

Musical score for measures 20-23. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 20 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 21 continues the melody. Measure 22 has a first ending bracket over the final two notes. Measure 23 has a second ending bracket over the final two notes.

24

Musical score for measures 24-27. Measure 24 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 25 has a first ending bracket over the final two notes. Measure 26 has a first ending bracket over the final two notes. Measure 27 has a first ending bracket over the final two notes.

2. Pessach-Melodie

Allegretto. Ziemlich munter.

Musical score for measures 1-4. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 1 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 2 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 3 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 4 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line.

5

Musical score for measures 5-8. Measure 5 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 6 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 7 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 8 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line.

9

Musical score for measures 9-12. Measure 9 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 10 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 11 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 12 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line.

Da Capo.

3. Chanukkah-Melodie

Allegro moderato. Mässig schnell.

Musical score for '3. Chanukkah-Melodie' in G major, 2/4 time. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro moderato. Mässig schnell.' The dynamics are marked 'mf' and 'p'. The second system starts at measure 6 and includes 'ten.' markings. The third system starts at measure 11 and includes a 'p' dynamic. The fourth system starts at measure 16 and includes 'mf' and 'ten.' markings. A large diagonal watermark 'Probepartitur' is overlaid on the score.

4. Omnom-ken

Moderato. Gemächlich.

Musical score for '4. Omnom-ken' in C major, 2/4 time. The score consists of one system of piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato. Gemächlich.' The dynamics are marked 'p' and 'm.d.'. The score includes fingerings (2, 4) and a 'm.s.' marking. A large diagonal watermark 'Probepartitur' is overlaid on the score.

5 4 4 1

crescen ----- *do* **f** **p**

9 3 2 4

dolce

13 3 2 4 1

mf ----- **f**

18

p

21

crescen ----- *do* **f**

Instrumentalwerke von Louis Lewandowski

Louis Lewandowski (1821-1894) ist einer der bekanntesten Komponisten synagogaler Musik. Als erster Jude wurde er in die Akademie der Künste aufgenommen. Seine in deutscher Sprache für gemischten Chor, Soli und Orgelbegleitung geschriebenen „Liturgischen Psalmen“ sind von höchster musikalischer Qualität und stehen mit Kompositionen von Brahms, Mendelssohn und Schubert auf einem Niveau. Die Werke, die Lewandowski für die Neue Synagoge in der Oranienburger Straße komponierte, begründeten schnell seinen internationalen Ruhm und werden bis heute weltweit in Synagogen gesungen.

Lewandowski komponierte auch einige Instrumentalwerke, zum Großteil für Orgel oder andere Tasteninstrumente. Sieben dieser Werke werden nun erstmals wieder in modernen Notenausgaben veröffentlicht.

Augenblicke der Weihe (Consolations).

Neun kleine Stücke für Harmonium (Orgel oder Klavier), op. 44.

LMV 154

Fünf Fest-Präludien für Orgel, op. 37

LMV 174

Fünf Stücke für Harmonium, op. 46.

LMV 175

Hebräische Weisen für Klavier, op. 45.

LMV 151

Kol Nidre für Klavier (oder Violine und Klavier), op. 6.

LMV 155, Partitur und Stimme

Synagogen-Melodien für Harmonium (Orgel oder Klavier), op. 47.

LMV 152

29 Vor- und Zwischenspiele für Orgel aus „Todah W'simrah“.

LMV 182

