

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN VON
A. Z. IDELSOHN

BAND IV:
GESÄNGE DER ORIENTALISCHEN SEFARDIM

1923

BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

GESÄNGE DER ORIENTALISCHEN SEFARDIM

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

1923

BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

Copyright 1923 by Benjamin Harz Verlag, Berlin-Wien



Satz und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Contents. תכני Inhalt.

Kapitel	I: Zur Geschichte der orientalischen Sefardim	Seite	1—16
-	II: Die Aussprache des Hebräischen	-	17—19
-	III: Der Gesang.	-	20—51
-	IV: Die arabische Musik	-	52—112
-	V: Parallelen zwischen dem spanischen und slavischen Volksgesang	-	113—120

I. Prayers. א' נגינות ביה הכנסת. I. Gebete.

I. Sabbath. א' לשבת.

Songs for Friday evening. קבלת שבת. Gesänge für Freitagabend.

No.	Title	Hebrew	page	עמוד
1.	šir hašširim	שיר השירים	121	121
- 2.	mizmor lēdawid	מזמור לדוד	121	-
- 3.	lēha dodi	לכה דודי	122	-
- 4.	-	-	122	-
- 5.	-	-	123	-
- 6.	mizmor lēdawid	מזמור לדוד	123	-
- 7.	lēha dodi	לכה דודי	124	-
- 8.	-	-	124	-
- 9.	ādonaj baššamajim	ה' בשמים	124	-
- 10.	wajhullu	ויכלו	125	-
- 11.	-	-	125	-
- 12.	-	-	125	-
- 13.	haēl haqqadoš	האל הקדוש	126	-
- 14.	wajhullu	ויכלו	126	-
- 15.	baruh atta	ברוך אתה	127	-
- 16.	šalom 'alehem	שלום עליכם	127	-
- 17.	wattitpalél	ותתפלל	128	-
- 18.	ādonaj meleḥ	ה' מלך	128	-
- 19.	baruh šəamar	ברוך שאמר	128	-
- 20.	hodu ladonaj	הודו לאדוני	129	-
- 21.	ādonaj meleḥ	ה' מלך	130	-
- 22.	wəhaja ādonaj	והיה ה'	130	-
- 23.	haššamajim	השמים	130	-
- 24.	baruh šəamar	ברוך שאמר	130	-
- 25.	lamnaṣṣeah	למנצח	130	-
- 26.	baruh šəamar	ברוך שאמר	131	-
- 27.	wajjoša ādonaj	ויושע ה'	132	-
- 28.	sus wərohəvo	סוס ורוכבו	133	-
- 29.	az jašir mōše	אז ישיר משה	134	-

VI

No.			page	136	עמוד
30.	wəhaja ădonaj	והיה ה'	136	-	-
- 31.	nišmat kəl haj	נשמת כל חי	136	-	-
- 32.	jitəgaddal	יחגדל	137	-	-
- 33.	naqdišah wənarisah	נקדישך ונערישך	138	-	-
- 34.	jismah mošə	ישמה משה	138	-	-
- 35.	atta hor'eta	אתה הראית	138	-	-
- 36.	-	-	139	-	-
- 37.	kohəneḥa	כהניך	139	-	-
- 38.	baruh hammaqom	ברוך המקום	139	-	-
- 39.	jimloh ădonaj	ימלוך ה'	140	-	-
- 40.	mizmor lədawid	מזמור לדוד	140	-	-
- 41.	ketər jitənu ləḥa	כתר יתנו לך	140	-	-
- 42.	uva ləšijjon goel	ובא לציון גואל	142	-	-
- 43.	ašre tšmime darəḥ	אשרי תמימי דרך	143	-	-
- 44.	-	-	143	-	-
- 45.	-	-	143	-	-
- 46.	kəl jisrael	כל ישראל	144	-	-
- 47.	-	-	144	-	-
- 48.	lədawid baruh	לדוד ברוך	144	-	-
- 49.	ešəḥ hajil	אשת חיל	147	-	-
- 50.	jigdal ʕlohim	יגדל אלהים	147	-	-
- 51.	-	-	147	-	-
- 52.	-	-	147	-	-
- 53.	-	-	147	-	-
- 54.	-	-	147	-	-
- 55.	ădon ʕolam	אדון עולם	147	-	-
- 56.	-	-	148	-	-
- 57.	-	-	148	-	-
- 58.	-	-	148	-	-
- 59.	-	-	148	-	-
- 60.	mi ḥamoḥa	מי כמוך	148	-	-
- 61.	ʕlohenu meleḥ	אלהינו מלך	148	-	-

II. Songs for the Feasts. ב'. מועדים. II. Gesänge für die Feiertage.

- 62.	haškivenu	השכיבנו	149	-	-
- 63.	mizmor lədawid	מזמור לדוד	149	-	-
- 64.	en kelohenu	אין כאלהינו	150	-	-
- 65.	ləšoni konanta	לשוני כוננת	150	-	-
- 66.	-	-	150	-	-
- 67.	elə haj	אל חי	150	-	-
- 68.	ʕlohenu	אלהינו	151	-	-
- 69.	šif'at rəvivim	שפעת רביבים	151	-	-
- 70.	ləšoni konanta	לשוני כוננת	151	-	-
- 71.	bəgišme ora	בגשמי אורה	151	-	-
- 72.	erḥaš bəniqqajon	ארחץ בנקיון	151	-	-
- 73.	anna hoši'ana	אנא הושיעה נא	152	-	-
- 74.	bərit nifqad	ברית נפקד	152	-	-
- 75.	jismah ḥātani	ישמה התני	152	-	-
- 76.	ḥad gadja	חד גדיא	152	-	-
- 77.	šəmor libbi	שמור לבי	152	-	-
- 78.	ha laḥma	הא לחמא	153	-	-
- 79.	ma ništanna	מה נשתנה	153	-	-

No. 80.	wajěhi bime šəfoṭ.	ויהי בימי שפט	page 154	עמוד 154
- 81.	lo tirṣaḥ.	לא תרצח	- 154	-
- 82.	dor holeḥ	דור הולך	- 154	-

III. Səliḥot. ג'. סליחות.

- 83.	jašen al teradam	ישן אל תרדם	- 155	-
- 84.	qamti bəšmoreṭ	קמתי באשמורת	- 155	-
- 85.	bən adam	בן אדם	- 155	-
- 86.	-	-	- 155	-
- 87.	ki lo 'al šidqotenu	כי לא על צדקותינו	- 156	-
- 88.	ševeṭ jəhuda	שבט יהודה	- 156	-
- 89.	-	-	- 156	-
- 90.	el meleḥ	אל מלך	- 156	-
- 91.	'anenu	עננו	- 157	-
- 92.	ādōn hasəliḥot	אדון הסליחות	- 157	-
- 93.	ləmitwade	למתודה	- 158	-
- 94.	bəzōḥri 'al	בזכרי על	- 158	-
- 95.	aṭanu ləhallōt	אתאנו לחלות	- 158	-
- 96.	maḥē umassē	מחי ומסי	- 158	-
- 97.	ēleḥa ādonaj	אליך ה'	- 158	-
- 98.	-	-	- 158	-
- 99.	-	-	- 159	-
- 100.	-	-	- 159	-
- 101.	šômēr jisraēl	שומר ישראל	- 159	-
- 102.	raḥāmana	רחמנא	- 159	-
- 103.	-	-	- 159	-
- 104.	anše ċmuna	אנשי אמונה	- 159	-
- 105.	anna kə'av	אנא כאב	- 160	-
- 106.	anše ċmuna	אנשי אמונה	- 160	-
- 107.	ċlohenu welohe	אלהינו ואלהי	- 160	-
- 108.	raḥāmana	רחמנא	- 161	-
- 109.	ċlohenu	אלהינו	- 161	-
- 110.	jəšaw hael	יצו האל	- 162	-
- 111.	ladonaj ċlohenu	לה' אלהינו	- 162	-
- 112.	ribbono šel 'olam	רבונו של עולם	- 162	-
- 113.	šəmā jisrael	שמע ישראל	- 162	-
- 114.	ādonaj hu ha'əlohim	ה' הוא האלהים	- 162	-
- 115.	ərēle ma'āla	אראלי מעלה	- 163	-
- 116.	ādonaj meleḥ	ה' מלך	- 163	-
- 117.	bəterem šəḥaqim	בטרם שתקים	- 163	-
- 118.	ċlohenu šəbbaššamajim	אלהינו שבשמים	- 163	-
- 119.	'anenu avinu	עננו אבינו	- 163	-
- 120.	- ċlohe	- אלהי	- 164	-
- 121.	raḥum wəḥannun	רחום וחנון	- 164	-
- 122.	adonaj ḥanenu	ה' חננו	- 164	-
- 123.	- 'āse	ה' עשה	- 164	-
- 124.	im afes	אם אפס	- 165	-
- 125.	bəzōḥri	בזכרי	- 165	-
- 126.	-	-	- 165	-
- 127.	aṭanu	אתאנו	- 166	-
- 128.	-	-	- 166	-
- 129.	eleḥa ādonaj	אליך ה'	- 166	-

VIII

No. 130.	eleḥa ḥdonaj	אליך ה'	page 167	עמוד 167
- 131.	šomer jisrael	שומר ישראל	- 167	-
- 132.	ʿānenu avinu	עננו אבינו	- 167	-
- 133.	ḥdon hasēliḥot	אדון הסליחות	- 167	-
- 134.	eleḥa ḥdonaj	אליך ה'	- 167	-

IV. Qinoṭ. ד'. קינות.

- 135.	bore ad anna	בורא עד אנה	- 168	-
- 136.	lēmi evke	למי אבכה.	- 168	-
- 137.	eḥa jašēva	איכה ישבה	- 168	-
- 137a.	pašu ʿalajih	פצו עליך	- 169	-
- 138.	zēhor ḥdonaj	זכור ה'	- 169	-
- 139.	bēlel ze	בליל זה	- 169	-
- 140.	-	-	- 170	-
- 141.	oj ki jarad	אוי כי ירד	- 170	-
- 142.	midde šana	מדי שנה	- 170	-
- 143.	ʿāleḥem ʿeda	עליכם עדה	- 170	-
- 144.	damēmu sērafim	דממו שרפים	- 171	-
- 145.	mizmor lēsaf	מזמור לאסף	- 171	-
- 146.	eḥa šon	איכה צאן	- 172	-
- 147.	gērušim	גרושים	- 172	-
- 148.	eš tuqad	אש תוקד	- 172	-
- 149.	ʿal heḥali	על היכלי	- 172	-
- 150.	bimqom	במקום	- 173	-
- 151.	ki ṭolid	כי תוליד	- 173	-
- 152.	aḥre ḥen	אחרי כן	- 173	-
- 153.	šana bēšana	שנה בשנה	- 174	-
- 154.	nile lēhelil	נלאה להיליל	- 174	-
- 155.	lēmi evke	למי אבכה	- 174	-
- 156.	jētomim hajinu	יתומים היינו	- 174	-
- 157.	eni eni	עיני עיני	- 174	-
- 158.	haragta	הרגת	- 174	-
- 159.	elle ʿzkēra	אלה אזכרה	- 175	-
- 160.	wajjaʿan ijov	ויען איוב	- 175	-
- 161.	eḥa	טעמי איכה	- 175	-
- 162.	damēmu sērafim	דממו שרפים	- 176	-
- 163.	az baḥātaenu	אז בהטאינו	- 176	-
- 164.	sēlina soʿeqet	שכינה צועקת	- 176	-
- 165.	sēi qina	שאי קינה	- 176	-
- 166.	gērušim	גרושים	- 176	-
- 167.	jēhuda wējisraēl	יהודה וישראל	- 177	-
- 168.	haragta	הרגת	- 177	-
- 169.	elle ʿzkēra	אלה אזכרה	- 177	-
- 170.	amra šijjon	אמרה ציון	- 177	-
- 171.	lišlina	לשכינה	- 177	-
- 172.	ʿal nahārôt	על נהרות	- 178	-
- 173.	bēlel ze	בליל זה	- 178	-
- 174.	middē šana	מדי שנה	- 178	-
- 175.	ôj ki jarad	אוי כי ירד	- 179	-
- 176.	ʾôl qhōla	קול אהלה	- 179	-
- 177.	bôrê	בורא	- 179	-
- 178.	ālēhem	עליכם	- 180	-

No. 179.	šěhina	שכינה	page 180	עמוד 180
- 180.	bat šijjôn	בת ציון	- 180	-
- 181.	gěrušim	גרופים	- 180	-
- 182.	eš tuqad	אש הוקד	- 181	-
- 183.	amra šijjôn	אמרה ציון	- 181	-
- 184.	aḥrê hên	אחרי כן	- 181	-

V. Songs for the High Feast. ה' נגינות לימים נוראים.
Gesänge für die hohen Feiertage.

No. 185.	aḥoṭ	אחות	page 182	עמוד 182
- 186.	-	-	- 182	-
- 187.	-	-	- 182	-
- 188.	barēhu	ברכו	- 182	-
- 189.	-	-	- 183	-
- 190.	baruḥ atta	ברוך אתה	- 183	-
- 191.	barēhu	ברכו	- 183	-
- 192.	aḥôtē qəṭanna	אחות קטנה	- 183	-
- 193.	hôn tahôn	הון תהון	- 185	-
- 194.	-	-	- 185	-
- 195.	barēhu	ברכו	- 185	-
- 196.	baruḥ	ברוך	- 186	-
- 197.	hinno	הנו	- 186	-
- 198.	jitgaddal	יתגדל	- 186	-
- 199.	ădonaj hu ha'ēlohim	ה' הוא האלהים	- 188	-
- 200.	- meleḥ	מלך	- 188	-
- 201.	-	-	- 188	-
- 202.	-	-	- 188	-
- 203.	-	-	- 189	-
- 204.	baruḥ	ברוך	- 189	-
- 205.	-	-	- 190	-
- 206.	-	-	- 190	-
- 207.	ēlohaj	אלהי	- 191	-
- 208.	- al tēdineni	אל תדינני	- 191	-
- 209.	-	-	- 291	-
- 210.	šofet kol haareṣ	שופט כל הארץ	- 192	-
- 211.	-	-	- 192	-
- 212.	šəfal ruah	שפל רוח	- 193	-
- 213.	adonaj jom ləḥa	אדוני יום לך	- 193	-
- 214.	nišmat	נשמת	- 193	-
- 215.	bəfi jəšarim	בפי ישורים	- 194	-
- 216.	wəhaofanim	והאופנים	- 194	-
- 217.	ləel baruḥ	לאל ברוך	- 194	-
- 218.	jəde rašim	ידי רשים	- 195	-
- 219.	-	-	- 195	-
- 220.	jitgaddal	יתגדל	- 195	-
- 221.	-	-	- 195	-
- 222.	baruḥ	ברכו	- 196	-
- 223.	baruḥ atta	ברוך אתה	- 196	-
- 224.	šəma jisrael	שמע ישראל	- 196	-
- 225.	adonaj səfataj tiftah	ה' שפתי תפתח	- 197	-
- 226.	uvhen ten pahdēḥa	ובכן תן פחדך	- 198	-

No.			page	198	עמוד
227.	kôhānim	כהנים	198	-	-
- 228.	êlôhaj	אלהי	199	-	-
- 229.	šôêf kĕmo ebed	שואף כמו עבד	199	-	-
- 230.	šôfêṭ kôl haareṣ	שופט כל הארץ	199	-	-
- 231.	jĕdê rašim	ידי רשים	199	-	-
- 232.	hamĕbôrāḥ	המבורך	200	-	-
- 233.	adônaj šĕfataj tiftaḥ	אדוני שפתי תפתח	200	-	-
- 234.	uvhên tĕn pahdĕḥa	ובכן תן פהודך	200	-	-
- 235.	êlôhĕnu . . . mĕlôḥ	אלהינו . . . מלוך	201	-	-
- 236.	wĕattĕm hadĕveqim	ואתם הדבקים	201	-	-
- 237.	te'anu	תענו	202	-	-
- 238.	lĕ'olam ādonaj dĕvoraḥ	לעולם ה' דברך	202	-	-
- 239.	wadonaj pakad et sara	וה' פקד את שרה	202	-	-
- 240.	'et ša'are	עת שערי	203	-	-
- 241.	- -	- -	203	-	-
- 242.	siḥu lĕimmi	שיחו לאמי	203	-	-
- 243.	adonaj bĕqol	ה' בקול	203	-	-
- 244.	'ala ĕlohim	עלה אלהים	204	-	-
- 245.	ādonaj šama'ti	ה' שמעתי	204	-	-
- 246.	'ĕtĕ ša'arĕ	עת שערי	204	-	-
- 247.	ādonaj šama'ti šim'āḥa	ה' שמעתי שמעך	204	-	-
- 248.	-	-	204	-	-
- 249.	'alenu	עלינו	205	-	-
- 250.	atta zoḥer	אתה זוכר	206	-	-
- 251.	wĕ'al hamĕdinot	ועל המדינות	206	-	-
- 252.	hajjom hāraṭ	היום הרת	207	-	-
- 253.	ki zoḥer	כי זוכר	207	-	-
- 254.	atta nigleta	אתה נגלית	208	-	-
- 255.	hajjom hāraṭ	היום הרת	208	-	-
- 256.	-	-	209	-	-
- 257.	mi el kamoḥa	מי אל כמוך	209	-	-
- 258.	l'ha eli	לך אלי	210	-	-
- 259.	kôl nidĕre	כל נדרי	210	-	-
- 260.	ādonaj šĕma'a	ה' שמעה	210	-	-
- 261.	lĕḥa eli	לך אלי	211	-	-
- 262.	anna bĕqora'enu	אנא בקראנו	211	-	-
- 263.	ādonaj šĕma'a	ה' שמעה	211	-	-
- 264.	lĕḥa eli	לך אלי	211	-	-
- 265.	anna bĕqorenu	אנא בקראנו	211	-	-
- 266.	'al ḥet	על חטא	212	-	-
- 267.	'al ḥāṭaim	על חטאים	212	-	-
- 268.	addir wĕnaor	אדיר ונאור	212	-	-
- 269.	- -	- -	212	-	-
- 270.	- -	- -	212	-	-
- 271.	'ānenu ĕlohe	עננו אלהי	212	-	-
- 272.	haāderet	האדרת	213	-	-
- 273.	uvhēn naqdišaḥ meleḥ	ובכן נקדישך מלך	213	-	-
- 274.	- ulḥa ta'ale qĕduša	- ולך תעלה קדושה	213	-	-
- 275.	- naqdišaḥ meleḥ	- נקדישך מלך	213	-	-
- 276.	jir'a lovšim	יראה לובשים	214	-	-
- 277.	lĕmaanḥa	למענך	214	-	-
- 278.	-	-	214	-	-

No.			page	215	עמוד
279.	At-ta ko-nan	אתכנן	215	-	-
- 280.	wěḥaḥaja omer	וכך היה אומר	215	-	-
- 281.	wěhakkohānim	והכהנים	216	-	-
- 282.	lēḥa ēli	לך אלי	216	-	-
- 283.	bišiva šel ma'āla	בישיבה של מעלה	216	-	-
- 284.	kōl nidrê	כל נדרי	217	-	-
- 285.	anna bēqorenu	אנא בקראנו	217	-	-
- 286.	adonaj šema'a	ה' שמעה	217	-	-
- 287.	ēl meleḥ	אל מלך	218	-	-
- 288.	al na tašêt	אל נא תשת	219	-	-
- 289.	šema jisraēl	שמע ישראל	219	-	-
- 290.	ādonaj hu ha'ēlohim	ה' הוא האלהים	219	-	-
- 291.	ādōnaj meleḥ	ה' מלך	219	-	-
- 292.	bēṭerem šēḥaqim	בטרם שחקים	219	-	-
- 293.	jěšaw ha'el	יצו האל	220	-	-
- 294.	ja, ajôm	יה איום	220	-	-
- 295.	ben ādama	בן אדמה	220	-	-
- 296.	ēlōhim ēli	אלהים אלי	220	-	-
- 297.	uvḥen na'dišaḥ meleḥ	ובכן נקדישך מלך	221	-	-
- 298.	ēlōhim el mi	אלהים אל מי	221	-	-
- 299.	januv pi	יגוב פי	221	-	-
- 300.	uvḥen . . . bimrômê	ובכן . . . במרומי	222	-	-
- 301.	jira lōvēšim	יראה לובשים	222	-	-
- 302.	keter jitēnu	כתר יתנו	222	-	-
- 303.	atta kōnannta	אתה כוננת	222	-	-
- 304.	wěhakkohānim	והכהנים	223	-	-
- 305.	wěḥaḥajāhaja	וכך היה	223	-	-
- 306.	aḥar widduj	אחר ודוי	224	-	-
- 307.	ja šem'a	יה שמע	224	-	-
- 308.	el nora	אל נורא	224	-	-
- 309.	- -	- -	224	-	-
- 310.	- -	- -	224	-	-

VI. Various. ו'. שונות. Verschiedenes.

- 311.	Pentateuch	טעמי תורה	225	-	-
- 312.	Propheten	נביאים	226	-	-
- 313.	- II	-	226	-	-
- 314.	Lamentations (Klagelieder)	איכה	227	-	-
- 315.	Esther	אסתר	227	-	-
- 316.	wajjih̄tov (Esther 8, 10)	ויכתוב	227	-	-
- 317.	wajhi bime (Esther I, 1)	ויהי בימי	228	-	-
- 318.	Psalm 68	תהלים 68	228	-	-
- 319.	- 72	72	228	-	-
- 320.	- 91	91	228	-	-
- 321.	- 134	134	229	-	-
- 322.	- 1	1	229	-	-
- 323.	Daniel I, 1—2	I, 1—2 דניאל	230	-	-
- 324.	- III, 7	III, 7	230	-	-
- 325.	Pentateuch	טעמי תורה	231	-	-
- 326.	wajjiqra mōše	ויקרא משה	231	-	-
- 327.	Perikopenschluß	סוף פרשה	232	-	-
- 328.	Propheten	טעמי נביאים	232	-	-

No.		page	עמוד
329.	něšěljem (Josua I, 14)	232	נשיכס. יהושע
- 330.	Lamentations	232	טעמי איכה
- 331.	nisqad 'ól (Lamentations I, 14).	233	נשקד עול איכה
- 332.	Esther	233	טעמי אסתר
- 333.	wajljtôv (8, 10)	233	ויכתב
- 334.	Ruth	233	טעמי רות
- 335.	wajhi bimê (Ruth I, 1)	234	ויהי בימי
- 336.	Prediger I, 4 (Eccl.)	234	קהלת
- 337.	wajjiqra môše	234	ויקרא משה
- 338.	Ruth	236	טעמי רות
- 339.	Prediger I, 1 (Eccl.)	236	קהלת
- 340.	adonaj sčfatai tiftah	237	ה' שפתי תפתח
- 341.	Psalm I, 1	238	תהלים א. א.
- 342.	Proverbs I, 1 (Sprüche).	238	משלי
- 343.	Benedictions for Wedding.	239	ברכת ארוסין ונשואין
- 344.	ħatan na'im	240	חתן נעים
- 345.	jčhi šalom bčhelenu	240	יהי שלום בחילנו

II. Religious Songs. ב' שבחות. Religiöse Gesänge.

I. Baqqašot. א' בקשות.

- 346.	el mistatter	241	אל מסתתר
- 347.	lčma'anja	241	למענך
- 348.	ħašti wčto hitčmahamati	241	חשתי ולא התמהמהתי
- 349.	qabbel tčfilati	242	קבל תפילתי
- 350.	čvarelj et šem adonaj	242	אברך את שם אדוני
- 351.	jarad dodi lčganno	242	ירד דודי לגנו
- 352.	atta ben adam	243	אתה בן אדם
- 353.	jašur 'olam čljon	243	יצור עולם עליון
- 354.	kql bčrue ma'ala	243	כל ברואי מעלה
- 355.	bač ħhuvat el	244	בת אהובת אל
- 356.	atta ben adam	244	אתה בן אדם
- 357.	jčdidi, ro'i	244	ידידי רועי
- 358.	kql bčrue ma'la	244	כל ברואי מעלה
- 359.	adon 'olam	245	אדון עולם
- 360.	el mistater	245	אל מסתתר
- 361.	ode lčel	245	אודה לאל
- 362.	jčdid nefš	245	ידיד נפש
- 363.	-	245	-

II. Pizmonim. ב' פזמונים.

- 364.	šir bčfi gadč gčdi	246	שיר בפני גד גדי
- 365.	el home	246	אל הומה
- 366.	im ħaħam libčja	246	אם חכם לבך
- 367.	jadčja tančheni	246	ידך תנחני
- 368.	el šoħen šamajim	247	אל שוכן שמים
- 369.	ččroly mahālal nivi	247	
- 370.	jarħiq nčdod	247	ירחיק נדוד
- 371.	samtani	248	שמתני
- 372.	čštahwe	248	אשתחווה
- 373.	lčmivš'a 'al rifta	249	למבצע על רפחא

No.			page	עמוד
374.	ja ribbon 'alam	יה רבון עלם	249	249
- 375.	bar johaj	בר יוחאי	- 249	-
- 376.	- -	- -	- 249	-
- 377.	āzammer bišvahin	אזמר בשבהין	- 250	-
- 378.	- -	- -	- 250	-
- 379.	sur miščlo aḥalnu	צור משלו אכלנו	- 250	-
- 380.	ki ešmēra šabbat	כי אשמרה שבת	- 250	-
- 381.	eli elijahu	אלי אליהו	- 250	-
- 382.	hammavdil	המבדיל	- 250	-
- 383.	- -	- -	- 251	-
- 384.	mašbiaḥ šṣon	משביח שאון	- 251	-
- 385.	āromimḥa	ארוממך	- 251	-
- 386.	atta hael	אתה האל	- 251	-
- 387.	el bējado	אל בידו	- 251	-
- 388.	sēlah	סלה	- 251	-
- 389.	asim tēhilla	אשים תהלה	- 252	-
- 390.	ja nora lēḥa	יה נורא לך	- 252	-
- 391.	ja magen wē'ozēr	יה מגן ועוזר	- 252	-
- 392.	mippi el	מפי אל	- 252	-
- 393.	hinne el jēšu'ati	הנה אל ישועתי	- 252	-
- 394.	halḥuja	הללויה	- 253	-
- 395.	el jivne haggalil	אל יבנה הגליל	- 253	-
- 396.	- -	- -	- 253	-
- 397.	jom simḥa	יום שמחה	- 253	-
- 398.	mi wami	מי ומי	- 253	-
- 399.	addir jivne beto	אדיר יבנה ביתו	- 253	-

Aleppo-tunes. נעימות הלב. Aleppoweisen.

- 400.	ēl mistatter	אל מסתתר	- 254	-
- 401.	bēne na šēvi	בנה נא צבי	- 254	-
- 402.	ašir 'ōz ēl	אשיר עוז אל	- 254	-
- 403.	āni āšawwē'a	אני אשוע	- 254	-
- 404.	ōde ēl ḥaj	אודה אל חי	- 255	-
- 405.	kamma ēlōhaj	כמה אלהי	- 255	-
- 406.	jasad bēsōdō	יסד בסודו	- 255	-
- 407.	jisraēl nōša'	ישראל נושע	- 255	-
- 408.	mi ladōnaj itti	מי לאדני אתי	- 256	-
- 409.	jōduḥa ra'jōnaj	יודוך רעיוני	- 256	-
- 410.	ja massi kēvin	יה מסי כביין	- 256	-
- 411.	rōnu wēšabēḥu	רנו ושבחו	- 256	-
- 412.	šabēḥu ēl	שבחו אל	- 257	-
- 413.	ma na'im nawa	מה נעים נאווה	- 257	-
- 414.	jōduḥa koḥ hamjahālim	יודוך כל המיהלים	- 257	-
- 415.	jōm ze lējisraēl	יום זה לישראל	- 258	-
- 416.	jōduḥa meleḥ	יודוך מלך	- 258	-
- 417.	'uri nēšura	עורי נצורה	- 258	-
- 418.	raḥm ōr gadōl	רחם אור גדול	- 258	-
- 419.	jōmar na jisraēl	יאמר נא ישראל	- 259	-
- 420.	anna hōša'	אנא הושע	- 259	-
- 421.	ōde lēel lēbab ḥōqēr	אודה לאל לבב חוקר	- 259	-
- 422.	ēlaw mi hiqša	אליו מי הקשה	- 259	-
- 423.	jē'arc 'alēnu	יערה אלינו	- 260	-

No.			page	260	עמוד
424.	āni āsappôr	אני אספר	260	-	-
- 425.	jôm lějôm ôde.	יום ליום אודה	260	-	-
- 426.	bar jôhaj	בר יוחאי	261	-	-
- 427.	kôl bĕruê ma'la	כל ברואי מעלה	261	-	-
- 428.	ādôn 'ôlam	אדון עולם	261	-	-
- 429.	āvarêh et šêm	אברך את שם	261	-	-
- 430.	mĕrômim jiškôn	מרומים ישכון	262	-	-
- 431.	ôr šaḥ ufašut	אור צה ופשוט	262	-	-
- 432.	ôr šaḥ umĕšulṣaḥ	אור צה ומצוחצה	262	-	-
- 433.	ādôn jahid jasad	אדון יהיד יסד	263	-	-
- 434.	jĕdid. nefesh	ידיד נפש	263	-	-
- 435.	šalôra wašedeq	שלום וצדק	263	-	-
- 436.	essa libbi el kappajim	אשא לבי אל כפים	263	-	-
- 437.	ja ala malluṭ	יה אלה מלכות	263	-	-
- 438.	jĕmôṭaj qalu.	ימותי קלו	264	-	-
- 439.	eres warum	ארץ ורום	264	-	-
- 440.	ma niḥbad hajjôm	מה נכבד היום	264	-	-
- 441.	'uru širu	עורו שירו	264	-	-
- 442.	jôm ze širu	יום זה שירו	264	-	-
- 443.	ki ešmĕra šabbat	כי אשמרה שבת	265	-	-
- 444.	abi'a šira	אביע שירה	265	-	-
- 445.	jišmōrḥa kĕišôn	ישמרך כאישון	265	-	-
- 446.	ja ribbôn 'alam	יה רבון עלם	265	-	-
- 447.	mahālalaḥ	מהללך	265	-	-
- 448.	miššamajim šalôm	משמים שלום	266	-	-
- 449.	malê pi šira.	מלא פי שירה	266	-	-
- 450.	jahid nôra	יהיד נורא	267	-	-
- 451.	ma na'im heḥaṭan	מה נעים החתן	267	-	-
- 452.	jadĕḥa tanhĕni.	ידך תנחני	268	-	-
- 453.	maqĕlôt 'am	מקהלות עם	268	-	-
- 454.	bĕqôl rinna	בקול רנה	268	-	-
- 455.	hiš zĕmanô	חיש זמנו	269	-	-
- 456.	hĕchalô	היכלו	269	-	-
- 457.	rahman zĕhôr	רחמן זכור	269	-	-
- 458.	ja ešal mimah	יה אשאל ממך	269	-	-
- 459.	bĕnô li zĕbul	בנה לי זבול	269	-	-
- 460.	ram li ja	רם לי יה	269	-	-
- 461.	êl mitnassê	אל מהנשא	270	-	-
- 462.	agil wĕesmah	אגיל ואשמה	270	-	-
- 463.	ĕmunim 'arḥu šebaḥ	אמונים ערכו שבה	270	-	-
- 464.	meleḥ hamĕfōar	מלך המפואר	270	-	-
- 465.	jôm ze mĕlyubbad	יום זה מכובד	271	-	-
- 466.	mippi êl	מפי אל	271	-	-
- 467.	ram ĕmôr lĕša'ari	רם אמור לצערי	271	-	-
- 468.	ma ṭov ma na'im	מה טוב מה נעים	271	-	-
- 469.	ab hāmôn gōjim	אב המון גוים	272	-	-
- 470.	jĕvōraḥ heḥaṭan	יברך החתן	272	-	-
- 471.	at kalla bara	את כלה ברה	272	-	-
- 472.	āvarêh et šêm	אברך את שם	274	-	-
- 473.	ôr gila	אור גילה	274	-	-
- 474.	ram bĕnê miqdašah	רם בנה מקדשך	274	-	-
- 475.	bôu nĕsappêr	בואו נספר	274	-	-

III. Spanish Songs. שירים בהספניווליה. Spanische Lieder.

No.		page	275	עמוד
476.	La rosa inflorese	275		
- 477.	Pur la tu puerta yo pasi	- 275	-	-
- 478.	Seš mezes	- 275	-	-
- 479.	Seš mezes	- 275	-	-
- 480.	Una madre	- 275	-	-
- 481.	Dunula	- 275	-	-
- 482.	Dizdi chada la mi ventura	- 276	-	-
- 483.	Mama si yo mimuero	- 276	-	-
- 484.	Cunja mija	- 276	-	-
- 485.	Muchacha cruela	- 276	-	-
- 486.	Non f'apares al espeže	- 276	-	-
- 487.	Povereta umchachica	- 277	-	-
- 488.	Echa da en la tu puerta	- 277	-	-
- 489.	Tres años	- 277	-	-
- 490.	En lamar hoj	- 277	-	-
- 491.	Conplas di Purim (Infisar quero contar)	- 277	-	-
- 492.	En la mar	- 278	-	-
- 493.	A la una yo nasi	- 278	-	-
- 494.	Las estreas	- 278	-	-
- 495.	Arboles yoran	- 278	-	-
- 496.	Los bilbilicos	- 279	-	-
- 497.	Una y sola	- 279	-	-
- 498.	Buronna vo hacer te	- 280	-	-
- 499.	Hay el rey de Francia	- 280	-	-
- 500.	En la cin dad de Marsilia	- 280	-	-

Kapitel I.

ZUR GESCHICHTE DER ORIENTALISCHEN SEFARDIM.

Der vierte Band des „Hebräisch-orientalischen Melodienschatzes“ umfaßt die Gesänge der orientalischen Sefardim. Mit „Sefardim“ pflegte man die Juden Spaniens zu bezeichnen, die seit uralter Zeit¹ auf der pyrenäischen Halbinsel ansässig waren und im Jahre 1492 zufolge des Verdiktes von Ferdinand und Isabella aus ganz Spanien vertrieben wurden. Sie flüchteten teilweise nach dem benachbarten Portugal, von wo sie aber ebenfalls 1496—98 ausgewiesen wurden; ein Teil wendete sich nach der nordafrikanischen Küste, ein anderer Teil nach Italien mit dem berühmten Don Isaak Abrabanel an der Spitze und ein weiterer Teil siedelte sich in der Türkei an.

Nach Abrabanel² sollen um die Zeit der Vertreibung etwa 300000 Juden in Spanien gelebt haben, von denen gegen 10000 Seelen sich in Italien niedergelassen haben sollen; wieviel Emigranten die Küsten des türkischen Reiches erreicht haben, ist unbekannt. Die Einwanderung nach der Türkei währte durch mehr denn zwei Jahrhunderte, denn die Unduldsamkeit der katholischen Länder Europas wie auch der fanatischen mohammedanischen Provinzen Nordafrikas zwangen die Sefardim zur weiteren Wanderung nach dem damals mächtigen und liberalen türkischen Reiche.

In den Jahren 1492—98 hatten diejenigen Juden die pyrenäische Scholle verlassen, welche ihrer Religion treu geblieben waren, während die getauften Juden, die sogenannten „Neuen Christen“, später „Marannen“ genannt, im Lande verbleiben durften. Mit der Verschärfung der Inquisition aber begannen auch die letzteren, Spanien und Portugal zu verlassen, und es sollen bis 1574 nach Konstantinopel allein etwa 10000 entkommen sein³. Im allgemeinen würde eine Zahl von 50000—60000 Sefardim-Immigranten nach der Türkei nicht zu hoch gegriffen sein.

Die spanischen Juden haben in der langen Epoche, während welcher sie in Spanien wohnten, eine reiche Kultur geschaffen. Spanien ist ihnen, besonders während der maurischen Herrschaft, zur zweiten Heimat geworden, das maurisch-arabische Wesen verschmolz sich leicht mit dem ihm so eng verwandten jüdischen. Sie waren die Kulturträger und -faktoren ebenfalls im christlich-kastilischen Reiche, dessen Sprache sie sich seit dem 13. Jahrhundert zu eigen gemacht hatten, und die sie in vollendeter Weise meisterten⁴. Noch bis zu dem heutigen Tage dient sie ihnen als Umgangssprache im türkischen Orient. Im Laufe der Jahrhunderte bildete sich ein origineller Typus des Sefardi, des spanischen Juden aus, als Gegensatz zum deutschen, ost-

¹ Vgl. Grätz, Geschichte d. Juden, Bd. VIII, hauptsächlich aber Jewish Encycl. S. V. Spain.

² In seinem Werke M'ajne Hajěšuf'a, Einleitung: ומטיד אני עלי מורא שמים וכבוד שכינתו שהיה מספר בני ישראל במלכות מלך ספרד בשנה ההיא אשר שודדה הורתו שלש מאות אלף נפש אדם . . . והיו שיום נכסיהם וממונם מקרקעי אגב מטלטלי ושפע ברבתי יותר משלשים אלפי אלפים דוקאשי זהב טהור . . . ויהי היום לקץ ארבעה שנים לגרושו . . . לא נשאר מהם היום כעשרת אלפים איש, טף ונשים בכל ארצות גלותו. Womit er nur Italien und benachbarte Länder meinen kann.

³ Rosanes, Geschichte der Juden in der Türkei, Bd. I, S. 224.

⁴ Kayserling, Sefardim, Berlin 1859.

europäischen und orientalischen oder arabisierten „Mustarbi“¹. Sie wähten sich höherstehend und ihre Tradition galt ihnen als die echte im Verhältnis zu den übrigen Juden.

Die spanischen Exulanten fanden aber im Orient uralte Gemeinden mit feststehenden Traditionen und Riten vor, die von den ihrigen abwichen. In den griechischen Kolonien am Bosphorus und auf dem Balkan existierten bereits vor der Zerstörung des zweiten Tempels jüdische Gemeinden², die sogenannten „römischen“ (im oströmischen Reiche) oder „romanischen“ Juden. In Syrien waren die Must'arim, ein Überbleibsel der altansässigen orientalischen Juden, welche arabisch sprachen und arabisch-orientalische Sitten angenommen hatten und daher von den Sefardim verächtlich „arabisiert“ genannt wurden.

Auch waren bereits vor der spanischen Immigration in den türkischen Provinzen italienische und sizilianische Juden ansässig und etwa 50 Jahre vorher hatten sich sogar deutsche und ungarische Juden in Sofia, Adrianopel und Plewna, Konstantinopel und Saloniki angesiedelt. In Syrien, in Aleppo und Damaskus, in Saffed und Jerulalem waren seit alter Zeit deutsche, italienische und marokkanische Juden in Gemeinden vereinigt.

Dank dem Ruhme ihrer allgemeinen und jüdischen Bildung wurden die Sefardim von den ansässigen Juden in Ehren aufgenommen. Als sie aber den Riten und Sitten ihrer Gastgeber sich nicht unterordnen, vielmehr ihnen ihre spanischen Traditionen aufdrängen wollten, entstanden Zwistigkeiten zwischen den orientalischen, arabisierten und romanischen Juden einerseits und den spanischen Immigranten andererseits. Nun waren aber die Sefardim unter sich ebenfalls uneinig; denn „Sefardim“ als einheitlicher Typus wurden sie nur nach außen hin genannt, unter sich unterschieden sie sich nach den Provinzen, aus denen sie stammten, und jede Landsmannschaft hielt fest an ihren lokalen Sitten und Gebräuchen wie auch an ihrem heimischen Dialekt. So waren die Kastilier den Kataloniern weit überlegen; ferner hatten die Aragonier und die Andalusier, welche bis zuletzt unter arabischer Herrschaft geblieben waren, das arabische Idiom beibehalten. Dies verursachte, daß die Immigranten getrennte Gemeinden gründeten. So sollen sie in Adrianopel allein etwa 12—13, in Konstantinopel 10 Gemeinden gegründet haben und in „Saloniki spricht ein jeder im Idiom seiner angestammten Provinz; als sie aus dem Exil kamen, gründete jede Landsmannschaft separate Gemeinden, unterstützten ihre Armen und jetzt sind sie als getrennte Gemeinden bei der Regierung eingetragen und haben etwa 80 Synagogen“³.

Kaum hatten die spanischen Exulanten in der neuen Heimat festen Fuß gefaßt, als sie auch schon einen Kampf mit den ansässigen Juden aufnahmen, außerdem sich gegenseitig bekämpften.

Diese Streitigkeiten über religiöse Gebräuche und Gebetsriten dauerten Generationen hindurch. Jede Landsmannschaft hielt zähe an ihrer Überlieferung fest und um ihre Tradition sicherer zu erhalten, ließen sie ihre Gebetskodizes und Vorschriften drucken. So wurden durch den Druck Maḥzor Romania, Aschkenaz, Kastilien, Katalonien, Aragonien und Italien verbreitet und festgehalten.

Schließlich gewann in diesem Kampfe das Kastilische die Oberhand und nun bildeten die Sefardim den ansässigen Juden gegenüber eine Übermacht an Bildung, Intelligenz und Zahl hauptsächlich in den nordtürkischen und balkanischen Gemeinden. In Plewna waren drei kleine Gemeinden, eine sefardische, eine deutsche und eine ungarische, die sich mit der sefardischen verschmolzen hatten; ebenso in Nekopol, Widin und Belgrad. In Sofia existierte bis 1620 eine romanische, eine sefardische, eine deutsche und eine ungarische Gemeinde, die nachher in die

¹ Vgl. Grätz, Bd. IV Kap. VIff. Ebenso wurden in Spanien die arabisierten Christen „Mozaraber“ genannt.

² R. Gamaliel schrieb an die Brüder im Exil in Griechenland (Jeruš. Sanhedrin, Kap. IV).

³ Resp. R. Josef ibn Lev, Res. 42.

sefardische aufgingen; in Angora war eine sefardische und eine portugiesische; in Magnosa waren drei Gemeinden: Toledo, Schalom und Lorca; in Petraz eine griechische, eine sizilianische, eine sefardische und eine polnische; in Tricola waren es eine griechische, eine sefardische und eine sizilianische; in Orto existierten vier Gemeinden: Korfu, Kalabrien, Polio und Sizilien und in Lefantes befanden sich eine griechische, eine sizilianische und eine sefardische Gemeinde. — Alle diese sind aber allmählich in die sefardischen Gemeinden aufgegangen. In Saloniki verschmolzen sich die Romanen mit den Sefardim etwa um 1570, „und es hat sich fast die ganze (jüdische) Welt zum sefardischen Ritus bekehrt, denn sie bilden die Mehrzahl in diesem Reiche und ihr Gebetsritus ist schön und lieblich, daher gaben alle oder die meisten ihren eigenen Ritus auf und schlossen sich dem sefardischen an, es blieb fast nur die aschkenasische Gemeinde, die ihren Ritus aufrechterhielt“¹.

In Konstantinopel haben sich die Romanioten 250 Jahre nach der spanischen Einwanderung bis etwa 1740 erhalten.

Die Sefardim haben, wie bekannt, durch ihre Kultur und ihren Handel zur Hebung und Stärkung des türkischen Reiches viel beigetragen.

In geistiger Beziehung haben sie die eingeborenen Juden durch ihre Bildung zum Schaffen angeregt; auf den verschiedensten Gebieten der geistigen Wissenschaften und der Poesie sind bemerkenswerte Leistungen von den einheimischen „Romanioten“ zu verzeichnen, z. B. von Eliahu Mizrahi (gestorben um 1525), Eliahu hallewi ben Benjamin und dem Dichter Salomo ben Mazaltob (gestorben um 1545) in Konstantinopel. In Saloniki hat Gedalja aus dem Hause Ibn Yahja eine Akademie für Poesie gegründet, eine Art Wettbewerb der Dichter, ein Preisausschreiben für die bestgelungenen Dichtungen. Ein ziemlich großer Kreis von Dichtern und Schriftstellern pflegte an den Wettbewerben teilzunehmen, darunter der bedeutendste seiner Zeit, Jisrael Nağara aus Damaskus. — Diese Anstalt existierte jedoch nicht lange, denn ihr Gründer starb jung². Die poetischen Produktionen dieser Dichter sind schwache Nachahmungen der spanischen Poesie. Auch sind die synagogalen Gesänge jetzt durchaus die der Sefardim mit Ausnahme derjenigen Melodien, die aus dem türkischen oder arabischen Gesang herübergenommen worden sind.

In Saloniki lebte zur selben Zeit ein Dichter-Sänger Sa'adja Longo von spanischer Herkunft. Seine Liedersammlung „Šibre luḥot“ ist in Saloniki 1594 gedruckt worden³.

Die jüdische Gemeinschaft in Syrien bildete keine abgeschlossene, von außen unbeeinflusste Körperschaft wie etwa die Yemeniten, Perser und sogar die Babylonier. Denn die geographische Lage Syriens bot von jeher Veranlassung zu einer ununterbrochenen Völkerwanderung. Obwohl in Syrien von alters her Juden ansässig waren, ist eine immerwährende Zuwanderung von allen Ländern nachweisbar. Zunächst aus Palästina, nachher aus Ägypten, Nordafrika, Griechenland, Italien und Spanien. — Wo immer eine aufblühende Stadt entstand, findet sich auch gleich eine jüdische Gemeinde. So in Antiochien, Palmyra, später Hama, Beirut, Aleppo und Damaskus⁴, in welcher letzteren Städten jüdische Gemeinden schon zur Zeit des zweiten Tempels existiert hatten

¹ Resp. Samuel de Modena 34. Als Ursache wird angegeben . . והפלתם צחה ומתוקה . . S. de Modena gab sein Gutachten zugunsten — רובם הקהל רוב בנין ורוב בנין אינם רוצים להתפלל אלא סדר הפלה ספרי. — des sefardischen Ritus ab, weil dessen Sprache einfach und allgemeinverständlich ist.

² Karmoli, Geschichte des Hauses Jahja, Frankfurt a. M. 1850, Kap. 7.

³ Reiches Material zur Geschichte der Juden in den türkischen Provinzen und hauptsächlich auf dem Balkan, Konstantinopel und Umgebung lieferte S. Rosanes in seinem hebr. Werke „Geschichte der Juden in der Türkei“. 3 Bände. Hnsiatyn 1908—1913.

⁴ Samuel II 5, 5—7. — Könige I 20, 34; 16, 10—15. — Makkab. I 11. — Apostel. 9. — Bell. Jud. 20, 2. — Ferner sei der Tanaite R. Josi aus Damaskus erwähnt, der sich längere Zeit in Palästina aufhielt, unmittelbar nach der Zerstörung des zweiten Tempels. Vgl. Jerus. Hagiga 3b (Krotoschin).

und die noch bis jetzt blühen. Im Mittelalter bis ins letzte Jahrhundert hinein bildeten Aleppo und Damaskus Knotenpunkte und Handelszentren zwischen Europa und Persien und Indien bis nach China. Viele jüdische Kaufleute aus Italien (Venedig usw.) gründeten in diesen Städten und hauptsächlich in Aleppo Filialen und Stapelplätze für ihre Waren und setzten sich dauernd in Aleppo und Damaskus fest. Auf diese Weise entstanden daselbst wie auch in Saloniki u. a. sizilianische und italienische Gemeinden. Ebenso ließen sich viele marokkanische Juden in Aleppo nieder, durch den mohammedanischen Fanatismus zur Auswanderung gezwungen. Bereits im 12. Jahrhundert finden sich in den syrischen Städten die sogenannten mughrabinischen, d. h. abendländische (marokkanische) Juden. Ihre religiösen Gebräuche und Riten waren schon vor der spanischen Einwanderung geregelt und festgelegt. Im Jahre 1522 fand ein italienischer Tourist in Damaskus eine sizilische, eine spanische und eine arabisierte Synagoge. — Der Reisende R. Binjamin aus Tudela fand im 12. Jahrhundert in Damaskus gegen 3000 Seelen, 200 Karaiten und 400 Samariten. Sie pflegten jüdisches Wissen, unterhielten Talmudschulen, deren Leiter Rabbi Ezra und sein Bruder Sar-Šalom aus Palästina war. Der kurz nach B. Tudela reisende R. Petahja aus Regensburg fand in Damaskus sogar 10000 jüdische Seelen, der Leiter der Talmudschulen war derselbe R. Ezra, den R. Samuel, Rektor der babylonischen Talmudakademie, autorisiert haben soll. — R. Jehuda Harizi (Maqamen 46, 50) rühmt die Tugenden der Gemeindevorsteher. Zu jener Zeit war in Damaskus ein Exilarchat von den arabischen Herrschern anerkannt¹. — R. Mešullam aus Voltera fand in Damaskus im Jahre 1481 500 jüdische Familien in wohlhabenden Verhältnissen.

In der Nähe von Damaskus befindet sich der Vorort Ġaubar, wo eine uralte Synagoge und Gemeinde existiert; nach der Überlieferung soll sie vom Propheten Elisa gegründet worden sein. In dieser Synagoge zeigt man einen Stein, worauf der Prophet gesessen haben soll, als er Ĥazaël zum Könige von Aram salbte (Könige II 8, 13)². Der genannte anonyme Reisende erzählt im Jahre 1522, „daß in dieser Synagoge den Juden viel Wunder geschehen sei; in mancher Notlage versammelten sie sich daselbst und wurden vor den Überfällen ihrer Feinde gerettet“. Ebenso erzählt Josef Sambary³ viel Wunder von Ġaubar.

Infolge der spanischen Immigration in Damaskus ist das geistige Leben daselbst rege geworden, hauptsächlich im 16. Jahrhundert, als wegen der Überfälle der Drusen auf Saffed, damals das größte geistige Zentrum, die jüdischen Gelehrten sich nach Damaskus flüchten mußten. Dort schlug der Kabbalist R. Ĥajjim Vital sein Domizil auf, ebenso der Dichter Israel Nağara und dessen Vater R. Moše im Jahre 1579. — In Damaskus wurde auch eine hebräische Druckerei eingerichtet, in der jedoch nur ein Buch gedruckt wurde, nämlich „Kesef Nihjar“ von R. Jošijahu Pinto, der zu jener Zeit Rabbiner der sefardischen Gemeinde in Damaskus war und daselbst 1648 starb.

In der sizilianischen Synagoge, wo R. Ĥ. Vital Rabbiner war, bildete sich eine kabbalistische Atmosphäre. Dagegen schlossen sich alle Schöngeister und Literaten dem Dichter Israel Nağara an; sie pflegten sich zu versammeln, um zu singen und zu musizieren und auch zu schmausen nach Künstlerart. Vital, der gegenüber von Nağara wohnte, konnte dies „gottlose“ Treiben nicht entgehen und sah darin einen Verstoß gegen Religion und Sitte. So berichtet er gesehen zu haben, daß „Nağara“ an einem der Tage in den drei Trauerwochen⁴ ein Festessen bereitet, seinen Hut ab-

¹ Vgl. Graetz (hebr.) Bd. V, S. 154 ff.

² Bereits Elia wurde es zur Aufgabe gemacht. (Könige I 19, 15.)

³ Dibre Josef im Auszug bei Neubauer, Anecdota Oxoniensiae etc. Oxford 1887, S. 115 ff.

⁴ Zwischen dem 17. Tamuz u. 9. Ab.

genommen, Lieder mit lauter Stimme gesungen, Fleisch und Wein genossen und sich berauscht habe. Dieses ausschweifende Leben Nağaras verbitterte die Kabbalisten und sie verfolgten ihn derart, daß er gezwungen war Damaskus zu verlassen. — Damaskus und seine Umgebung ist bekanntlich einer der fruchtbarsten und schönsten Flecken Vorderasiens, das „irdische Paradies“ der Araber. In einer solchen Natur ist der Mensch für abstrakte und mystische Spekulationen wenig empfänglich, denn die reiche Natur hält ihn ganz gefangen. Aus diesem Grunde hat die Kabbala in Damaskus nie festen Fuß fassen können. Die Juden hatten da seit jeher ein eigenes Viertel inne und lebten in wohlgeordneten Verhältnissen. Im Jahre 1840 wurden sie bekanntlich des Ritualmordes an dem Mönch Thoma beschuldigt, was ihnen ungeheure Leiden verursachte und sie 4 000 000 Piaster kostete. — Der türkisch-russische Krieg 1878 belastete die Juden in Damaskus mit 1 000 000 Pfund, wozu der damals reiche Jude Semaja Anğel allein 300 000 Pfund beigesteuert haben soll.

In Damaskus befindet sich ein bekanntes Ms. der Bibel, „Tağ“ = Krone genannt, datiert als beendet am 17 adar 5020 = 1260, ein anderes Ms., scheinbar aus Sevilla in Spanien, ebenso ein drittes. — Das älteste Ms. jedoch datiert aus dem Jahre 4932 = 1183.

Die Synagogen sind meist aus dem 16. Jahrhundert:

1. Synagoge des R. El'azar ben 'arah¹, die aber bereits im 16. Jahrhundert zerstört wurde, und zwar aus folgender Ursache: Der Vorsteher derselben war ein gewisser Mordehai Hama², ein kecker Mensch. Eines Tages fand er jemand auf seinem Sitze, was er als eine Ehrverletzung ansah. Seine Forderung, daß die Gemeinde seinen Beleidiger bestrafe, wurde nicht berücksichtigt. Im Bewußtsein seiner verletzten Eitelkeit und nach mannigfachen Zänkereien schied er schließlich aus dem Judentume aus und trat zum Islam über. Sein an der Synagoge angrenzendes Haus baute er zu einer Moschee um, was die Zerstörung der Synagoge veranlaßte da nach mohammedanischem Gesetz kein andersgläubiges Gotteshaus in der unmittelbaren Nähe eines mohammedanischen sich befinden darf.

2. Knis Halifa, die Synagoge der Mustaarbim, die scheinbar als Ersatz der genannten errichtet wurde.

3. Synagoge des Həjjim Vital.

4. Synagoge Sikilain = Sizilien, bereits aus dem 15. Jahrhundert.

5. Synagoge Franđi, die größte und schönste, ist wahrscheinlich von der Familie desselben Namens erbaut.

6. Synagoge Menaše

7. „ Minjan

8. „ Raqi

9. „ Šama'a

10. „ Šemaja Anğel

11. „ Hoga Rafael Lewy

12. „ Hoš il-Baša, d. h. im Armenviertel.

} nach dem Namen der Stifter.

Die Zahl der jüdischen Seelen in Damaskus beläuft sich jetzt auf etwa 15 000. Der blonde Typus ist unter ihnen vorherrschend; die Frauen zeichnen sich durch besondere Schönheit aus.

Ihre Nomenklatur ist im Hebräischen dieselbe wie die der Sefardim und Italiener, mitunter arabisiert oder durch französischen Einfluß europäisiert:

¹ Dieser Tanaite soll sich nach Damaskus begeben haben, anstatt nach Emaus. Vgl. Abot derabbi Natan, Kap. 14, Ende V. I, Ed. S. Schechter, Wien 1887, in denen אֶלְךָ לְדַמְסִיָּה als אֶלְךָ דַּמְסִיָּה gelesen wird.

² Erwähnt in den Resp. von M. de Trani I. III 99—100.

Männernamen: Abraham = Albert, Beha, Brahim; Aharon = Harun, Elijahu = Lias, Leto. — Běhor, Bakri; Binjamin = Beno. — Gabriel = Ğibran, Ğamil. — Dawid = Dahud, Dawido; Daniel; Dib = (ar. Wolf). — Victor. — Ĥajjim; Ĥamame = (ar. Taube, Vogel). — Jěhuda = Aslan (ar. Löwe), Ğiga; Ja'aqob = Jack; Jěhezqěel; Jiřhaq = Zakki; Jisrael; Jěřu'a. — Kamel. — Matanja, Miħael = Machul; Morděhai = Mrad; Murduħ; Moře = Mussa. — Natan; Nuri. — Selim; Salamon, 'Aares; 'Ezra. — Farag' = Jěřu'a = Mařliħ. — 'Sijjon, řabri = (ar. Hoffnung), řibħi = (ar. Morgen). — Kleiman = Kolonymos. — Rěuben = Roben; Raful; Rafael. — řħade, řělomo, řěmuel, řim'on, řimřon, řa'aja. —

Frauennamen: Adel; Amelja = Lea; Esther = Tera. — Batja; Badrije = (ar. Mond); Bahije = (ar. Schöne, Scheinende); Bolisa, Bolus; Bamba. — Ğamila, Gilsom; Garaz (türkisch). — Victoria; Zahije = (ar. Leuchtende); Oro (sp. Gold). — Ĥanna; Ĥisna. — Tera = (ar. Vogel). — Kaħila; Lulu; Lařifa; Labibe; Lela = Lea; Chatun. — Mari; Mazzal; Marjam. — Naĝla; Naħlije, Nazna. — Sabot; Seti; Sultana. — Amam; Afifa. — Farida. — řibħije, řabrije. —

Familiennamen: Abualafia; Akil; Elia; Istanbuli; Idi; Arazi; Ařer. — Bagdadi; Boři; Bale; Bilos; Biřo; Bqa'i; Ba'bor. — Gabra; Galante; Gdare, Ğęati. — Daje; Dana; Jědidja; Duwer; Duwed; Dira; Diři. — Harari; Hujedaje. — Ĥara; Ĥaj; Ĥalabi; Hason = Hasuni; Ĥlaq; Zĝul; Zaĝa (aus Italien). — Tiberio (aus Tiberias); Totalħ (aus Marokko); Tarab; Tawil (Spitzname „Lang“, weil die Familie kleinwüchsig ist). — Jasin; Jadid; Jair. — Kbahije; Kbariti; Koltom; Kiřiħ; Kahuli; Katrain; Krijem; Kbizo; Kabaz; Kohen; Kamħaĝi. — Ladqani; Lalo; Lazar; Lewi; Lozija; Lisbona (aus Lissabon); Laħam; Linjado. — Mbazbaz; Muĝrabi (aus Marokko); Mihadab; Mizraħi; Mħalalati; Mamrod; Mu'allem (a. Lehrer); Muřeri (aus Ägypten); Miř'an; Minjan; Maslaton; Mesari. — Naĝar; Naħat; Indibo. — Swaje; Salame; Sa'ad; Salonihli (aus Saloniki); Sankari; Saltun; Sa'id; Suwed; Salmon; Saqal. — 'Abadi; 'Ařar; 'Aĝami; 'Atije; 'Ades; 'Idi; 'Antehi (aus Antab); 'Amař; 'Imran; Gawison. — Faur; Farędes; Pinto; Panħas; Psete, Pesah, Farħi; Pereř; Plaħ. — Oři; Qiřir (ar. Spitzname „Kurze“, da die Familienmitglieder hochwüchsig sind); Qaqař; Rumano, Raħmane. — řab; řwele; řihlif; řemřob; řdur = Freude, Sason. —

In Aleppo, Ĥalab (von den Juden „Aram řoba“ genannt), wird zwar eine jüdische Ansiedelung in uralter Zeit vorausgesetzt, indessen sind sichere Quellen darüber erst seit dem 8. Jahrhundert vorhanden. R. Binjamin Tudela fand da 1500 Juden, deren Vorsteher R. Moře aus Konstantinopel war. Dort lebte Josef Aquin, Maimonis Schüler aus Marokko, Jehuda ben Abas, der Freund Jehuda Hallewis, und dessen Sohn Samuel, der später zum Islam übertrat. Aus Aleppo kam der Protest gegen Maimoni. — J. Ĥarizi lobt die Gelehrten Aleppos, ebenso den Vorbeter Daniel, der eine angenehme Stimme besař (Maqamen 46, 47).

Die Sefardim strömten auch nach dieser bedeutenden Handelsstadt und gründeten da eine separate Gemeinde. 1522 hielt sich R. Lewi ben Ĥabib daselbst auf seiner Reise nach Palästina eine Zeitlang auf und fand da „Gelehrte und intelligente Rabbiner“¹. — Hauptsächlich gewann der Handel seit Annektion dieser Stadt durch die Türken (1516). Ebenso wie in Damaskus war auch das 16. Jahrhundert Aleppos jüdische Glanzperiode. Um ihren alten Ritus zu erhalten, lieřen einheimische Juden in Aleppo ihren Gebetszyklus 1527 in Venedig drucken, 16^o in zwei Teilen und später in zweiter etwas veränderter Auflage daselbst². — Das half wenig, denn der sefardische Ritus hat auch den alten Aleppoer Ritus verdrängt.

¹ Resp. L. ben Ĥabib, Tl. I, 48.

² Von der ersten Auflage befindet sich Teil II in der jüdischen Nationalbibliothek zu Jerusalem und in der Frankfurter Stadtbibliothek, von Teil I etwa 90 Blätter (S. 329—421) in der Bibliothek des Jewish Theological Seminary New-York, wo auch einige Blätter von der zweiten Auflage sich befinden. — Ausführliches darüber in der hebr. Einleitung dieses Bandes.

Der Handel aus Italien über Aleppo nach dem fernen Osten war meistens in den Händen der Juden, die als „Fattore“ fungierten und auf dem Euftrat nach Bagdad, von da nach Persien und Indien zu reisen pflegten, und so mancher hat sich dort niedergelassen¹.

Der Reisende Binjamin „der Zweite“ fand in Aleppo im Jahre 1840 2000 jüdische Familien, von welchen viele unter europäischem Schutze standen. Rafael Piçotto war russischer und preußischer und Eliahu Piçotto österreichischer Konsul, die Rabbiner waren Eliahu Antebi und Mordehai Lewontin, der auch hebräische Lieder verfaßt hat². Sie pflegten an Sonnabenden vor Sonnenaufgang sich in der Synagoge zu versammeln, wo sie hebräische Hymnen und Lieder sangen. Diesen Brauch setzen sie noch bis heute fort und haben so einen reichhaltigen Liederschatz geschaffen, von dem die besten Proben in diese Sammlung aufgenommen worden sind. — Von den Verfassern der Poesien ist Mordehai 'Abadi zu erwähnen, der in Aleppo Rabbiner war und daselbst 1873 eine Sammlung seiner und seines Vaters Jaaqob drucken ließ³, ferner Rafael Antebi, ein blinder Sänger, der sehr produktiv war und einige Poesiensammlungen in Jerusalem drucken ließ⁴.

Aleppoer Juden sind in den letzten 50 Jahren nach Ägypten, England (Manchester) und Amerika ausgewandert, ebenso nach Jerusalem, woselbst sie eigene Viertel gründeten und nun dort ihre Traditionen weiterpflegten.

In der alten Synagoge, die nach ihrer Überlieferung von Joab, dem Feldherrn Dawids, begründet worden sein soll, befindet sich das alte Tag = Krone (Ms. der Bibel), wovon den Pentateuch Ben Ascher geschrieben haben soll (etwa im 9. oder 10. Jahrhundert)⁵.

Synagogen: 1. Die obenerwähnte älteste, nach der Meinung von Fachmännern im 5. Jahrhundert erbaut.

2. Synagoge der Familie Nasi mit einer bedeutenden Bibliothek.
3. „ des Signor Moše Piçotto mit einer bedeutenden Bibliothek.
4. „ „ Dawid Piçotto mit einer bedeutenden Bibliothek.
5. „ „ Abud-Obadja Harari.
6. „ „ Magen Giborim von der Familie Silvera gegründet.

Familiennamen: Ankona; Aschkenasi; Auğel. — Bagdadi; Blilos; Bqa'ai; Bobo; Bari; Baroq; Biğo. — Ğado (Babylon.); Ğajagati; Ğamus; Gabbai (Babylon.). — Daje; Didjo; Duwek; Dischi; Dabağ (ar. Schächter); Diarbekirli (aus Diabekir). — Harari. — Isbeda; Safra'ni; Sonano; Ğara; Hamsani; Hamuj. — Totah; Tawil (vgl. Familien Damaskus). — Jair, Jadid. — Kibrit; Kischih; Chabas = (ar. Bäcker); Chif; Kohen. — Lala; Lewy; Linjado. — Mizrahi; Manşur; Minoged (ar. Sattler); Mişri; Mënaşe; Minfağ; Melhem; Markos; Muşon. — Nağar; Neğmad; Naqa'; Nasi. — Silvera; Slame; Siwed; Sithon; Sakes (deutsche Familie „Saks“). — Pinto; Farhi (aus Damaskus); Piçoto. — Şafra. — Qaşin; Qatton. — Raful. — Schalm; Şem-ğob (aus Babyl.); Sason; Şabatai; Şama'. —

¹ Eben Sapir Tl. II, S. 58 erzählt, daß unter den „weißen Juden“ in Cochin zwei Familien Rağabi und Ğalagwi, richtiger Ğalabi sein sollen und daß dort Dawid Şem-tob Ğalagwi eine Geschichte von Cochin verfaßt haben soll nach den Quellen, die ein Gelehrter Dawid Rağabi, der um 1690 daselbst lebte, gesammelt hatte. — Ebenso ist die Familie Şalem aus Aleppo nach Bucharra eingewandert. — Zu jener Zeit (16. Jahrhundert) waren in Aleppo bedeutende Rabbiner, wohin sich manche Gemeinden um Gutachten zu wenden pflegten. Vgl. M. de Trani, Tl. I, 43.

² Gedruckt in der Sammlung „Sifte Renanot“, Algier 1867.

³ Miqra'e Qodeš.

⁴ 1888.

⁵ Eben Sapir, Tl. I, 12ff.

Zwischen Damaskus und Aleppo waren Gemeinden in kleineren Ortschaften, so in Hamatu, von B. Tudela und J. Ḥarizi mehrfach erwähnt. Ebenso bestanden Gemeinden in Trabijs-iš-šām, in Baalbek, in Dara'a u. a., die sich aber aufgelöst haben. Gegenwärtig befindet sich noch eine kleine Gemeinde in Aintāb¹.

In Palästina scheint eine jüdische Einwohnerschaft immer existiert zu haben²; denn trotz Druck und Verfolgung seitens der oströmischen Regierung sowohl, als auch der Metzeler und Kreuzzügler zur Zeit ihrer Herrschaft im Heiligen Lande, strömten immer wieder jüdische Pilgrime aus allen Ländern zu. Seit dem 15. Jahrhundert war in Obergaliläa, und zwar in Saffed³, das jüdische Zentrum, vielleicht weil sich dort angeblich das Grab des durch die Kabbala und Zohar geheiligten Rabbi Simon bar Johai befindet. Als Begründer der jüdischen Ansiedlung in Saffed wird R. Josef Saragose gehalten. Die Gemeinde setzte sich aus Orientalen (Babylonier, Syrier), Marokkanern, Italienern und Sefardim zusammen. Im Jahre 1522 fand dort der erwähnte italienische Reisende 300 Familien und drei Synagogen, eine sefardische, eine mostaarabische und eine marokkanische. Außerdem gründeten daselbst die Aragonier und Italiener je eine eigene Synagoge. Ebenso hatten die Aschkenasim ihr eigenes Bethaus, worin R. Jišḥaq Luria manchmal zu predigen pflegte⁴.

Seit der Zerstörung des nationalen Zentrums in Jerusalem strebte der Volksgenius nach einer Pflanzstätte, einem Sammel- und Mittelpunkt, wo er seine geistigen Güter pflegen und von wo aus er seine Strahlen nach allen Wohnstätten des zersplitterten Volkskörpers senden konnte, um sie zu erleuchten, zu beleben, zu belehren und mit einem geistigen Bande zu vereinen. Jedoch selten gelang es ihm, eine solche günstige Stätte zu finden. In den wenigen Fällen aber, wo die äußeren und inneren Umstände es gestattet hatten, wie in Jabne, Tiberias, Sura und Pumpbedita, waren ihre Wirkungen auf das jüdische Volk mächtig und nachhaltig. Eine solche Pflanzstätte fand der jüdische Genius, wenn auch auf sehr kurze Dauer, etwa 60 Jahre, in der Zeit von 1520 bis 1580 in Saffed. Die hervorragendsten jüdischen Geister, Dichter und Denker, Gelehrte und Ethiker aus Ost und West, hauptsächlich aber die spanischen Exulanten zogen nach Saffed. Die Mystik-Kabbala erhielt da ihren Ausbau inhaltlich und formell durch Moše Kordovero und hauptsächlich durch Jišḥaq Luria; das Gesetz durch Josef Karo. Ebenso die Ethik, der Ritus und die Poesie durch Askeri, Trani, Alkabeš, Nağara u. a. Die geistige Autorität der „Großen“ in Saffed wurde ohne Edikt, nur, wie immer im jüdischen Volke, kraft ihrer moralischen Stärke anerkannt. Alles was aus Saffed kam, wurde in Blitzesschnelle bis nach den entlegensten Gemeinden aller Himmelsrichtungen verbreitet und als geheiligt anerkannt. Wir finden zu jener Zeit Juden, die weite und gefährliche Reisen nach Saffed unternahmen, um da Belehrung zu suchen, wie aus Persien, Polen, Aden, Jemen und anderen Ländern. So erzählt der jemenische Dichter und Gelehrte Jahja Aldahari im Jahre 1568 Wunder von der Gelehrsamkeit in Saffed, von der großen Schule des Josef Karo, in der 200 Schüler waren, und daß die Gemeinde zu 15000 Seelen herangewachsen war⁵. —

¹ Ausführliches über die Geschichte der Juden in den türkischen Provinzen vgl. Rosanes a. o. O., Bd. I—III.

² Der Reisende Mēnahem ben Pereš aus Hebron behauptete im Jahre 1210, „daß alle (Juden), die gegenwärtig in Palästina wohnen, niemals aus dem Lande wichen . . . und erhielten die Traditionen von den Vorfahren bis zur Zeit des Tempels“. — Vgl. auch J. Mann, *The Jews in Egypt and Palestine etc.* Bd. I u. II, Oxford 1922.

³ Von den Arabern eigentlich Šifa'at genannt, welchen Namen die Juden in Saffed = Šēfaṭ umnannten, weil ein solcher Ort in Chronic. II, 14, 9 erwähnt ist, jedoch im Süden, im Lande Gerar gelegen haben soll. —

⁴ Vgl. Ḥibbat Jērušalajim, Kap. 10.

⁵ In der Einleitung zu seinen Maqamen, die im Stile der Maqamen von Ḥarizi geschrieben sind, Ms. Jerusalem.

Der Boden, Palästina, mag auch viel dazu beigetragen haben, den nationalen Wert des Zentrums in Saffed zu heben. Hauptsächlich ist in der dort entstandenen Poesie der Einfluß palästinischer Atmosphäre fühlbar; denn ein biblisch-orientalischer Hauch weht aus ihr. — Folgende Dichter lebten zu jener Zeit in Saffed: Jiṣḥaq Luria war ein Palästinenser, geboren in Jerusalem 1534; sein Vater war Aschkenasi, seine Mutter Sefardin; er erhielt seine Erziehung in Agypten und ließ sich 1569 in Saffed nieder, woselbst er 1572 an der Cholera starb. In den wenigen Jahren seines Aufenthaltes in Saffed ist er „entdeckt“ und von der ganzen Judenheit als Heiliger anerkannt worden. Sein Einfluß war ungeheuer und wirkt noch zum Teil bis in die Gegenwart. Er war auch Dichter und soll eine schöne Stimme gehabt haben. Den Gesang als Mittel zur Andacht hat er sehr hoch angesetzt und hielt es für notwendig, neue Poesien in oder vor dem Gottesdienst einzuführen. So soll er Salomo Alkabeš angeregt haben, ein Gedicht für den Empfang des Sabbath zu verfassen, den talmudischen Spruch (Sabbath Babl. 119) „O, kommt und laßt uns empfangen die Königin Sabbath“ benutzend¹. Er hat auch zu dem von Alkabeš verfaßten, nun berühmten Lied „Lēḥa dodi“ eine Melodie komponiert oder angepaßt und pflegte sie selbst zu singen an den Freitagabendgottesdiensten, die er im Kreise seiner Schüler außerhalb der Stadt im Freien abhielt².

Er hat für seine Poesien die aramäische Sprache benutzt, die Sprache des Zohar, von denen drei bekannt und beliebt sind, für die drei Mahlzeiten am Sabbath, und zwar a) „Azammer bišbahin“ für Freitagabend; b) „āsadder liš'udata“ für Sabbathmittag und c) „Bne heḥala“ für Sabbathvesper. Alle drei haben die arabische Metrik Hazaḡ in Abkürzung, die eine beliebte Form in der hebräischen Poesie der spanischen Schule ist ∪ — — —, ∪ — —³.

Salomo ben Moše Alkabeš Hallewi, geboren in Saloniki etwa 1505, wohin sein Vater aus Spanien einwanderte, siedelte nach Saffed über und genoß Unterricht bei seinem Schwager Moše Kordovero. Er ist durch sein Sabbathlied unsterblich geblieben. Noch nie hat eine Dichtung sich einer solchen Verbreitung und andauernden Beliebtheit zu erfreuen gehabt wie diese. Sie ist der Ausdruck der tiefsten Gefühle des jüdischen Volkes, sein Glauben und Hoffen. In ihrer Sprache sind Palästinaklänge wahrnehmbar, ihr Geist ist von der frischen Brise galiläischer Berge getränkt und umwoben mit dem Schleier des hellblauen Taues eines palästinischen Frühlingmorgens.

El'azar Huescari = אֶזְרַרִי war spanischer Herkunft (seine Eltern stammten aus Huescar in Spanien); er zog nach Saffed, um bei Josesf Sagis Unterricht zu erhalten. Dort wurde er ein eifriger

¹ Vgl. Šibḥe Haari. Hemdat jamim T. I, Smyrna 1731; T. II, 48 Livorno 1762: „Unser heiliger Lehrer Jiṣḥaq Luria deutete das Talmudwort ‚Kommt laßt uns gehen‘ im Sinne eines Spazierganges außerhalb der Stadt ins Feld . . . die Königin Sabbath im Freien, zwischen Apfelbäumen zu empfangen . . . Dieser Brauch wird auch jetzt in Jerusalem befolgt, indem viele unter Jubelgesang vor Sabbateingang außer der Stadt ins freie Feld gehen und dort die Andacht des Sabbatempfanges abhalten; alsdann kehren sie in ihre Häuser zurück und wiederholen den Sabbatempfang, indem sie den Tisch mit Fackeln in den Händen umringen . . . An vielen Plätzen ist Brauch, den Sabbath im freien Hofe der Synagoge zu empfangen . . . und ist es angemessen, das Volk zu veranlassen, daß es den Sabbath (die göttliche Herrlichkeit) nicht in der Synagoge empfangen solle . . .“ — Im selben Sinne spricht auch Moše ben Mahir im Seder Hajjom, Venedig 1599, Bd. 43: „Daß man wenigstens herausgehe in einen Garten oder auf einen freien und reinen Platz“. — Dieser schöne, poetische und auf Liebe zur Natur hinweisende Zug, der diesem Brauch innewohnt, wurde von Elbogen in „Der Gottesdienst“ usw., S. 187, mißverstanden. —

Den Empfang des Sabbath pflegte man in der Meiselsynagoge zu Prag um 1680 mit Instrumentenspiel zu empfangen. Vgl. „Siftē jēšenim“, Sabbatai Bass, Amsterdam, 1680 Ende. Ebenso wird um jene Zeit von Frankfurt a. M. berichtet, wo es als ein neuer, inoffizieller, aber schöner Brauch bezeichnet wird, wobei man nicht, wie in Jerusalem, ins Freie herauszugehen pflegte. Josef Omeš, Frankfurt 1723, § 588.

² Eine andere Version des Lēḥa dodi in „Seder Hajom“ des Moše ben Mahir aus 'Ain Zetun bei Saffed.

³ Ein hebräisches Gedicht für Sabbath, „Jom ze lejisraēl“, obwohl es im Akrostichon Jiṣḥaq Luria hat, ist doch zweifelhaft, ob es von ihm verfaßt worden ist, denn weder Inhalt noch Stil verrät seinen Geist. — All die erwähnten Lieder sind in den meisten großen Gebetbüchern vorhanden, wie Nehora haššalem oder Ošar hatefilloṭ u. a. m.

Schüler des J. Luria und verfaßte ein Buch „Sefer ḥaredim“ über Ethik (Venedig 1601), welchem er einige Gedichte beifügte, die er nach Verordnung des „Lehrers“ (Luria) einführte (daselbst Kap. 7), darunter das ebenfalls allgemein bekanntgewordene Lied „Jēdid nefeš ab haraḥāman“.

Seine Gedichte zeichnen sich durch eine gebührende Liebe zu Gott aus und nicht minder zu Palästina. Denn „jeden Moment, wo ein Jude in Palästina lebt, muß er frohlocken aus Liebe zum Lande . . . diejenigen aber, die herkommen und sich vulgär benehmen, ohne zu bertücksichtigen, daß sie sich im Palais des Königs befinden, diese Leute verunreinigen mein Land“ (aus Kap. 2).

Diese drei Dichter haben eine hebräisch-orientalische Romantik in der hebräischen Poesie angeregt und waren die Vorläufer des größten nachspanischen und letzten hebräischen Dichters im Orient.

Jisrael ben Moše ben Lewi Nağara. Geboren in Saffed um 1550, das auch der Geburtsort seines Vaters Moše war (ein bedeutender Gelehrter und Anhänger des Luria, um 1505 geboren). Sein Großvater Lewi stammte aus der spanischen Ortschaft Najera. — Schon in seiner Jugend fing sich in seinem Herzen an die Muse zu regen; unter Einfluß des Luria verfaßte er das ebenfalls bekannte aramäische Lied „Ja ribbon ‘alam“ für Sabbath. Nağara ist der einzige hebräische Dichter, der volkstümlich geworden ist. Seit Abschluß der Psalmen ist es keinem Dichter gelungen, so zum Herzen des Volkes zu dringen, wie ihm. Er hat eine hebräische Volkspoesie geschaffen. Im Gegensatz zu dem schweren, gekünstelten Stil der Paitanim schuf er einen natürlichen, volkstümlichen Stil; der harten, unverständlichen Sprache des El‘azar Kalir mit seinem didaktisch-halachischen Inhalt, der nur Gelehrten verständlich war, setzte er seine natürliche, liebliche und leicht verständliche Sprache entgegen. Mit der arabischen Metrik, die Donash im 10. Jahrhundert eingeführt hatte, unter deren Joch Dichter wie Jeh. Hallewi geseufzt hatten, brach Nağara vollständig. Seine national-romantischen Dichtungen, welche die Wünsche und das Sehnen des Volkes widerspiegeln, sind von anmutiger Rhythmik und leichter Metrik getragen.

Nağara war gleichzeitig Sänger und bewandert in der orientalischen Musik. Seine Ansicht war, daß Dichtungen nur dann Lebensfähigkeit haben, wenn sie singbar sind und gesungen werden¹. Zu mehreren Gedichten hat er selbst Melodien komponiert und sie mit der Überschrift: „Eine neue Melodie von mir erfunden“ = להן מהרדש הרשתי אני versehen. Sonst aber pflegte er Melodien aus dem arabischen, türkischen, griechischen und spanischen Volksgesang seinen Dichtungen anzupassen und sie im Verein von Sängern und Dichtern vorzutragen; erst nachdem die Dichtung als auch die Melodie für gut befunden wurde, pflegte er sie öffentlich zu singen.

Im Jahre 1579 wurde die jüdische Gemeinde in Saffed von einem Überfall der Drusen heimgesucht und viele flüchteten nach Damaskus, darunter Nağara mit seinem Vater, der als Rabbiner und Prediger daselbst aufgenommen wurde, während Nağara eine Anstellung als Gemeindesekretär und Vorbeter in der oben erwähnten alten Synagoge zu Ġaubar bei Damaskus² erhielt. Dieses „Paradies des Orients“ mit seinen wunderbaren Gärten, Sängern und Dichtern wirkte auf Nağara mächtig, und bald fand er sich in Gesellschaft der Poeten und nahm Anteil an ihrem lockeren Dichterleben, zum Verdruß der Kabbalisten. So sagt Ḥajjim Vital über Nağara: „Fürwahr, seine Gedichte an und für sich sind gut, mit ihm selbst aber ist verboten zu verkehren, da er immer berauscht ist und im Munde unwürdige Redensarten führt, und wer seine Lieder singt, dem wird es schlecht ergehen . . .“ „Er schmaust in Gesellschaft von Mußiggängern entblößten Hauptes,

¹ In der Einleitung zu seiner Gedichtsammlung „Zēmirot Jisrael“, Venedig 1599: כל משמרהי אנכי נצב כל הלילה, כוהב על הנייר ועל הדפדפא, כל שפה ברורה . . . לנוגנים, להחשיר תשורה בכללים ופרטים לפורשים עלי הנבל.

² In der erwähnten Einleitung; Šibḥe R. Ḥ. Vital: ומכריו בשירות בזובר

nur im roten Käppchen im Negligée“¹. — Ein anderer Gegner, selbst Dichter, dessen Poesien aber keinen Anklang fanden, und daher mehr aus Neid denn aus frommen Eifer Nağara bekämpfte, war Měnağem di Lonsano, ursprünglich aus Italien. Er setzte sich in Jerusalem fest und war lange Seel- und Geldsorger der Gemeinde. Er reiste viel, um Gelder für Jerusalem zu sammeln und veröffentlichte sein Werk „Šēte Jadot“, eine Sammlung von Poesien, Predigten, Bibelerklärungen und philologischen Glossen zum „Aruch“ (Venedig 1617). In diesem Werke kritisierte er Nağara (S. 142) mit folgenden Worten: „Mehrere der Gedichte sind verwerflich wegen ihrer Erotik und weil sie eine Nachahmung von Gedichten aus fremden Sprachen sind . . . der Verfasser des Zěmirot Jisrael kümmert sich darum gar nicht . . . und als ich in Damaskus war, habe ich ihn diesbezüglich zur Rede gestellt . . . hauptsächlich ist sein Gedicht ‚Jěribuni lěhaje dod‘ durchaus widerwärtig und schmutzig und nicht wert, in die Öffentlichkeit zu kommen als Hymne zu Gott.“ Dieses genannte Lied ist eine der schönsten Poesien von Nağara. Allerdings hatte Lonsano recht, das Lied ist keine religiöse Hymne, sondern ein romantisches Liebeslied, wie denn Nağara eigentlich ein Volks- und Liebesdichter war, ganz weltlich, sinnlich, subjektiv, die Natur über alles liebend, die Schönheit, das Leben preisend, der momentanen Stimmung ganz ergeben. „Am Tage eines Leides jammere ich, am Tage einer Freude sprühe ich Feuer“; oder: „Mein Herz zittert, während ich ein Lied schaffe, die Zähne knirschen, es brennt in meinem Innern wie glühende Kohlen“; oder: „Wenn dein Herz voll ist von Kummer seit gestern oder länger, wohlauf, Kamerad! labe dich mit Traubensaft und Rotwein in einem blühenden Garten bei Sonnenuntergang.“

Oder: „² . . . Seine blutroten Wangen bekämpften mich,
Seine Augen zerrissen mein Herz und weinten nicht . . .,
Mit seinem Munde verwundet und heilt er . . .
Mit seinen Augen zerschmettert er die Menge . . .
macht sie betrunken wie Wein. —
Wie ein Tyrann ertränkte er mich im Blute seiner Leidenschaft. —“

Oder: „Mein Schlaf wich und ich stürme wie ein steuerloses Schiff
im Meere deiner Leidenschaft, wünschend:
O, wäre ich eine Quelle und du ein Sprößling,
du saugtest aus den Brüsten meiner Schönheit und stilltest deinen Durst;
O, wäre ich ein Garten und du
säßest in meinem Schatten und hütetest meine Frucht;
O, wäre ich ein Dolch und du stächest mich
im Herzen deiner Feinde, ich berauschte mich in ihrem Blute;
O, wäre ich ein Zelt und du mein Bewohner,
wir kosteten Liebe, Wonne;
O, wäre ich eine Sprache in deinem Munde,
ich stillte die Glut deiner Liebe durch Lied und Gesang;
O, wäre ich ein Sklave und du mein Besitzer,
ich sehnte nur nach deinen Diensten, anstatt der Freiheit“³.

Oder: „Es erzittert ein Mann und wird ohnmächtig,
wenn sein Auge das deinige trifft“⁴ —

¹ Šibhe Vital.

² Aus dem genannten Liede „Jěribuni lěhaje dod“.

³ Frei nach dem Gedicht ידך שנה עיני Z. J.

⁴ יחרב האיש וילפת, אשר עינו בך נשקפת Z. J.

„Ich bettete mein Lager mit Gold,
möge er doch kommen ins Lustgemach“¹. —

O, schöne Stimme, gottbegnadeter Sänger,
ehre Gott mit deinen Kräften;
Wessen Stimme aber nicht schön,
singe nach Kräften;
Denn Gott wohnt in allen Geschöpfen
und verleiht der Kehle Ausdruck . . .
Siehe, alle Vögel singen morgens und abends,
und keiner von ihnen unterläßt es
mit dem Vorwand: seine Stimme sei nicht süß“².

O, warum willst du auf offener Straße übernachten?
tritt doch in den Garten ein, da sind Bäume,
Und die Bäume haben liebliche Schatten,
da sind Beete, meine Pflanzen . . .“³.

Nağara war eigentlich ein weltlicher, lyrischer Dichter, mußte aber mit der Richtung seiner Zeit rechnen, er bemäntelte daher seine Dichtungen mit einem religiösen, gottesdienstlichen Äußeren. Die Schlußverse seiner Lieder klingen immer im Gebet aus. Solange er seinem Naturell treu bleibt und seiner Muse freien Lauf läßt, ist er frisch, romantisch, natürlich; sobald er sich aber in den Gebetsmantel einhüllt, wird er wässrig, schablonenhaft, und seine liebliche Natürlichkeit wird Phraseologie. Er hält sehr viel auf edlen Ausdruck, reine Sprache und feinen Stil⁴.

Seine erste Sammlung ließ er in Saffed 1587 drucken, bestehend aus 113 Gedichten, betitelt „Zemiroṭ Jisrael“⁵. Im Jahre 1599 sammelte er seine Lieder und ließ eine Sammlung aus 346 Stücken auf Veranlassung und Kosten seines Gönners Ḥajjim in Venedig auflegen. Diese Sammlung enthält fast alle Gedichte der ersten Ausgabe⁶. — Er ging sehr kritisch mit seinen Schöpfungen um, verwarf vieles Unreife, Jugendgedichte „aus der Zeit, wo man noch keine Herrschaft (der Vernunft) anerkennt und zerbrochenen Tafeln gleichen“ (Me menuḥot S. 148). Einige Jahre später ließ er seine ausgewählten Briefe an Freunde und bedeutende Persönlichkeiten, wie seine Poesie in Prosa unter dem Titel „Meme Jisrael“ in Venedig folgen.

Die „zerbrochenen Tafeln“ aber, seine von ihm als unreif und minderwertig betrachteten Poesien gingen keineswegs verloren. Sie wurden vom Volke nicht minder gesungen wie seine gedruckten Gedichte⁷, und noch bis auf den heutigen Tage leben Hunderte seiner ungedruckten Gedichte im Munde des Volkes im Orient.

¹ רפדתי יצוטי זהב Z. J.

² יפה קול ומטיב נגן Pizmonim.

³ למה ברחוב תלך Pizmonim.

⁴ Einleitung, ebenda.

⁵ Von dieser Ausgabe befindet sich ein Exemplar im Besitze von Elkan Adler in London. Ausführliches darüber siehe in der hebräischen Einleitung dieses Bandes.

⁶ Eine Auswahl von Strophen und ein Verzeichnis der Gedichte ist in der hebräischen Einleitung dieses Bandes aufgeführt.

⁷ Eine Sammlung von 123 Gedichten, „Pizmonim“ betitelt, hat Friedländer, Wien 1859 herausgegeben. Manuskripte, „Šeerit Jisrael“ benannt, zirkulieren im Orient und sind in verschiedenen Bibliotheken aufbewahrt. Bacher beschrieb sie in R. d. E. J., B. 47. Vieles davon ist Nachahmung und Nağara zugeschrieben, so daß es schwer zu unterscheiden ist, was wirklich echt ist. Gegen 60 Stücke sind in der Sammlung „Sēbahot“, Bagdad 1906, abgedruckt. Vgl. Bd. II Einleitung.

Trotz Anfeindung von seiten der Fanatiker sind doch mehrere von Nağaras Poesien in das sefardische Maħzor eingedrungen, so „Jarad dodi lëganno“ für das Wochenfest „Janub pi nib“, „Rešut“ für den Versöhnungstag zu Musaf. Ebenso fanden mehrere Poesien Aufnahme in allen Gebetsriten, auch bei den Aschkenasim, so „Ja ribbon ‘alam“, „Hodeš jëšu‘a ħaddeš li“, „jadëħa tanheni“.

Seine Gegner verfolgten ihn derart, daß er gezwungen war, Damaskus zu verlassen und von Stadt zu Stadt zu wandern. „Ich weile zwischen Leoparden, sie brennen, stechen mit ihrer Zunge wie mit Schwertern, wollen mich in Bann setzen weil ich Israels Lehre verletzt hätte... meine Seele ist betrübt, niedergedrückt, verstummt, verzagt, denn ich weiß nicht, was ich meinen Feinden antworten soll“ (Me mënuħot). — Ein edler Zug in Nağaras Charakter tritt zutage, als er seinen bitteren Gegner Ĥajjim Vital gegen Anschuldigung der Parteilichkeit in einem Schiedsspruch verteidigt, ihn „das leuchtende Auge, den Fürsten“ nennt (Me meriba). — Auch tritt er oft für die Armen Jerusalems und Saffeds ein und schreibt lange, begeisterte Agitationsbriefe an die Gemeinden in Aleppo und Konstantinopel, arbeitete eifrig, um auf diplomatischem Wege den Gouverneur von Damaskus zu entfernen, der über die Gemeinde viel Leid heraufbeschworen hatte, was ihm endlich auch gelang.

Auch in seinem Familienleben war Nağara nicht glücklich. Seine erste Frau und seine Tochter „Oro“ starben in Saffed, wahrscheinlich durch eine Seuche. Von seinen drei Söhnen ist einer, Jaqob, in den Kinderjahren gestorben. Er ergoß seine Trauer über den Verlust seiner Angehörigen, über Vater, Tochter und Sohn, nicht minder aber über den Tod seiner Freunde in seinen Dichtungen aus.

Nach langem Umherirren ließ er sich in seinen alten Tagen in Gazza als Rabbiner nieder, wo auch sein Sohn Moše noch 1645 als solcher fungierte¹.

Obwohl Nağara sich von der arabischen Metrik freigemacht hatte, finden sich doch etwa 60 Dichtungen, die diese Metrik haben. Indessen leidet darunter die Natürlichkeit in keinem Falle.

Er bediente sich folgender Metren:

1a. Hazağ ∪ - - -, ∪ - - -; ∪ - - -, ∪ - - -.

b. „ ∪ - - -, - -; ∪ - - -, - -.

c. „ ∪ - - -, ∪ - - -; ∪ - - -, ∪ - - -.

2a. Wafar ∪ - - -. ∪ - - -, ∪ - - -.

b. „ ∪ - - -, ∪ - - -, ∪ - - -.

3a. Rağaz - - ∪ -, - - ∪ -, - - ∪ -.

b. „ - - ∪ -, - - ∪ -, - - -.

c. „ - - ∪ -, - -.

d. „ - - ∪ -, - - ∪ -, -.

4. Mutaqarib ∪ - -, ∪ - -, ∪ - -, ∪ - -.

5. Basit - - ∪ -, - ∪ -.

6. Mutadareħ - ∪ - -, ∪ - -, ∪ - -, ∪ -.

7. Ramal - ∪ - -, - ∪ - -, - ∪ - -, - -.

8. Raqiz achtsilbig.

Belege und Namen der Gedichte sind in der hebräischen Einleitung dieses Bandes gegeben.

¹ Qore haddorot von Dawid Konforto.

Über die Melodien, die Nağara für seine Gedichte verwendete, wird in Kapitel IV die Rede sein, hier sei nur auf sein Verfahren, den Silbenklang bekannter arabischer, türkischer oder spanischer Lieder im Hebräischen nachzuahmen, wie „ajahel jom li el ja'mir“ gleich dem Anfänge des arabischen Liedes „ma jahil min alla ja imir“¹ aufmerksam gemacht, wogegen schon Lonsano protestierte; indessen war Lonsano durchaus nicht gegen Aufnahme fremder Melodien².

Die Ursache solchen Verfahrens war, wie Nağara selbst ausführt, das Publikum durch die Ähnlichkeit der Silbenklänge und Melodien zu täuschen und sie glauben zu machen, es wären die bekannten Volkslieder, in der Tat aber anstatt dieser hebräische mit religiösem Texte³.

In Tiberias hatte Don Josef Nasi die Juden von neuem angesiedelt. Denn seitdem Salah-ed-din die Stadt 1288 zerstörte und die christliche Herrschaft daselbst vernichtet hatte, blieb sie bis 1560 unbewohnt. Der erwähnte italienische Reisende fand 1522 in Tiberias etwa 10—12 arabische Häuser. Im Jahre 1560 erteilte Sultan Suleiman Don Josef Nasi einen Firman über Tiberias und Umgebung, welcher den Juden gestattete, sich daselbst anzusiedeln und die Stadt zu erbauen. Durch den Einfluß eines arabischen Fanatikers ist die Arbeit aber gehemmt worden; als sich der Leiter der Arbeit, Josef ben Adriat, beim Wali von Damaskus darüber beklagte, erteilte dieser strenge Befehle, den Bau wieder in Angriff zu nehmen. Fünf Jahre dauerte es, bis die Fundamente der alten Stadtmauer wieder ausgegraben waren, bei welcher Gelegenheit eine Kirche bloßgelegt wurde, deren Glocken nach Konstantinopel gebracht wurden, um aus ihnen Kanonen zu gießen.

Nasi ließ einen Ruf an die Juden ergehen, sich in Tiberias anzusiedeln. Er ließ Maulbeerbäume um die Stadt pflanzen, um Seidenwürmer zu züchten, ebenso ließ er aus Spanien Merinoschafe bringen, um eine Wollindustrie in Tiberias zu schaffen. Dawid Olivero, früher Mastro Pedro, der Arzt der Königin von Portugal, war Leiter dieser Unternehmungen; da er aber kurz darauf starb, gelangte das Projekt nicht zur Ausführung. Trotzdem die junge Ansiedlung viel unter drusischen und arabischen Überfällen zu leiden hatte, wurde sie durch Zuzug von Sefardim und Marokkanern, Orientalen und Aschkenasim immer verstärkt, ohne jedoch irgendwelche kulturelle Bedeutung zu erlangen.

In Jerusalem hat R. Mose ben Naḥman aus Spanien 1368 wieder eine jüdische Gemeinde gegründet. Sie entwickelte sich sehr langsam, da Jerusalem oft von Seuchen und Überfällen heimgesucht wurde. Ebenso wurden die Juden von der lokalen Verwaltung tyrannisiert und mit schweren Steuern belegt. Sie lebten unter stetem Drucke und oft waren die Vorsteher und Rab-

¹ Eine große Anzahl solcher Identitäten vgl. in der hebr. Einl.

² Im übrigen ist sowohl die Silbennachahmung als auch die Melodieentlehnung keine Neuerung des Nağara, denn nach Samuel Archivolti in „Arugat habbosem“, Venedig 1603, S. 110ff, war diese Unsitte bereits zur Zeit Jehuda Hallewi's aufgekommen. Er sagt in bezug auf das abfällige Urteil Hallewis über die metrische Poesie „Anšadia“ (Kusari II § 72): „Wir fehlten, indem wir diesen Unfug begingen, für die hebräische Sprache die arabische Metrik eingeführt zu haben. Die Absicht war ja nur, um mit der Metrik die populären Melodien einzuführen. Denn scheinbar ist zu seiner Zeit (von Hallewi) der Brauch entstanden, in die Gebetbücher Poesien einzufügen, die nach diesen Melodien gesungen werden sollen. Dieser Mißbrauch verbreitete sich dermaßen, bis die Drucker .. diese Poesien mit Überschriften des Anfangsverses der fremden Lieder, nach deren Melodien gesungen werden soll, versehen haben. So haben sie z. B. für den Pijjuṭ ,šir toda lelohim tēna' die Melodie von ,El toda la tramontaña' überschrieben oder ein anderes Gedicht versehen sie mit der Überschrift ,El Vaquero de la Marayna' ... und was soll man schon von manchen Vorbetern sagen, die die heiligen Gebete in weltlichen Volksweisen vortragen“. Hingegen aber hatte Menahem di Lonsano (šēṭe jadot, 147) nichts gegen fremde Melodien, denn er sagt: „Ich sehe, daß manche Gelehrte sich über diejenigen beklagen, welche religiöse Poesien mit fremden Melodien singen. Sie sind aber im Unrecht, denn es ist nichts dagegen auszusetzen.“

³ šēṭe jadot, 147. — פי דוברי שקר ודובבים שירי כגבים יסברו ושירי אהבים לא יעלה על לבם ... בראורם. Einleitung z. Z. J. השירים, כי חזקא על איש לא שביק היחרא ואכיל אסורא.

biner gezwungen, aus der Stadt zu flüchten, um sich zu retten. 1481 zählte die Gemeinde 250 Familien sefardischer, marokkanischer, orientalischer und aschkenasischer Herkunft. In den Jahren 1481—87 wütete im Lande Judäa eine Hungersnot und verschiedene Krankheiten, und obendrein legten die despotischen Verwalter der Stadt ungeheure Lasten auf die Gemeinde, so daß ein großer Teil der Gemeinde genötigt war, die heilige Stadt zu verlassen. In dieser Krisis erschien als Retter R. Obadia Bertinoro aus Italien, der neues Leben in die Gemeinde brachte, eine Schule gründete und kraft seines Einflusses die jüdische Gemeinde moralisch und materiell emporhob. Das Jahr 1495 brachte nach Jerusalem 130 spanische Familien, so daß im Jahre 1522 die Gemeinde zu 300 Familien herangewachsen war. In den folgenden Jahren war der Zuzug rege, und jede Landsmannschaft gründete ihre eigene Synagoge. Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Glanzperiode der jüdischen Gemeinde in Jerusalem. Es begannen Ansätze zu geistiger Tätigkeit durch Bertinoro, Jišḥaq Šolal, Lewi ben Ḥabib, Moše Alošaqar und Dawid ben Zimra. Da regte sich wieder der Neid und die Tyrannei der mohammedanischen Herrscher, sich in Steuerbelegung und willkürlichen Strafen geltend machend. 1586 wurde die von M. b. Naḥman 1368 erbaute Synagoge konfisziert, mit dem Vorwand, sie befände sich in der Nähe einer Moschee. Hauptsächlich aber gewann der Tyrann Ibn-Farukh, der sich der Stadt als Gouverneur aufgedrängt hatte, durch seine grausamen Mißhandlungen an den Juden traurige Bedeutung, so daß in den Jahren 1635—37 die Gemeinde fast vernichtet wurde¹.

Nur allmählich konnte sich die Gemeinde von diesen fürchterlichen Schlägen erholen, und es ist verständlich, daß unter solchen Umständen keine geistigen Produktionen zu verzeichnen sind. — Aber die Gemeinde als solche hat nie aufgehört zu existieren. Der Zuzug nach Jerusalem nahm ununterbrochen zu, vornehmlich seit Anfang des 19. Jahrhunderts, wo der Einfluß der europäischen Mächte in Palästina anfang sich geltend zu machen. In den letzten Jahrzehnten vor Ausbruch des Weltkrieges war die jüdische Bevölkerung in Jerusalem auf etwa 50000 Seelen angewachsen, die wie gewöhnlich in abgesonderte Gemeinschaften, nach Landsmannschaften sich verteilte. So waren da 8000 Sefardim (spanischer Herkunft, die teils direkt aus Spanien, meistens aber aus dem Balkan kamen), 1500 Marokkaner, 3000 Jemeniten, 4000 Perser, 2000 Aleppoer und Syrier, 300 Bagdader und Babylonier, 1000 Georgier (aus dem Kaukasus), 1500 Bucharaer, 130 Daghstaner (aus dem Transkaukasischen) und etwa 25000 Aschkenasim aus Deutschland, Galizien, Polen, Ungarn, Rumänien, Ukraina, Südrußland, Lithauen und den baltischen Provinzen. — Eine jede Gemeinde hielt fest an ihren Traditionen, Riten und Gebräuchen, wogegen die nach europäischem Vorbilde gegründeten Schulen ohne merklichen Erfolg ankämpften.

Von hervorragenden Geistern in der letzteren Zeit, die Jerusalem hervorgebracht hat, obwohl sie nicht in der heiligen Stadt das Licht der Welt erblickten, sind zu erwähnen: 1. Šalom Mizraḥi Šarabi aus Jemen², der die Kabbala in der Synagoge Bet-el neu belebte (gest. 1787). — 2. Jakob Sapir, geboren in Saffed, bereiste 1857—58 Jemen und eigentlich die jemenischen Juden³ „entdeckte“ (gest. 1880). — 3. Josef Schwarz aus Bayern, der Begründer der Palästinakunde (gest. 1885)⁴. — 4. Abraham Moše Luncz aus Lithauen, der die Arbeit von J. Schwarz fortsetzte und eine reiche Palästinaliteratur im Hebräischen schuf⁵ (gest. 1919). — 5. Israel Dob Frumkin aus

¹ Vgl. Luncz, Jērušalem, Bd. II, III, Jerusalem 1886—88.

² Näheres über Šarabi vgl. Bd. I Einleitung (hebräisch).

³ Sein bekanntes Werk ist Eben Sapir, Bd. I Lyck 1859, Bd. II Mainz 1870.

⁴ Sein hebr. Werk T'buot haarez, Jerusalem 1842, auch deutsch „Das heilige Land“.

⁵ 13 Bände Jerušalaim; 22 Jahrgänge Palästinaalmanach u. a.

Lithauen, der die erste Zeitung in Jerusalem 1870 gründete¹ (gest. 1914). — 6. Eliezer Ben-Jehuda aus Lithauen, der die hebräische Sprache als Umgangssprache wieder belebte² (gest. 1922).

Der sefardische Einfluß hat in den letzten Jahrzehnten nachgelassen, die führende Rolle war den Sefardim von den rapid anwachsenden aschkenasischen Elementen streitig gemacht worden, so daß die Sefardim sich nur auf die Aufrechterhaltung ihrer Tradition beschränken mußten.

¹ Hăbaşelet, eine Zeitschrift, die er 40 Jahre hindurch herausgegeben hat. Er war ein talentvoller Journalist und Übersetzer.

² Sein groß angelegtes hebr. Wörterbuch „Millon“ hat er unvollendet gelassen. — Er gründete eine fortschrittliche Zeitung Haşēbi, später Haşqafa u. Haor.

Kapitel II.

DIE AUSSPRACHE DES HEBRÄISCHEN.

In der Aussprache des Hebräischen der orientalischen Sefardim und der syrischen Juden hat die bekannte sefardische Aussprache manche Modifikationen erfahren, die auf Beeinflussung lokaler Idiome zurückzuführen sind. So war die hebräische Aussprache in der talmudischen Zeit von der aramäischen beeinflußt; die Bevölkerung von Betš'an, Haifa und Tab'onin verwechselten 'ain mit alef (Megilla 24b), ebenso in der Schule des R. Eli'ezer ben Jaqob (B'erahot 32a); א und ה wurden wie im Westaramäischen weggelassen, בא = אבא, בון = בהון, לעזר = אלעזר, מר = אמר, יודה = יהודה, מינא = אמינא, לון = להון; איכן = יכנה.

In Nordpalästina scheint man auf Reinheit der Aussprache sowohl als auch auf die Sprache selbst nicht so viel Wert gelegt zu haben wie in Judäa¹, wo die Tradition der Sprache hochgehalten wurde². Im Grunde gleicht die babylonische Aussprache der sefardischen und syrischen und beweist, daß sie nicht ausschließlich spanischen Ursprungs, sondern als die judäische Aussprache zu betrachten ist.

Die arabische Sprache hat auf die Aussprache des Hebräischen günstig eingewirkt, indem durch sie die Emphatik der Konsonanten ק, צ, ע, ט, ה, ה verschärft wurde. (Siehe S. 18.)

DIE VOKALE.

Kurze Vokale.

Der Unterschied zwischen langen und kurzen Vokalen ist nur in den arabischen Gebieten wahrzunehmen.

i	deutsches kurzes i.
e, e	„ offenes e, in Syrien geschlossenes e.
a	„ kurzes a, in Syrien wie arab.-syr. faṭḥa ä.
o	„ offenes o.
u	„ kurzes u.

¹ Vgl. 'Erubin 53b, בני יהודה דרייקי לישנא.

² Worauf Nēhemia (13, 24—25) eingewirkt zu haben scheint, so daß die korrekte Sprache mit den Judäern wieder von Babylonien nach Jerusalem verpflanzt worden ist, wo sie sich, wenigstens im Gelehrtenkreise, erhalten haben mag.

DIE KONSONANTEN.

Figur	Transkription	Aussprache
א	ʾ, h	spiritus lenis, in Serbien und Bulgarien oft mit h verwechselt.
ב	b	
בּ	b, v	in Syrien und Galiläa gleich בּ wie im Arabischen, in Judäa und Balkan wie französisches v.
ג	g	deutsches hartes g.
גּ	g, ġ	in Syrien und Palästina gleich hartes deutsches g, in Saloniki oft wie griechisches γ weich wie in „sagen“.
ד	d	
דּ	d, d̄	in Syrien und Palästina gleich דּ, in Saloniki wie weiches englisches th.
דְּ	h, ʰ	in Serbien und Bulgarien oft mit א verwechselt.
ו	w, v	in arabischen Gebieten gleich arab. و, in türkischen und griechischen gleich französisches v.
ז	z	französisches z.
זּ	h, ħ	in arabischen Gebieten gleich ح, in türkischen oft arab. ح, in griechischen und slavischen Gebieten gleich „ch“ schweiz.
ט	t, t̄	in arabischen und oft auch in türkischen Gebieten gleich arab. ط, sonst wie Gaumen-t.
י	j	deutsch.
כ	k	„
כּ	ħ	ch in „ach“.
כְּ	l	weiches deutsches l.
מ, מׁ	m	
נ, נׁ	n	
ס	s	scharfes s.
סׁ	ʿ, ʳ	in arabischen und oft auch in türkischen Gebieten wie arab. ع, sonst gleich א.
פ	p	
פּ	f	
צ, צׁ	s, ts	in arabischen und oft auch in türkischen Gebieten gleich ص, sonst t + s.
ק	q, k	„ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ k. In Syrien gleich arab.-syr. ك = spir. len. קדוש = אדוש, קם = אם
ר	r	scharfes Zungen-r ¹ .
שׁ	š, s	gleich deutsch sch, in griechischen Gebieten wie weiches, süddeutsches s ² .
שׂ	s	gleich ס ³ .
ת	t	Gaumen-t.
תּ	t̄, t̄	in griechischen Gebieten weich wie englisches th in thank.

¹ In Palästina, hauptsächlich in Tiberias, hatte man ein weiches und hartes ר, vgl. Diqduqe Haṭṭ'amim, Ed. Baer u. Strack, Leipzig 1879, S. 7. Weich wurde er nach den Konsonanten זריבסאר als Auslaut ausgesprochen oder auch vor ןׁל, sonst aber immer hart, vgl. auch Derenbourg, Manuel du lecteur, Paris 1870, S. 81; Ibn Ġnāh, Ed. D. Goldberg, Frankfurt a. M., 1846, S. 7; D. Qimhi im Namen des Ali Hannazir und Abraham ibn Ezra behaupten gehört zu haben, daß die Tiberianer das ר im Auslaut sehr weich auszusprechen pflegten, kaum hörbar, daß wohl ein sehr weiches Gaumen-r, dem Französischen ähnlich, gewesen sein mußte.

² Die Musta'arim konnten zwischen שׁ und ס unterscheiden (Asulai, Birke Josef zu Tur I S. 450) ומסורסם שחולוק הוא בין בני ספרד אשר בטורקיא ובני מוסתערב הוא בשין ימניה . . . וכי זה לנו בני ספרד ראין אנו מחלקין בין שין ימניה לשמאלית ובין זו לסמך.

³ Dagegen konnten die spanischen Juden kein שׁ aussprechen, und im ersten für die Marannen gedruckten Gebetbuch in lateinischer Transkription ist שׁ immer mit s wiedergegeben, wie auch Asulai sagt, wahrscheinlich durch das Spanische beeinflußt. Ebenso sprachen die Romanioten שׁ gleich ס, Rosanes I, S. 135. Die letzteren sprachen das תּ gleich h aus; Rosanes ebenda.

Lange Vokale.

י, י i	langes deutsches i.
י, י, e, ê	geschlossenes e, in Syrien etwas mehr geschlossen, ê.
e, ê	„ „ „ „ „ „ ê.
א	„ „ a ¹ .
י o, ô	„ „ o, „ „ „ ô.
י u	„ „ u.

Halbvokale

werden gleich kurzen Vokalen ausgesprochen:

י	ă	deutsch kurz.
י	o	„ „ offen.
י	ě, ě	„ „ „ oder halboffen.
י	„	š.m. „ „ „ „ „

Mil'el und Mil'era' wird exakt betont.

¹ Indessen sagt Abraham ibn Ezra, Šaḥot, Berlin 1768, S. 2b, „daß das Q. G. mit zusammengezogenem Munde, also nicht so offen wie paḥal gadol, wie wir hier das י (in Spanien) aussprechen, nur die Gelehrten in Ägypten, Nordafrika und Tiberias kennen die richtige Aussprache“. Demnach scheint Q. G. gleich offenes „o“, wie die aschkenasische Aussprache in den von Ibn Ezra erwähnten Ländern gewesen zu sein.

Kapitel III.

DER GESANG.

In der geschichtlichen Übersicht der Gestaltungen der Gemeinden in den türkischen Provinzen sahen wir die Kämpfe alter orientalischer Riten mit den sefardischen Traditionen und den Sieg der letzteren in den meisten Fällen. Dasselbe ist auch in bezug des Synagogengesanges zu konstatieren, denn obwohl manche rabbinische Autoritäten für Aufrechterhaltung der traditionellen lokalen Gesänge waren¹, siegte doch der sefardische Gesang in den orientalischen Gemeinden dermaßen, daß, abgesehen vom allgemein orientalischen Element, keine trad. Melodie als originell, nichtsefardisch im Synagogengesange der oben angeführten Gemeinden zu bezeichnen ist.

Was wir aber als spezifisch „sefardische Weise“ bezeichnen können, wird im folgenden erörtert werden.

Aus der geschichtlichen Übersicht war zu ersehen, daß zwei Arten von Sefardim aus Spanien emigrierten, a) die als Juden in den Jahren 1492—96 und b) die als Marannen Jahrzehnte, ja Generationen hindurch in christlicher Erziehung und Umgebung lebten und meistens nach Westeuropa sich flüchteten. Die ersteren waren es, die zuerst sefardische Tradition nach dem Orient verpflanzten. Es ist also anzunehmen, daß sie ihre Überlieferung besser kannten als die beispielsweise erst 100 Jahre später nach Amsterdam (1594) eingewanderten Marannen, die nicht einmal hebräisch lesen konnten und für die Gebetbücher in spanischer Sprache mit einigen hebräischen Hauptgebeten in lateinischer Transkription verfaßt werden mußten². Sie beriefen anfangs Rabbiner und Lehrer aus Italien und Nordafrika, die sie auch die traditionellen Gesänge gelehrt haben mögen³.

Es ist daher nötig, die Gesänge der europäischen Sefardim mit denen der orientalischen zu vergleichen, um die gemeinschaftlichen Weisen und Melodien als „sefardisch“ zu bezeichnen, d. h. Melodien, die andere jüdische Zentren nicht besitzen. Alsdann mußten vergleichende Untersuchungen dieser spezifisch sefardischen Melodien mit spanischen Gesängen aus der vorexilischen Zeit, vom 15. Jahrhundert aufwärts, vorgenommen werden. Zu diesem Behufe werden wir genötigt sein, mehr als es im Rahmen einer Einleitung zu Synagogengesängen angemessen erscheint, auszuholen, nämlich den spanischen Volksgesang selbst in Betracht zu ziehen, da dieser Gesang bis vor kurzem, aus Mangel an zuverlässigem Material, nicht erläutert worden ist.

In der allerletzten Zeit haben sich zwei spanische Musikforscher um den spanischen Volks- gesang verdient gemacht, Felipe Pedrell, der *Folk-lore musical castillan du XVI siecle*⁴ und

¹ Vgl. J. Karo zu *Orah hajjim*, § 619, Anm. des Rama.

² Solche Gebetbücher sind mehrfach in Amsterdam gedruckt worden.

³ Federico Consolo sagt in seinem Werke „*Libro dei canti Israele*“, Firenze 1892, Einleitung, daß die sefardische Tradition in Livorno sich am reinsten erhalten haben soll.

⁴ In I.M.G., Bd. I, S. 372—400.

eine 4 bändige Sammlung „Cancionero musical popular español“¹ herausgab, und Pierre Aubry, der „Iter Hispanicum“, Reste von Kirchengesängen aus der Zeit des Alfonso X. von Kastilien (1252 bis 1284) veröffentlichte². Die ältesten Melodien in diesen Sammlungen stammen aus dem 13. Jahrhundert und es ist interessant wahrzunehmen, daß die Melodien aus dem 13., 14., 15. und 16. Jahrhundert fast durchaus arabischen Charakter haben. Denn die arabische Musik wie die arabische Kultur waren ja bekanntlich in Spanien vorherrschend, so daß sogar der Kirchengesang arabisiert wurde und als „Mozarabischer Gesang“ bekannt ist³. Erst nach der Vertreibung der Araber aus Spanien ging die Kirche an die „Reinigung“ des Kirchengesanges, indem sie den französischen und gregorianischen Gesang einzuführen sich bemühte. Bis dahin waren Araber und Juden die Hofmusiker in Kastilien, und es ist anzunehmen, daß die Juden arabische Musik wie arabische Kultur im allgemeinen interpretierten. So waren u. a. Rabbi Don Santob = šemtob de Karion, Alfonso de Baena, der ein „Cancionero“ verfaßte, Johan de Ispania, Antonio de Montoro il Rupero, Rodrigo Kato, der Schöpfer des spanischen Schauspiels, Pero Paruš, Šaul Hallewi, nachher Paul di Santa Maria und sein Sohn Alonso⁴ Dichter und Musiker in Spanien. —

Betrachten wir die unten angeführten spanischen Melodien, so finden wir einerseits ihre Ähnlichkeit zu den arabischen Volksmelodien auch der Gegenwart, andererseits Anklänge eines Teiles der sefardischen Melodien zu den von den bekannten jüdisch-spanischen Dichtern im 11.—13. Jahrhundert verfaßten synagogalen Poesien. Diese Melodien nun sind es, die bis auf den heutigen Tag von allen Sefardim im Orient und Okzident gesungen werden.

Einen Teil der hier gegebenen Melodien entnahm F. Pedrell⁵ aus den Musikwerken des Francisco di Salinas aus Burgos (1514—1590), die 1575 in Casablanca gedruckt worden sind und aus dem 13.—14. Jahrhundert stammen. Der arabische Charakter tritt bei diesen Melodien stark hervor, so der Bajatcharakter der Nummern 2, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17; der Sigacharakter in den Nummern 1, 3, 5, 6, 7, 8, 18. — Nr. 1 ist ein Spottlied auf die in 1492 vertriebenen Juden. — 4, 14 hat Rehawcharakter, 10—12 aus der Zeit von Alfonso X.⁶, 13—16 aus dem Cancionero popular de Burgos⁷. — Aus der arabisch-maurischen Musik sind 19—21 angeblich aus Andalusien und Kastilien⁸, die Sigacharakter haben, 21 weist zum Schluß durch g \sharp Hġazcharakter auf. Nun finden sich auch andere spanische Melodien in Hġaz, wie 36, „Palma de Mallorca“⁹, welche aber im Schlußmotiv c statt c \sharp hat. — 22, aus dem 14. Jahrhundert, wie auch 28 haben Nawacharakter. — Wie stark die spanischen Melodien von der italienischen Melodik des 15. Jahrhunderts abstecken, ist aus 22, einer zu Ehren Ferdinandos anläßlich seiner Einnahme von Granada am 21. April 1492 vom Kämmerer des Papstes verfaßten Hymne¹⁰ zu erkennen. 37 wäre wiederum eine Bajatmelodie, deren Rhythmik echt orientalisches ist. — 30, aus dem 13. Jahrhundert, stammt aus den Kirchengesängen der Santa Maria¹¹, sie erinnert an die Motive der Pentateuchweise, M. 1 gleicht Zarqa, M. 2 rēbi'a, M. 3 und 4 talša¹². —

¹ Catalunna 1921—22.

² In I.M.G., Bd. VIII, IX und XIII.

³ F. Pedrell a. a. O. — Mozarab aus Mustā'arab = arabisiert.

⁴ Vgl. Kayserling, Sefardim.

⁵ Vgl. erwähnten Aufsatz in I.M.G.

⁶ Vgl. den erwähnten Aufsatz von P. Aubry in I.M.G.

⁷ Sevilla 1903.

⁸ Encycl. de la musique etc. Paris 1911, S. 1920.

⁹ F. Pedrell, Cancionero, Bd. II, 112.

¹⁰ F. Pedrell a. a. O., Bd. I, 20.

¹¹ Die in Burgos auch während der arabischen Herrschaft bestandene Kirche, in welcher Salomo = Paulus 1414—1435 und sein Sohn Alonso Bischöfe waren, vgl. Kayserling a. a. O.

¹² Vgl. Bd. II, Einl.

In den Melodien der späteren Jahrhunderte tritt allmählich ein neuer Typus zutage, scheinbar eine Verschmelzung des arabischen Elementes mit dem romanischen, wie z. B. die Melodien 24—29, 31, 33 und 35, die sehr den Volksliedern der Sefardim in spanisch-kastilischem Dialekt ähneln, und von denen eine Kollektion (475—500) in diesem Bande gegeben ist. —

Von den Merkmalen, die auf arabischen Ursprung hinweisen, sind folgende: Halbschluß auf der Untersekunde (9, 10, 17), auf der Obersekunde (2, 15, 37) für Bajat; auf der Quarte (11, 16, 21, 29) für Bajat-Sabba; auf der Untersekunde (1, 3, 7) und Unterterz (3, 19, 20) für Siga; die verminderte Quinte (5) für Iraq und ebenso die tetrachordale Melodik, wobei die Quarte dominiert. Die Quinte dagegen kommt nur selten zur Geltung (10, 18, 27, 32).

Bemerkenswert ist, daß mehrere Melodien der späteren Zeit lebhaft an die jüdischen Volkslieder in Osteuropa erinnern, wie 25, 26, 27, 28, 31, 33, 35, 38—46¹, von denen manche direkt „slavisch“ klingen. Der Anfang von 47 erinnert sogar an den Anfang der Kol-nidre = Melodie der Aschkenasim. Die Melodie Aiñbara (46)² gleicht sehr der aschkenas. Melodie der Zione „Eli Sijjon“, welche Poesie sefardischen Ursprungs ist, was Stil und Rhythmus (Hazağ) betrifft.



E-li sij-jon wě-o - re - ho kě-mo iš - šo we - ši-re - ho we-hiv-su -

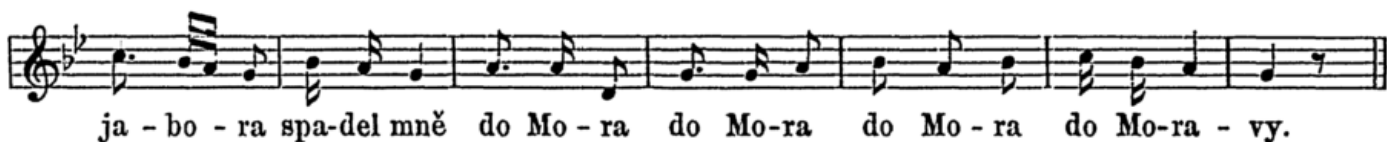


la hă - - - gu-raş sak 'al ba-'al n'u-re - ho.

Andererseits findet sich eine ähnliche tschechische Melodie, Malát V 1.



Jes-li tě má mi-lá hlava bo - li nan-đi si li-steček ja-bo-ro - vy li-steček



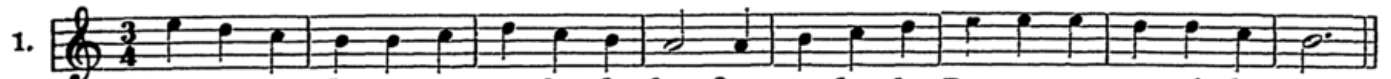
ja - bo - ra spa-del mně do Mo - ra do Mo-ra do Mo - ra do Mo-ra - vy.


Diese letztgenannten Melodien haben durchaus Mollcharakter; das Sentimental-melancholische ist demnach nicht nur der slavischen und jüdischen Melodik eigen, sondern es ist charakteristisch in der Musik der vorderasiatischen Völker, deren Einfluß sowohl auf Spanien als auch auf die Slaven so tief und einschneidend war, daher auch dieselben melodischen Elemente im slavischen und spanischen Gesang, daher auch die scharfe und prägnante Rhythmik in ihren Tanzliedern³. —


¹ Aus F. Pedrell, Cancionero, Bd. I—III.

² Ebenda. Bd. II, 267.

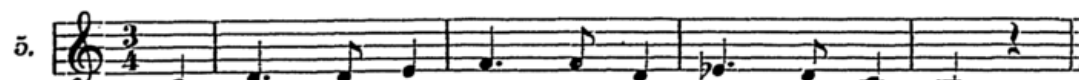
³ Ausführlicher unten Kap. V.

1. 
 E - a Ju - di - os a en - far - de lar, Que mandam los Rey - es que pa - seis la - mar.

2. 
 Tu - la lie - nes Ped - ro, Ju - roa tal no ten - go.


3. 
 Mal - ha - ya quien á - vos ca - só, La de Ped - ro bo - rre - gue - ro.

4. 
 Que me que reis el ca - va - lle - ro ca - sa - da me soy, ma - ri - do ten - go.

5. 
 De - jal - dos mi mad - re mis o - jos llo - rar.

6. 
 Rey don Al - fon - so Rey me se - ñor.

7. 
 Con - de lla - ros con a - mo - res no po - di - a re - po - sar.

8. 
 Lo que yo quie - ro de cir.

9. 

10. 
 Quen lo - ar po - di - a Com' e - la quer - ri - a A - ma - dre de quen O mun - do


 fez Se - ri - a de bon sen. Dés't'un gran - mi - ra - gre Vos con - ta - rei o - ra... *D. G. a. S.*

11. 
 De - us mi - se - re - re, De - us mi - se -


 re - re in pec - ca - tis e - o - rum.

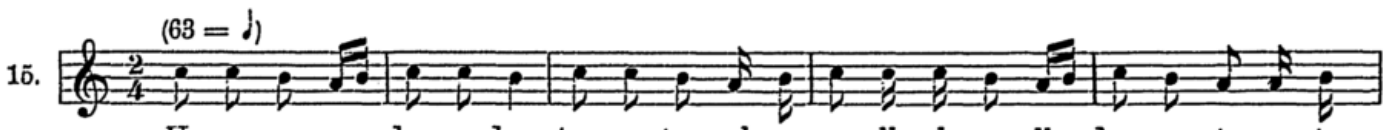
12. 
 Con - fir - ma su - per nos De - us mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

13.  A - tu puer - ta he - mos lle - gado y can - to la bian ve - ni - da y dis -


 pués mis com - pa - ñe - ros te e - cha - rán la des - pe - di - da:

14.  Los man - da mien - tos son diez sus pa - la - bras son - de e - jem - plo

 te los ha - de - ja - do Dios pa - ra glo - ria de sus tem - plos.

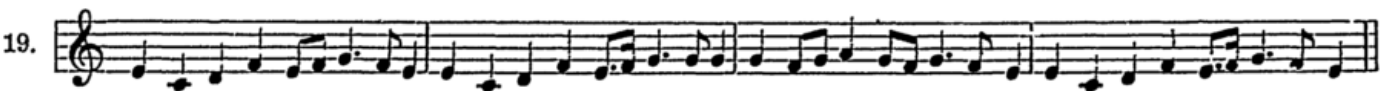
15.  (63 = ♩) U - naes u - na, dos es dos, tres es tres al a - rru - llo al arru - llo, duer me - te yo te

 dor - mi - ré _____ quo tó - ma - la A - ni - ta A - ni - ta que tó - ma - la A - ni - ta I - nés.

16.  (63 = ♩) A - la ru ru, á la ru ru, duérmete, ni - ño que á las dos de la tarde ya es - tás dormi - do.

17.  Vi - va la no - via y el no - vio y el eu - ra que los ca - só. _____

18.  Al vi - llano, al villano, ac - no - ja ae - noja, por - tar á mimo - re - na por Za - re - go - za.

19. 

20. 

21.  *Asfuri.*

22. 

¹ Vgl. Nr. 18 der arabischen Melodien in Kap. IV.

23.  Vi-vael gran Re Don Fer-nan-do con la Rei - na Don-na I-sa-bel-la, Vi-va S-


 pag-na et le Cas-tel-la. etc. Pien di glo-ria tri-um-phan - - - do.

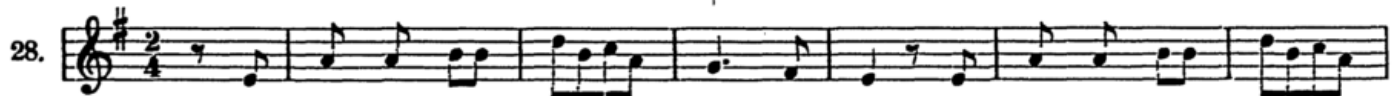
24. 

25.  Que da-me las lla-ves del Caar-to, que me voy al tris-te

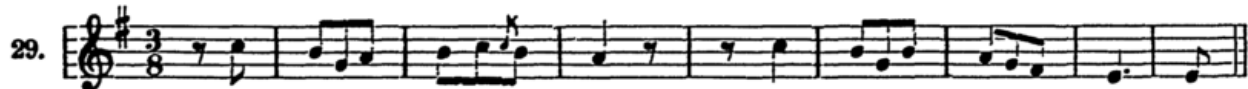
 cam-po á llo-rar mi tris-te vi-da, que da-me las lla-vers.

26. 

27.  Me lla-mos-te, mo-re-ni-ta, pen-san-do quee-ra ba-ji-za.—

28. 





29. 

30.  1. 2. 3. 2. 4. 5.

31.  E-res her-mo-saen ex-tre-mo pe-ro tie-nes u-na tal-ta

 yo no voy á-la Ve-ga del Ha-ro. *D. C. a. S.*

32.  Co-ged, don-ce-las la Vir-gen, ya dón de la lle-va-ré-is?

 A las-ca-eles dea-mar-pu-ra, don-deá-suhi-joen con-tra-réis.


33. 

34. 


35. 



Palma de Mallorca (vgl. die Hġazmelodie 100b in Kap. IV).

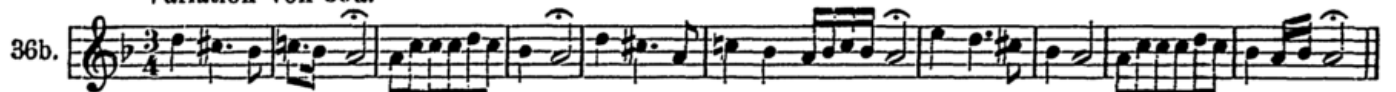
(112)[†]
36a. 

Si no fos p'es _____ car-re-to Ah! _____

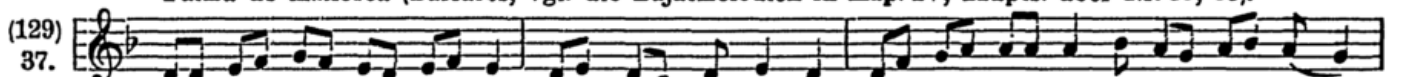


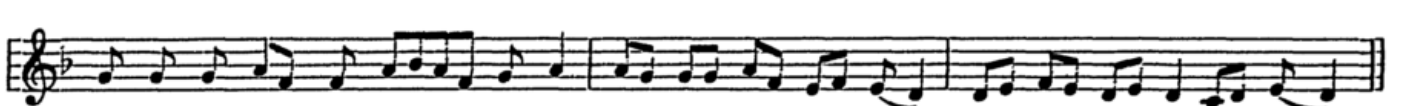
Que va da-rre-ra da-rre-ra Ah! _____

Variation von 36a.

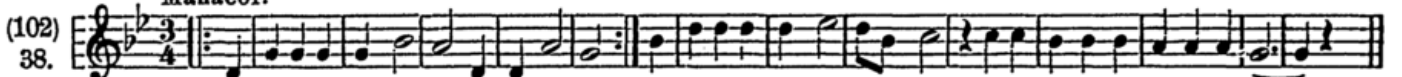
36b. 

Palma de Mallorca (Balears, vgl. die Bajatmelodien in Kap. IV, haupts. aber Nr. 35, 39).

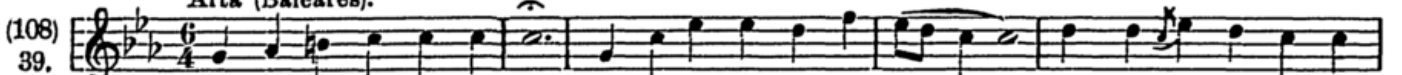
(129)
37. 



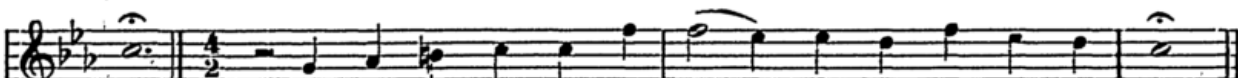
Manacor.

(102)
38. 

Arta (Balears).

(108)
39. 

Saps es se-ga-dos que fan, Saps es se-ga-dos que fan. _____ Quant be-re-nan es ma-



ti. Men-jen prest y tor-nem-hi A-re que nés un poch blan.

Mallorca.

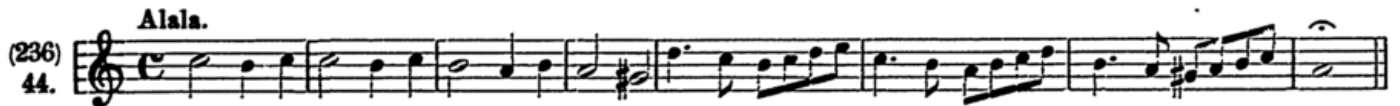
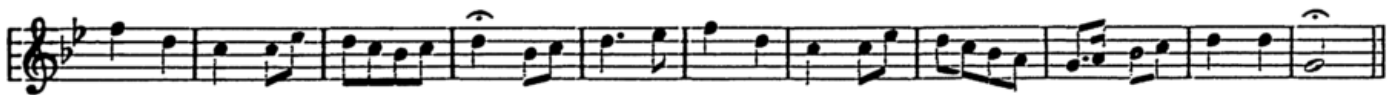
(160)
40. 

Dei-xem lo dol, dei-xem lo dol, Can-tem ab al-le-gri-a Al-le-lu-ia,



A-men a dar les Pas-erres a Ma-ri-a Dei-xem lo dol Dei-xem lo dol.

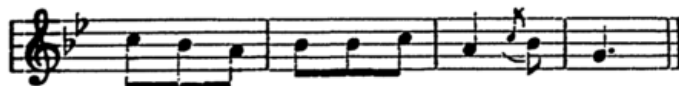
† Die eingeklammerten Nummern sind die Nummern der Melodien in Pedrell's Collection.



Gar-te tar-zu-nac ba-na-ra-bi-la, Ai-ri-an aiñ-ha-ra be - za-la,



Gay - ac e re · i-gra-rai-ten di-tut E-gu-nac ba-li-ra be-za-la o!_

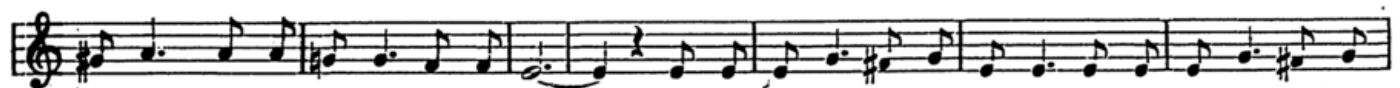


mai-ti - a ni bet-hi zu - ga - na.

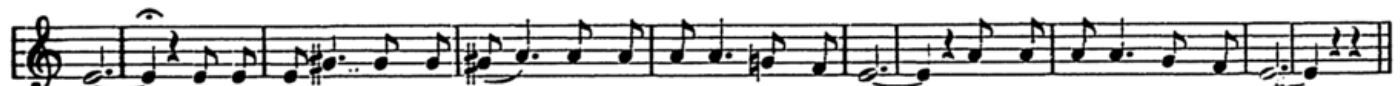
Urgel (Cataluña). Canço de Pandero.



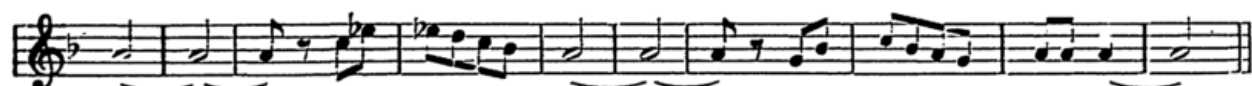
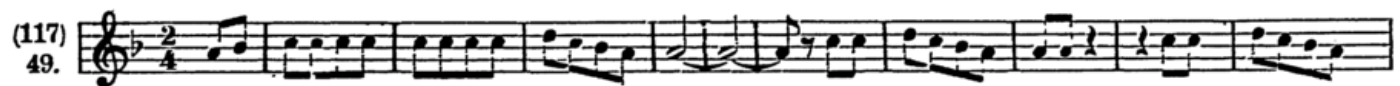
Don je-lle-te a-gra-ci-a-da a-qui vos com-pa-ra-ré, A-la flor de la pe-



re-rao a les ro-ses del ro-ser_ a la flor de la pe-re-ra vos com-pa-ro per blan-



cor. A les ro-ses del ro-ser vos compa-ro pel co-lor_ vos compa-ro pel co-lor.



Die Einsicht in die spanische Melodik des Mittelalters führt zur Überzeugung, daß sie eigentlich eine arabische ist, und zwar nicht nur der nordafrikanischen, sondern auch der ägyptischen, palästinischen und syrischen Araber, wie aus der Untersuchung im vierten Kapitel hervorgeht. Aus demselben Stoff sind auch mehrere Melodien des sefardischen Synagogengesanges hervorgegangen.

Wenn wir den sefardischen traditionellen Gesang sichten, treten uns drei Melodientypen entgegen. 1. Die Vortragsweisen der Bibel und die alte Gebetsweise, welche auch im Gesange der anderen Zentren vorhanden sind und der älteste Bestandteil des Synagogengesanges ist, wie wir bereits zur Genüge im zweiten Bande nachgewiesen haben. — 2. Die obenerwähnten spanisch-arabischen Melodien aus dem frühen Mittelalter, welche von allen Sefardim und Portugiesen der Diaspora gesungen werden, mit wenigen, auf lokale Einflüsse zurückzuführenden Variationen, die weiter unten näher erläutert werden sollen. — 3. Die im Laufe der 400 Jahre nach der Vertreibung aus Spanien von den Sefardim neu aufgenommenen Melodien, die alle aus den Volksmelodien ihrer neuen Niederlassung entlehnt wurden. So haben die Sefardim in Italien italienische, in der Türkei türkische und griechische, in slavischen Ländern sogar slavische Melodien aufgenommen, hingegen haben die Sefardim in arabischen Provinzen arabische, in Holland niederländische Melodien für die synagogalen Poesien und sogar für alte Gebetstücke verwendet, ein Verfahren, das die Rabbiner gutgeheißen haben. „So haben J. Hallewi, Rabbiner in Saloniki, und ebenso die Rabbiner in Jerusalem erlaubt, sogar das Hauptgebet ‚Šema‘ nach Musika (d. h. rythmisierte Melodie) zu singen“¹; ebenso „qaddiš“ und „qěduša“², obwohl Jišḥaq Alfasi gegen fremde arabische Melodien war³.

Wir hatten schon in den früheren Bänden Gelegenheit gehabt, die Beobachtung zu machen, daß metrische Poesien auch metrische Melodien bedingten, obwohl manche Psalmstücke, wie in dieser Sammlung 2, 20, mit rhythmischen Weisen versehen sind, ebenso alte Sēliḥot, wie „anenu“ 91, „ādon hasēliḥot“ 92 und „aṭanu lēḥalloṭ“ 95, durch den Unisono- oder wechselgesanglichen Vortrag eine Rhythmik haben. Die eigentliche metrische Melodik aber hat der Piut hervorgerufen, sogar im jemenitischen und persischen Gesang, der grundsätzlich rezitativischen Charakter trägt, haben manche Piutstücke metrische Melodien geschaffen.

Eine andere Form, sicherlich uralt und bereits in der Bibel bekannt⁴, ist die Antiphona, wobei die Gemeinde auf die Solostimme in einer gewissen Formel antwortet, wie „Amen“, „Anenu“ (120), „Hoša'na“ (72), „Ki lē'olam ḥasdo“, „Hošī'a na“, „Hašliḥa na“ (262). Diese Form war schon den Babyloniern bekannt⁵ und die ersten Christen haben sie von der Synagoge übernommen⁶. — Die spätere Form des Antiphonarium, in dem die Solostimme die Hälfte des Satzes und die Gemeinde den Schluß singt, findet sich in den Stücken 123, 147, 175, 181, 191, 218, 225, 231, 233, 235, 244. — Zu der älteren Form gehören 268, 270 mit dem Respons „mi el kamoḥa“, die aramäische Sēliḥa 102, 103, 108 mit „bēdil wajja'āhor“ und 117. Ebenso 227 (Benediktion der Kohanim), wo jedes Wort wiederholt wird.

¹ Resp. Dawid Pardo, Miḥtam ledawid, 10 שהרב ר"י הלוי אב"ד בשלונקי ואחריו גאוני ציה"ק החירו לנגן אפילו ק"ש עפ"י המוזיקא . . . לקדוש וקדושה וברכו שמנגן הש"ן דהוא ודאי נאה וראה וצ"ו נאמר: רננו צדיקים.

² Šēror Hammor, Abraham Sabba, V waethannan. שרבני שלונקי החירו לנגן בקדיש וקדושה עפ"י המוזיקא.

³ Vgl. B. II, S. 22.

⁴ Exod. 19, 8; 24, 3, 7; Deut. 27, 14—26; Könige II 18, 39; Psalm. 118, 1—4; 135, 19—20; 136; 150; Nehemia 5, 13.

⁵ Vgl. H. Zimmern, Babylonische Bußpsalmen, Leipzig 1885, S. 34, 51—53, 61, 80.

⁶ Vgl. P. Wagner, Greg. Mel. I, 16—17.

In der vorliegenden Sammlung sind die Gesänge der orientalischen Sefardim zusammengestellt wie sie jetzt in Synagoge und Haus gesungen werden. Ich habe sie im Verlaufe von 15 Jahren gesammelt und aus dem Munde der Vorbeter und Volkssänger der wichtigsten Gemeinden, wie Jerusalem, Saffed, Damaskus, Aleppo, Saloniki, Sofia, Adrianopel und aus verschiedenen Städten in Serbien und Belgien gehört. Diese Gesänge habe ich auch zum Teil phonographiert, ebenso vergleichende Untersuchungen mit den Gesängen der europäischen Sefardim angestellt, wobei es sich erwies, daß nur die älteste und die spanische Schicht gemeinschaftlich ist, in der dritten, nachexilischen Schicht, aber die verschiedenen Gemeinden sich voneinander unterscheiden. Auch in den ältesten und spanischen Gesängen sind Variationen zu konstatieren, die lokalen Charakter tragen, und ich habe die interessantesten davon in der Sammlung angeführt.

Die Ordnung der Sammlung ist dieselbe wie in den vorigen Bänden, nämlich die Ordnung des Gebetszyklus für das Jahr, als Synagogengesänge, dann die außersynagogalen religiösen Poesien für Fest- und Gelegenheitstage, und zum Schluß Volkslieder im kastilischen Dialekt.

Von den europäischen Sefardim, dessen Gesänge für vergleichende Untersuchungen in Betracht gezogen wurden, sind Ritus Italien nach der von F. Consolo herausgegebenen Sammlung¹, Ritus Carpentras nach der von Cremieux² edierten Sammlung und Ritus London, welcher im wesentlichen derselbe ist wie Ritus Amsterdam, dessen Gesänge sich teils als Anhang zum Gebetskodex Ed. M. Gaster³ befinden, zum Teil aber von mir in Amsterdam, London und New York aufgezeichnet sind, zu nennen. In diesen Riten ist die musikalische Tradition ziemlich treu erhalten geblieben, was in der sogenannten „türkischen Gemeinde“ in Wien nicht der Fall ist⁴. Dom J. Parisot veröffentlichte im Journal of the american oriental society 1903 eine collection of oriental jewish songs, enthaltend einige traditionelle Gesänge, die er in Damaskus aufgezeichnet hat, denen er Klavierbegleitung hinzufügte. Parisot, der orientalische Gesänge sorgfältig aufzuzeichnen pflegt, hat die jüdischen Weisen nicht immer korrekt wiedergegeben, weil er sich meistens mit zwei Sängern in Damaskus begnügte. — Seine Hypothesen in bezug auf Tonalität, Originalität usw. der jüdischen Weisen sind naiv und legen von seiner Unkenntnis der Materie Zeugnis ab. Dieselben Gesänge inklusive vergleichender Untersuchungen mit dem gregorianischen Gesange veröffentlichte er im Rapport sur une mission scientifique etc. Paris 1902.

Viel exakter in treuer Wiedergabe der Melodien und ihrer Bearbeitung ist die Sammlung von M. Cohen Linaru „Thillot Israel“, Bukarest 1910; Heft I enthält 6 Gesänge für Sabbat, darunter Jigdal traditionell, Heft II 20 für die hohen Festtage, durchaus traditionelle Gesänge, die der Herausgeber für Solo- und Chor mit Orgelbegleitung unter Beibehaltung des originellen Charakters geschickt arrangiert hat. Wir werden weiter noch auf diese Sammlung zurückkommen.

1. DER SYNAGOGENGESANG

zerfällt in zwei Abteilungen, a) in Weisen wie im jemenitischen, persischen und babylonischen Synagogengesang, die rezitativischen Charakter haben und b) in rhythmisierte Melodien, wie bereits oben erörtert worden ist.

¹ Libro dei Canti d'Israele, Firenze 1892.

² Chants Hebraïques (Zemiroth Israel), Marseilles 1885.

³ Maḥzor Ša'ar haššamajim, 5 Bände, Oxford 1901.

⁴ Schir Hakkabod, Lüwit u. Bauer, Wien 1889. Die Herausgeber bemühten sich, die traditionellen Melodien zu modernisieren.

a) WEISEN.

Wir geben hier die Weisen nebst den Nummern, unter denen sie in die Sammlung eingereiht sind:

1. Pentateuchweise: 27, 28, 29, 81, 113, 114, 224, 239, 311, 325, 326, 327, 337.
2. Prophetenweise: 17, 312, 313, 328, 329.
3. Hoheliedweise: 1.
4. Klageliedweise: 127, 137a, 138, 145, 151, 161, 172, 314, 330, 331.
5. Ruthweise: 80, 334, 335, 338.
6. Estherweise: 315, 316, 317, 333.
7. Predigerweise: 82, 336, 339.
8. Psalmenweise a): 2, 6.
 " b): 318, 319, 320.
 " c): 9, 23, 25, 45, 49, 322, 341.
 " d): 43, 44, 321.
9. Sprücheweise: 16, 49, 342.
10. Jobweise: 152, 160, 184.
11. Danielweise: 323, 324.
12. Tēfillawaise: 67—69, 104, 105, 107, 109, 112, 115—117, 127—129, 132, 163, 191, 214, 225, 225, 233—236, 249—255, 280, 281, 304—306, 340.

1. Die Pentateuchweise haben wir bereits in der Einleitung zum zweiten Band (Gesänge der babylonischen Juden) erläutert und vergleichende Untersuchungen mit der Pentateuchweise der anderen Zentren angestellt, woraus sich ergab, daß diese Weise bei allen Zentren im wesentlichen dieselbe ist, basierend auf der alten dorischen oder hypodorischen Skala; in Ägypten und Palästina ist jedoch die Skala geändert zur kurdischen (vgl. Bd. II, S. 10ff.), für welche in dieser Sammlung Beispiel 27, 113 u. 114, ebenso 224 u. 239 aus Saloniki, wo beide Skalen gebraucht werden, Zeugnis geben. Die Akzentmotive gibt 311. In Syrien ist die dorische in Gebrauch, ebenso bei den europäischen Sefardim, welche auch die ältere ist, da sie in Babylonien, Marokko und in gewissem Grade auch bei den Aschkenasim üblich ist. In der Sammlung ist 28, 29, und 81 aus Aleppo, 325 für die Akzente, 326 nach einer phonographischen Aufnahme, ebenso 337 (Aleppo) und 327 Perikopenschluß (Damaskus). „Šema“ wird im Gebet auch bei den Sefardim nach der Pentateuchweise vorgetragen¹.


Die europäischen Sefardim haben besondere Melodien für das Meereslied im Gebet, die die orientalischen Sefardim nicht besitzen, sie werden in Band V erläutert werden.



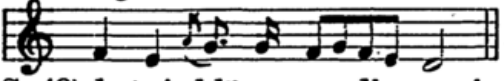
Manche Gemeinden haben besondere Motive für Perikopenschluß, wie 311, 326, die aber lokalen Charakter tragen:

Damskus	Balkan	London
		
Amsterdam	Deutschland	Lithauen
		

Alle anderen Zentren haben überhaupt keine Schlußmotive.

¹ Resp. Dawid Pardo § 10, Saloniki 1772.

2. Die Prophetenweise ist ebenfalls ausführlich in Band II erörtert worden. 17 und 312 für Haftara, für den Vortrag der Propheten 313 ist das Motiv des Verschlusses aufsteigend, um die Verse zu verbinden. In Aleppo und in den Balkangemeinden wird so auch die Haftara vorgetragen. Prophetenschluß ist (Aleppo)  nebst vorangehendem Vorbereitungs-

motiv  (Ende 329), sonst aber , vgl. 17, für Haftara , vgl. 312, 313. Die europäisch sefardische Weise (Bd. II, S. 49) hat Anklänge an die spanische Melodie Nr. 12.

3. Die Hoheliedweise ist in Bd. II Einleitung erläutert worden¹.

4. Klagediedweise: 137, 137a, 138, 145, 151, 161, 172, 314, 330, 331. Auch die Klagediedweise ist im wesentlichen in allen Zentren dieselbe, sie bringt Trauer, tiefe Wehmut zum Ausdruck; schwere, trostlose Melancholie.

Ihre Skala ist Bajat oder die phrygische Tonart, aus zwei Tetrachorden bestehend, Halbschluß ist die Quarte g, Ganzschluß d mit vorangehender Untersekunde e als Vorbereitung zum Schluß.

Die orientalischen Sefardim haben zwei Weisen für die Klagedieder, a) für die Kapitel I, II, III, IV, b) für das V. Kapitel. Auch der Abschnitt aus dem Pentateuch am 9. Ab (Deut. 4, 25—40) wird in derselben Weise vorgetragen, vgl. 151².

137, 137a, 161 und 314 für Akzentmotive stehen in Weise a). In Aleppo ist das Schlußmotiv auf der Terz (f) (vgl. 330, 331), demnach in Rehaw³. Diese Weise bewegt sich hauptsächlich in dem ersten Tetrachord d—g, Weise b) (vgl. 138) hingegen dehnt sich auch auf den zweiten Tetrachord g—c aus und hat die Terz (f) als Halbschluß, wodurch sie der aschkenasischen Weise ähnlicher wird. Diese Weise ist mit den Akzenten nicht eng verbunden. In derselben Weise wird auch Psalm 79 (vgl. 145) und in Aleppo auch Psalm 137 (vgl. 172) gesungen. Die Klagediedweise findet sich mit seinen Varianten auch im italienischen⁴, marokkanischen⁵ und Amsterdam-Londoner⁶ Ritus:

Italien (Klgl. I, 1—2).



e - ha ja - šě - ba ba - dad _____ ha - 'ir rab - ba - ti 'am haj - ta kě - al - ma -



na, rab - ba - ti bag - go - jim sa - ra - ti ba - mẽ - di - not ha - jě - ta la - mas. _____



ba - ho tib - ke bal - laj - la wě - dim - a - ta 'al le - hě - ja en la mẽ - na - hem mik - kōl



o - hă - be - ha, kōl re - 'e - ha ba - gě - du ha ha - ju la lě - o - jě - him. etc.

¹ Die Aufzeichnung von Parisot in Journal A. O. S. Vol. XXIV, S. 261 und Rapport etc. 1901, S. 189 ist nicht korrekt.

² Ebenso in Süddeutschland.

³ Parisot, Rapport etc. 1901, S. 192, gibt die syrische Version aus Damaskus.

⁴ Consolo 228.

⁵ Nach Aufzeichnung, vgl. Bd. V.

⁶ Aufgezeichnet nach dem Gesange der dortigen Vorbeter.

Marokko (Klgl. I, 1-2).

e - ha jas - ha ba - dad ha 'ir rab - ba - ti 'am ha - jě - ʒa kě - al - ma - na,
 rab - ba - ti bag - go - jim sa - ra - ti ba - mě - di - noʒ ha - jě - ʒa la - mas.
 ba - ho tib - ke bal - laj - la vč - dim - a - ʒa 'al le - hě - ja en la mě - na - hem kik - koł
 o - hă - he - ha koł re - 'e - ha ba - gdu ha ha - ju la lě - o - jě - him. etc.

Amsterdam-London (Klgl. III, 55-58).

Ka - ra - ti šim - ha ă - do - naj mib - bor talj - ti - jot. Ko - li ša - ma - ta
 al ta - 'a - lem oʒ - ně - ha lě - rav - ha - ti lě - šav - 'a - ti.
 Ka - rav ta bě - jom ek - ra - e - ka a - mar - ta al ti - ra.
 rav - ta ă - do - naj ri - ve naf - ši ga - al - ta ha - jaj. etc.

Die italienische Weise bewegt sich nur im Umfang einer Quarte a—d, die marrokkanische Weise hat die umgekehrte Form, indem Halbschluß auf d und Ganzschluß auf g ist. In der Weise Amsterdam-London kommt die Sexte (h) oben klein, b, unten aber h vor, wie im neu-griechischen Dorisch¹ und in Bajat², vgl auch 151 der Sammlung.

Von den orientalischen Riten sind die persische Weise a) (Bd. III, Einleitung S. 37 ff.) und die babylonische Weise (Bd. II, Nr. 97, 181) der sefardischen ähnlich, welche nur einen anderen Schluß haben.

Wenn wir die Klageliedweise der verschiedenen Zentren aufmerksam untersuchen, so finden wir, daß sie aus zwei Weisen zusammengesetzt ist, deren Elemente miteinander vermengt worden sind. In der einen Weise ist die Quarte vorherrschend und der Schluß erfolgt auf der Tonika, in dieser Weise ist Ritus Sefardim, Marokko, Persien a) und auch Italien, in der anderen Weise ist die Terz vorherrschend, auf der mitunter auch der Schluß erfolgt. Zu dieser Weise sind Ritus Aleppo, Persien b) und Aschkenasim zu rechnen. Folgende sind die Motive beider Weisen:


1. 2. 3. 4. 5. 6.

¹ Rouber, *Traité de Psaltique*, 1. Echos.

² Vgl. Kap. IV unten.



Die Motive 2, 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12 finden sich im sefardischen sowohl als auch im aschkenasischen Ritus, 14 im persischen und aschkenasischen Ritus, 13 im aleppoischen und aschkenasischen Ritus. Im aschkenasischen Ritus sind beide obenerwähnte Weisen verschmolzen worden, auch ein europäischer Einfluß macht sich in diesem Ritus bemerkbar, so das Streben nach der Oktave,

wie , wobei eine Wendung nach Dur gemacht wird.

Das ursprüngliche Schlußmotiv 1, 2, 5, 9 ist im aschkenasischen Ritus zu 15, 16 entwickelt. Die Motive 12, 14 (Aleppo-Persien) gleichen 11 (aschkenasisch), 5 Schlußmotiv der sefardischen ist auch jemenitisch (Motiv 6) usw. — Die Ähnlichkeit der sefardischen Weise mit der aschkenasischen ist durch folgendes vergleichende Beispiel ersichtlich.

Sefardim (Klgl. V, 1–2).



Zě-hor ä-do-naj me ha-ja la-nu hab-bi-ta ur-e et her-pa-te-nu
 Aschkenasim
 na-hä-la-te-nu ne-hef-ħa lě-za-rim ba-te-nu lě-noħ-rim.

Im sefardischen Ritus sind die Motive des Halb- und Ganzschlusses verwechselt, indem Halbschluß auf der Tonika und Ganzschluß auf der Terz schließen.

Die Ähnlichkeit der Klageliedweise mit den Lamentationen des gregorianischen Gesanges illustriert folgendes Beispiel¹:



phe Fa-ci-es Do-mi-ni di-vi-sit e-os, non ad-det ut re-spi-ci-at e-os.
 Fa-ci-es sa-cer-do-tum non e-ru-bu-e-runt, ne-que se-num mi-ser-ti sunt.

Auch da stehen die Halbschlüsse auf der Quarte g, der Ganzschluß auf der Tonika d, welches letzteres dem Motiv 5 der jüdischen Klageliedweise gleicht.

5. Die Ruthweise ist ebenfalls in der Einleitung des II. Bandes erörtert worden. Nr. 80 in der Sammlung ist aus Palästina, 334 gibt die Akzentmotive, 335 ist aus Aleppo, desgleichen auch 338 nach einer phonographischen Aufnahme aufgezeichnet.

¹ Vgl. meinen Aufsatz „Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen“ in Zeitschrift für Musikwissenschaft 1922, 9/10 Leipzig.

6. Die Estherweise fand ihre Erörterung bereits in der Einleitung des II. Bandes; in 315 bis 317 ist Weise a), in 333 die Aleppoer Weise. —

7. Die Predigerweise gleicht der Ruthweise. Nr. 82 ist nicht korrekt, sondern ist in der Sprücheweise b), hingegen sind 336 und 339 (Aleppo) die richtigen. Die Predigerweise ist nur den orientalischen Sefardim und den Lithauern bekannt.

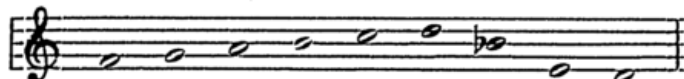
8. Für Psalmen haben die orientalischen Sefardim vier Weisen, wie sie ausführlich in Bd. II dargelegt worden sind: a) 2 ist in Moll, in welcher der Halbschluß auf der Quinte (d) und der Ganzschluß auf der Tonika (g) erfolgt, b) 318—320 in der dorischen Tonart, c) 9, 23, 25, 45, 49, 322, 341 in Moll und Halbschluß auf der Sekunde, d) in der Rehawweise, in welcher der Halbschluß auf der Unterterz (d) und Schluß auf f erfolgt, vgl. 44, oder auf der um einen Viertelton erhöhten Terz, vgl. 45, auch auf der Quarte (g). — Für Einheben der Torarollen singt die Gemeinde Psalm 29 in einer Weise, die dem oben angeführten Beispiel „šəḥor ʾadonaj“ (Klageliedweise) ähnlich ist (vgl. 40). — Sonst werden an Fest- und Fasttagen Psalmen in den Hauptmelodien oder Weisen dieser Tage gesungen. Psalmen dienen im sefardischen Ritus im allgemeinen als Einleitung, Interludium oder Schluß der Hauptgebete und werden, wie schon oben erwähnt, im Chor unisono oder antiphonisch vorgetragen, auf deren Korrektheit und würdevollen Vortrag viel Wert gelegt wird.

9. Für die Sprücheweise haben die orientalischen Sefardim zwei Weisen, wie bereits in Bd. II. erörtert worden ist, a) für Sprücheweise 31 10—31 (vgl. 49), in welcher Weise auch das Lied Šalom ʾalehem (16) für häusliche Andacht am Freitagabend gesungen wird, und mitunter wird auch Prediger (82) in dieser Weise vorgetragen; b), welche die eigentliche Sprücheweise ist, gibt 342 (vgl. Einl. Bd. II). Vgl. auch Parisot, Rapport usw. S. 195¹.



10. Die Jobweise, Beispiel 152 und 160 sind sefardisch, 184 ist syrisch. Ausführliches über die Jobweise in der Einleitung des II. Bandes.

11. Danielweise. 323, 324.

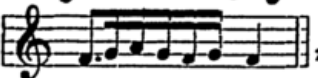
Von allen Zentren haben nur die orientalischen Sefardim eine eigene Weise für Daniel, welche ganz eigenartig ist. Ihre Skala ist die lydische



aufsteigend b, absteigend b, Grundton ist f mit vorangehender Absteigung zur Unterterz d, demnach Rehawcharakter ausprägt. Mehrere ihrer Motive sind indessen aus anderen Weisen entliehen,

wie , Zarfamotive der marokkanischen Weise des Pent., ,

tëbirmotive des Pent.,  welche Motive der Klageliedweise eigen

sind, vgl. oben 4, 15, ebenso , Klageliedweisen 11—14; auch in der Job-

weise. — Die Danielweise wird mit Zartheit und piano vorgetragen und macht den Eindruck von Klängen einer längst verschwundenen Welt.

12. Die Tëfillaweise ist in ihrer ursprünglichen Form ausführlich in der Einleitung zu Bd. II untersucht worden. Indessen haben die orient. Sefardim einige Abarten, die andere Zentren nicht besitzen. Die ursprüngliche Form ist für ʿAmida zu den hohen Festtagen beibehalten, vgl. 225, 226, 233—236 und ist allen Zentren gemeinschaftlich. Sie hat manchmal strenge rhythmische Form angenommen (236), ebenso ist sie in 249—255, 280, 304, 305, 306, 390 vertreten und findet sich im Ritus Carpentras für die hohen Festtage².

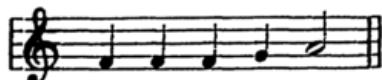
¹ Parisot, Rapport etc., S. 195, gibt die Jobweise ziemlich korrekt.

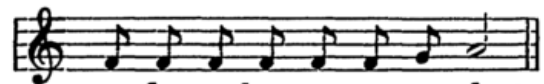
² Chants Hébraïques, S. 67.

Carpentras.

Oubchen ten parrh de-cha A-do-naï e-lo-hei-nou mé-hé-rah hal kol ma-has-séi-cha,
 ve-ei-mathéchah hal kol mah scheba-ra - tha; vei-ï-ra-ou-cha kol ham-ma-has-sim,
 vé-isch-tta-rrha-vou lé-pha-nei-cha kol-hab-bé-rou-im, vé-ia-ha-ssou kou-
 lam a-goud-dah a-rrhath la-ha-ssoth ré-tso-né-cha bé-lé-bab scha-lem. etc.
 at-tah bérrhar-ta-nou mi-kol haham-mim, a-hab-ta o-ta-nou ve-ra-tsi-ta ba-nu. etc.
 vé-schimcha hag-ga-dol, hagghi-bor vé-han-no-ra ha-lei-nou ka-ra-ta.

Die Weise wird antiphonisch vorgetragen, und zwar rezitiert der Vorbeter den Satz und die Gemeinde fällt zum Schluß eines jeden Satzes ein und schließt. Das Vorbereitungsmotiv ist

, welches sich aber nicht bei allen Zentren findet. Die Aschkenasim haben dieses Motiv beibehalten in dem „Adonaj moloch-Steiger“:



e-do-se-ho nemnu me-od etc.

Diese Weise steigt zur Sexte (c) an, macht auf der Terz (g) Halbschluß, sinkt zur Untersekunde d) herab und schließt auf der Tonika (e), h in Verbindung mit c ist erhöht, sonst aber b:



Vor Schluß eines Abschnittes kommt ein Motiv, welches eine Wendung zur Terz macht, vgl. das Wort „umošif“a“ in 225 und „tizkor“ in 253. Ebenso der italienische Ritus 255 (Consolo, Nr. 342):

ki zo-her kol ha-niš-ka - hot at-ta vē-en ših-ha lif-ne his - se
 hē-vo-de-ha wa-ā-ke-dat jitzhak ha-jom lē-zar-o tiz - kor.
 ba - ruḥ at - ta ā-do-naj zo - her ha - bē-rit.

ist in Bajat, zum Schluß wird eine Wendung nach der Těfillawaise gemacht. —

b) Wurde die Těfillawaise für Sělihót und Bußgebete verwendet, und hat naturgemäß einen Mollcharakter angenommen, so in den Beispielen 95 (rhythmisiert), 104, 105, 107, 112, 116 (rhythmisiert), 117, 118, 127, 128 (wie 95), 129, 130, 131 (für das Abendgebet):



Schwerpunkt der Weise ist auf die Terz g gelegt, wodurch der Mollcharakter ausgeprägt wird, nur der Schluß erfolgt auf e.

c) In der Rehawweise oder in der lydischen Tonart mit reiner Quarte, vgl. 12, 13, 19, obwohl der Schluß auf der Unterterz d erfolgt; 20 ist rhythmisiert und wird von der Gemeinde unisono gesungen, 26 gleicht 18 mit wenigen Varianten, ferner 35, 36, 61, 73, 90, dessen Schluß die Aschkenasim haben, vgl. Einleitung Bd. II; 91, 92, 96, 111 antiphonisch; 122, 195, 196, 202, 205, 207, 209, 213, 227 (Priestersegen), 237, 260, 270, 271, 283, 284, 286, 287, 292, 296, 298, 343 Benediktionen für Trauung, welche auch der italienische und Amsterdamer Ritus (auch für Priestersegen) hat:

BENEDIKTIONEN FÜR TRAUUNG.

Italienisch (Consolo, 169).

ba-ruh at-ta a-do-naj ě-lo-he nu me-leh ha-'o -
- lam bo-re pě-ri hag-ge-fen. etc.

Amsterdam.

sav-ri ma-ra-nan ... ba-ruh at-ta ě-do-naj ě-lo-he-nu me-
leh ha-'o-lam bo-re pě-ri hag-ge-fen. ... ě-šer ki-dě-ša-nu bě-mitzvo-tav
ve-tzi-va-nu 'al ha-'ă-ra-jot vē-a-sar la-nu et ha-a-ru-sot vē-hi-tir la-nu
et ha-ně-su-ot la-nu 'al jě-de hup-pa vē-kid-du šin, ba-ruh at-ta
ě-do-naj mě-kad-deš jis-ra-el 'al jě-de hup-pa vē-kid-du-šin. etc.

PRIESTERSEGEN.

Amsterdam.

ba-ruh at-ta ě-do-naj ě-lo-he-nu me-leh ha-'o-lam ě-šer
ki-dě-ša-nu bik-đu-ša-to šel ah-ron vē-tsi-va-nu lě-va-reh et

a - mo jis - ra - el bĕ - a - hĕ - va. . . jĕ - va - re
 - - - ĕ - ě - ě - ě
 - - - ĕ - ě - ě - ě etc.

BENEDIKTIONEN FÜR TRAUUNG.

Aschkenasisch.

ba - ruĥ a - to a - do - noj ě - lo - he - nu me - leĥ ho - o - lom bo - re pĕ - ri
 ha - go - fen. . . ba - ruĥ a - to ě - lo - he - nu me - leĥ ho - o - lom.

Diese Weise haben auch die Aschkenasim für die Benediktionen der Trauung, wie aus dem angeführten Beispiel ersichtlich ist. Anklänge an diese Weise sind auch bei den Babyloniern (Bd. II, 20—23) zu finden. Ferner ist eine gewisse Ähnlichkeit der Nummern 190, 215—217 für das Morgengebet an den hohen Festtagen zu der aschkenasischen Weise für dasselbe Gebet zu konstatieren.

Das Freitagabendgebet wird in Syrien im Maqam Nawa vorgetragen (vgl. 10, 11), auf dem Balkan wurde die Nawaskala zu Moll mit großer Sexte assimiliert, indem h zu b vertieft worden ist (vgl. 14, 15), denn, wie wir schon gesehen haben, sind Skalen viel leichter assimilierbar als Motive. Die orientalischen Sefardim rezitieren das Morgengebet am Sabbat von Nišmat ab in Moll (vgl. 30—34), die europäischen Sefardim hingegen haben auch für dieses Gebet die alte Tĕfillawaise beibehalten. Ferner rezitieren die orientalischen Sefardim das Musafgebet an Sabbaten und Festtagen im Maqam Ĥiĝaz (vgl. 41), während die europäischen Sefardim auch in diesem Gebete sich streng an die alte Tĕfillawaise halten, obwohl im spanischen Volksgesang die Ĥiĝazskala vorhanden ist, wie die oben angeführten Beispiele 36 und 47 beweisen.

Die Sĕliħawaise ist in Moll, und zwar treten zwei Abarten hervor; a) in d moll: 86, 88, 117, 129, 185, 187, 189, 192, 203, 208, 245—248, 256—258, 275—279, 291, 293—295, 297, 300, 303, und b) mit dem Schlusse auf g: 78, 79, 87, 126, 131, 206, 211, 240, 241, 243, 288, 289, 295. Sie bewegt sich im Rahmen von zwei Tetrachorden, im ersteren Falle schließt sie auf der Tonika, im zweiten Falle schließt sie auf der Mese, in welcher Art auch die Qinot inbegriffen sind, insofern sie keine adoptierten Melodien haben.

Aus den bis jetzt gemachten Erörterungen geht hervor, daß die Weisen der Sefardim auf den drei alten Skalen basieren, nämlich auf der dorischen, phrygischen und lydischen. Die orientalischen Sefardim sind aber von der zu neuer Blüte gelangten türkisch-arabisch-persischen Musik im 16. und 17. Jahrhundert stark beeinflußt worden, und mit Zustimmung der Rabbiner haben sie den orientalischen Gesang in die Synagoge eingeführt und zwar für Qaddiš, Qĕduša, Barĕĥu, Pĕtiħa, Rĕšut, Wĕħakkohanim, Zohrenu u. a., wie auch für Piut, Pizmon. In Syrien ging man sogar weiter, indem man den ganzen Jahreszyklus, also alle Sabbate und Festtage, nach bestimmten Maqamen zu singen anordnete, wobei man je nach dem Inhalte des Wochen- oder Tagesabschnittes einen seinem Charakter entsprechenden Maqam festsetzte. So wurde für

den Sabbat, an welchem der Abschnitt vom Auszuge aus Ägypten vorgelesen wird, alle Gebete im munteren Maqam 'Ağam gesungen, in welchem auch an Simhattora und an einem Sabbat, an dem ein Bräutigam sich in der Synagoge befindet, gesungen wurde. Wenn im Wochenabschnitte vom Tod die Rede ist, wurde im traurigen Maqam Hiğaz gesungen; wenn von einer Beschneidung die Rede ist, wurden die Gebete im keuschen Maqam Şabba angestimmt usw. — Wir lassen hier die Musiktabelle für den ganzen Jahreszyklus folgen, wie sie in Damaskus und Aleppo noch jetzt im Gebrauche ist, nach den Abschnitten, die man aus dem Pentateuch an allen Sabbaten und Festtagen des Jahres vorliest, geordnet:

Bërešit — Rast
 Noaḥ — 'Iraq
 Leḥ-lēḥa — Şabba (Inhalt: Beschneidung)
 Wajjera — Nawa
 Hajje Sara — Hiğaz (Inhalt: Tod)
 Tolédot — Mahur
 Wajješe — Ğarka
 Wajjišlah — 'Iraq
 Wajješeh — Rehaw
 Miqeş — Siga
 Wajjigaş — Bajat
 Wajḥi — Hiğaz (Jaaqobs Tod)
 Sēmot — Rast
 Wa'era — Huseni oder Nawa
 Bo — 'Iraq
 Bëšallah — 'Ağam (Freude)
 Jitro — Siga
 Mişpaṭim — Şabba (Beschneidung)
 Tëruma — Siga
 Tëşawwe — Siga
 Tissa — Hiğaz (Trauer)
 Wajjaqhel — Huseni
 Pëqude — Nawa
 Wajjiqra — Rast
 Şaw — 'Iraq
 Sëmini — Huseni
 Tazri'a — Bajat
 Tahor¹ — 'Iraq
 Aḥāremot — Hiğaz (Tod)
 Qëdošim — Şabba (Keuschheit)
 Ęmor — 'Aširan
 Bëhar — Nawa
 Bëḥuqqotai — Nawa oder Bajat
 Bammidbar — Muḥajer
 Naso — Şabba (Keuschheit)

Bëha'ālotēha — Siga
 Šëlah lēḥa — 'Iraq
 Qorah — Huseni
 Huqqat — Rast
 Balaq — Bajat
 Pinḥas — Şabba (Keuschheit)
 Maṭṭot — Nawa
 Mas'e — Şabba?
 Dëbarim — Hiğaz (Tod)
 Waethannan — Huseni
 'Egeh — Siga
 Rë'e — 'Iraq
 Šofëtim — Siga
 Teşe — Şabba (Keuschheit)
 Taho — 'Iraq
 Nişşabim — Nawa
 Haāzinu — Huseni
 Wëzot habëraḥa — 'Ağam (Segen und Freude)

1. Neujahrstag — Şabba (Beschneidung)
 2. „ — Bajat
 Versöhnungstag — Hiğaz (Tod)
 Ostern 1. Tag — Bajat
 „ 2. „ — Saskar
 „ 3. „ — 'Iraq
 „ 4. „ — Rëhaw
 „ 5. „ — Rast
 „ 6. „ — Şabba
 „ 7. „ — 'Ağam (Freude, Auszug aus
 „ 8. „ — Muḥajer [Ägypten)
 Wochenfest — Siga
 Laubhüttenfest — Siga
 Simhattora — 'Ağam (Freude)
 Purim 1. — Auğ
 „ 2. — Siga

¹ Mëşora.

Siga wird an den Tagen verwendet, an welchen der Abschnitt von der Tora spricht, von der Stiftshütte und was sonst von Gesetz und Kultus, weil die Pentateuchweise in der Sigaskala steht. Für Strafreden, Fürbitten und Mahnrufe wird Maqam Huseni gebraucht, der auch bei den Schiiten für diese Zwecke verwendet wird.

In jeder Synagoge ist ein ständiger Vorbeter angestellt, dessen Funktion darin besteht, am Sabbat und Feiertagen das Morgengebet (šaharit) zu verrichten und den Wochenabschnitt vorzutragen, das Musafgebet wird von angesehenen Gemeindemitgliedern vorgetragen. An den hohen Festtagen dagegen hat der Vorbeter Musaf vorzutragen. In Damaskus und Aleppo wird am Freitagabend Gottesdienst im Hofe der Synagoge abgehalten, eine Sitte, welche schon im 16. Jahrhundert bekannt war¹. — In größeren Synagogen stehen dem Vorbeter zwei Gehilfen (somēhim) zu Gebote, die bei längeren Gottesdiensten, wie an den Feier- und Bußtagen, den Vorbeter ablösen, indem sie größere Teile der Gebete singen und dem Vorbeter nur die Schlußformeln derselben überlassen. Auch werden stimmbegabte Gemeindemitglieder zu aktiver Teilnahme am Gottesdienste herangezogen, indem sie manche Poesien Solo singen. Sie haben patriarchalische Zeremonien in der Synagoge.

Die Spuren der Kabbala sind im Gebetskodex in verschiedenen Gebräuchen und Zutaten von Gebetsformeln bemerkbar, wie 283, das siebenmal wiederholt und vor dem Ausheben der Tora-rollen gesungen wird.

Das aschkenasische „Unētane toqef“ wurde von den orientalischen Sefardim aufgenommen, als eines der Kompromisse bei der Vereinigung der verschiedenen Gemeinden im Orient, vgl. oben Kap. I. Das genannte Stück wird jedoch vor Musaf vom Vorbeter rezitiert, auf dem Balkan sogar in spanischer Sprache, in welcher auch die Haftara zu 9 Ab vorgetragen wird, und zwar merkwürdigerweise in der Pentateuchweise. In derselben Weise lesen auch die europäischen Sefardim, wie aus den hier folgenden Beispielen ersichtlich ist. — In der Melodie des Beispiels „naḥamu“ ist ein Anklang an die jemen. Melodie zum selben Text, vgl. Bd. I, 67. —

Italien (Consolo 266).

a - sof ä - si-fem ně-um ä - do-naj en _____ 'ä - na - him bag-ge-fen wě - en
 tě - e-nim ba - tě - e - na wě-he- 'a - le na-hěl wa-et-tên la-hem ja- 'ab-run.
 Di - xo jir-mě - ja - u el pro-fe-ta -por jis-ra-el. etc. go-ä - le-nu ä - do-
 naj šě - ba - ot _____ šě - mo qě - doš jis - ra - el.

London (Maḥzor I, Ende).

a - sof ä - si-fem ně-um ä - do - naj _____ en _____ 'ä - na - vim bag-ge - fen wě-
 en _____ tě - e-nim ba-tě - e - na _____ wě-he- 'a - le na-vel wa-et-ten la-hem ja - 'av - run. _____

¹ Vgl. oben S. 9, Anm. 1.

Carpentras (Chants Hebraïques I, 178).

a - sof ä - si - fem ně - um ä - do - naj, en ä - na - vim bag - ge - fen wě - en tě - e -

nim ba - tě - e - na vč - he - a - le na - vel va - e - ten la - hem ja - av - run.

London (ebenda).

na - ě - mu na - ě - mu am - mi jo - mar eš - kol ko - fer. etc.

b) DIE MELODIEN.

Die Melodie zu „Lěha dodi“ (3) ist der Weise des vorangehenden Psalms 29, die Nawacharakter hat, angepaßt und daher ebenfalls in Nawa. Sie ist in den Gemeinden von Ägypten bis Bukarest und Wien bekannt. 3 ist aus Syrien, 4 aus Rumänien, in welcher

vertieft worden sind, das untere e aber ist erhöht worden. Dasselbe Verfahren ist auch in der serbisch-bulgarischen Version (5) wahrzunehmen. Die Salonikier Version (7) ist verzerrt, in Wien wurde sie zu einer europäischen Melodie umgemodelt (vgl. Löwit u. Bauer, Schir Hakavod, Wien 1889):

Lě - ě - do - di lik - rat ka - la pě - ne ša - bat ně - ka - bě - la ša - mor wě - za - ě - hor
hiš - mi - a - nu

bě - di - bur e - ě - had ä - do - naj e - ě - had uš - mo e - ě - had lě - šem ul - tif - e - ret wě - lit - hi - la.
el ha - mě - ju - ě - had,

Dom J. Parisot (Journal A. O. S. Vol. XXIV) gibt S. 244 die syrische Version. In Jemen, Persien, Babylonien, Marokko und Italien ist diese Melodie unbekannt. — Eine andere Melodie für Lěha dodi gibt 8, deren Skala Siga mit verminderter Quarte ist, welche aufsteigend mitunter

zur reinen Quarte erhöht wird. Diese Melodie bringt Baer (Baal Tefilla 329) als portugiesische Melodie und ist aus E. Aguilar, The Ancient Melodies, London 1857, S. 5, entnommen, sie ist auch in den Londoner Gesängen vertreten (Maħzor I, S. 7) und in veränderter Form in Italien (Consolo, 5).

Baer (E. Aguilar S. 5).

Lě - ě - do - di lik - rat kal - la pě - ne šab - bat ně - ka - bě - la, etc.

ä - do - naj e - ě - had uš - mo e - ě - had lě - šem ul - tif - e - ret wě - lit - hil - la.

London.

Lē-ḥa do-di — lik-rat kal-la — pē-ne šab-bat — ně-ka - bě-la — ša-
mor vē-za-ḥor — bě-dibbur e-ḥad — hiš - mi-‘a - nu el ha-mě-ju-ḥad — ādo-
naj — e-ḥad — uš-mo e-ḥad — lē-šem ul-tif-e - ret vē-li - tē - hil - la.

Italien.

Lē-ḥa do - di lik-rat kal-la pē - ne šab - bat — ně - ka - bě-la.

Das Lied Lēḥa dodi hat nur allmählich Verbreitung gefunden. Im „Orḥot Ḥajjim“, Prag 1622, ist es, soweit bekannt, zuerst gedruckt, ferner in den „Sabbat-Tiqqun“, Prag 1641 und Venedig 1648. Im sefard. Ritus kommt Lēḥa dodi, Amsterdam 1661, mit der Angabe der Melodie vor, nach welcher das Lied gesungen werden soll, und zwar nach dem Laḥan der Sēliḥa שרבי נפשי למנוחיהי יקרה מיקר יוצרן לקוהה d. h. die Dichtung יקרה מיקר יוצרן לקוהה von J. Hallewi. Diese Bemerkung findet sich nur in Amsterdamer Drucken wiederum 1704 und 1734. Da diese Sēliḥa jetzt nicht mehr gesungen wird, so ist nicht möglich festzustellen, welche Melodie sie ursprünglich war, jedenfalls nicht die syrische Melodie; ob sie die oben angeführte Melodie der europäischen Sefardim war, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. —

In Frankfurt a. M. ist das Singen des Lēḥa dodi um 1620 als neuer, aber schöner Brauch bezeichnet, den ein jeder befolgen soll (vgl. „Josef Omeş“, Frankfurt a. M. 1637, § 588). — Indessen hat dieser Brauch keine Sanktion erlangt, denn noch um 1828 haben die Vornehmen der Frankfurter Gemeinde es nicht erlauben wollen, Lēḥa dodi in den obligatorischen Gebetskodex aufzunehmen, in der neuen Synagoge wurde es überhaupt nicht gesungen, nur in der alten Synagoge „durfte es der Vorbeter singen, jodoch ohne Gebetmantel und nicht am Gebetpult, sondern am Almemor, um dadurch die Nichtgehörigkeit des Liedes zum Gebetsritus hervorzuheben“. (Dibre Qohelet, Frankfurt a. M. 1862, Heft II, S. 62.) — Auf diese Art wird im übrigen Lēḥa dodi noch jetzt in Frankfurt und in allen aschkenasischen orthodoxen Gemeinden vorgetragen.

Die Sefardim singen sehr oft die Lieder „Jigdāl“ und „Adon ‘olām“, für welche sie verschiedene Melodien haben. — 50 ist in Maqam Nawa und auch in Bukarest¹, Wien² und Italien³ bekannt.

Wien-Bukarest.

Jig-dal ě - lo-him ḥaj vē-jiš-tab-baḥ nim-tza vē-en et el mẽ-tzi - u - to.

Italien.

Jig - dal ě - lo-him ḥaj vē-jiš-tab-baḥ — ni-mě-tza vē-en et el
mě-tzi - u - to e - ḥad vē-en ja - ḥid, etc.

¹ Cohen Linaru, Tēhillot Jisrael I.

² Lüwit-Bauer, 10.

³ Consolo, 304.

51 im Maqam Bajat-Huseni, ebenfalls in Wien bekannt (a. a. O. 12)¹.



52 aus Rumänien im Maqam Rehaw, nach welcher Melodie dort auch „et ša'are raṣon“ (Cohen Linaru II, S. 24) gesungen wird. — 53 hat europäischen Dur-Charakter, 54 im Maqam Siga, 55 in Bajat Šabba; in dieser Melodie wird auch Qaddiš (220, 221) gesungen. 56 in Bajat-Nawa, 57² erinnert an den spanisch-arabischen Gesang wie auch an die aschkenasische Melodie (vgl. Baer, Baal Tefilla 995). — 58 in Nawa, 59 hat eine eigentümliche Fassung und steht in Bajat Nawa. —

An Feiertagen wird abends von der Gemeinde „Haš kibenu“ gesungen (62), die Melodie ist europäisch und hat Ähnlichkeit zu der italienischen (Consolo, 300). Beim Einheben der Torarollen wird Psalm 29 (63) unisono in einer eigenen Melodie gesungen, welche auch in Carpentras bekannt ist:

Carpentras.

Tempo di marcia.

64 für die Hymne „En kelohenu“, auch London (Maḥzor I, 197):

Der Takt ist da $\frac{4}{4}$ statt $\frac{3}{4}$, in der italienischen Version in $\frac{6}{8}$ umgeformt (Consolo, 153):

¹ Die Aufzeichnung von Parisot a. a. O. ist unkorrekt.

² Auch die Aufzeichnung dieser Melodie bei Parisot ist nicht korrekt, was auch auf die Unwissenheit des Sängers zurückzuführen sein mag.

In R. Carpentras wird weder Jigdal noch Adon 'olam und En kelohenu gesungen.

Für „Tal“ und „Gešem“ sind bestimmte Melodien vorhanden. 65 „Lěšoni konanta“¹, in welcher Melodie auch „Azammer bišbahin“ von Jišhaq Luria (vgl. oben Kap. I) gesungen wird, wurzelt im Maqam Nawa. In Wien (Löwit u. Bauer, 20) hat die Melodie folgendes Aussehen²:

Lě-šo-ni konanta — — — — — ě-lo-haj wat-tiḥar bē-širim šessamta — — — — — bē-fi toḥ mimmishar.

In den Gemeinden auf dem Balkan hat die Melodie eine noch verzerrtere Form (70). — In Aleppo wird dieses Gebetsstück in einer anderen Melodie gesungen (66), die im Maqam Ḥuseni steht, aber einen fremdartigen Schluß hat. — 67 und 68 ist in der Tefillaweise in rhythmischer Form. In London (Maḥzor IV, S. 208) ist die Melodie sehr variiert worden:

Šif - 'at rē - bi - vim jo - rid mi - zē - vu - lav . . . e - lef ham - ma
gen ta - luḡ a - - - lav. — — — — —

Die babylonische Melodie (Bd. II, 10) hat viel Ähnlichkeit zur sefardischen Hoša'ānot (72 bis 73) und wird in der Tefillaweise c) vorgetragen, Ritus Jemen und Babylonien sind wie Tefillaweise a) in Italien (Consolo, S. 84) wie in London (Maḥzor IV, S. 202). — 74 für „bērit nifqad“, in Aleppo für „ja ajom“ (294) ist in Bajat. In Amsterdam und London hat diese Melodie eine fremdartige Modifikation, indem von der Melodie nur die ersten zwei und die letzten zwei Takte beibehalten sind, sonst aber eine andere Melodie eingeschaltet worden ist:

a) ja a - jom zē - ḥor haj - jom bē - rit šiv - 'at — — — — — tē - mi - me - ḡa bē -
b) rit ez - raḡ ā - šer - a - raḡ bē-ḡuk - kot dat — — — — — nē - u - me - ḡa . . . zoḡ - re - nu
a) ā - do - naj bir - ṭon 'a - me - - - ḡa.

Die Sefardim singen mitunter mehrere Poesien in ein und derselben Melodie, vorausgesetzt, daß die Poesien eine gemeinschaftliche Metrik haben. Die Zeitmaße der arabischen Metren haben musikalischen Wert. So hat beispielsweise Hazaḡ einen vierteiligen Takt³ und wird nach folgender Formel gesungen:

Moderato.

mu - fa - 'i - lun, mu - fa - 'i - lun. ¹

¹ In R. Babylonien, Italien und europäisch. Sefardim „bonanta“.

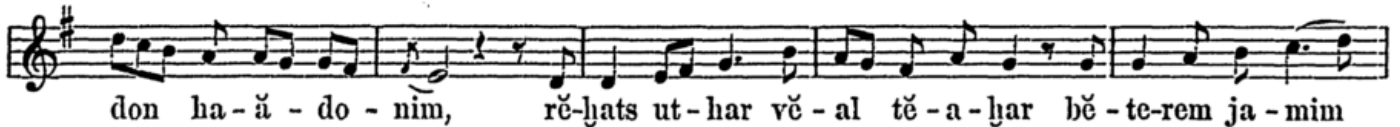
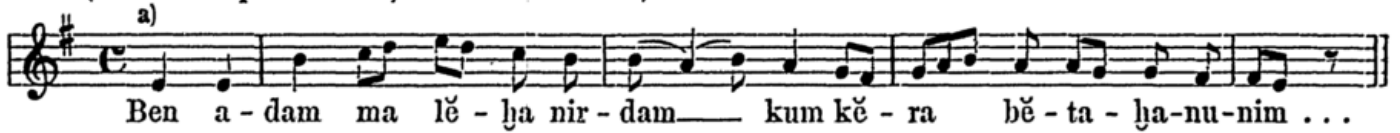
² In Amsterdam-London ist wieder eine andere Melodie im Gebrauch, vgl. E. Aguilar, Nr. 45.

³ Die Araber haben Singformeln für alle Metren, vgl. Kap. IV weiter unten.

daher werden alle Poesien in der Hazaġmetrik in Melodien mit geraden Takten gesungen, meistens aber im $\frac{4}{4}$ -Takt, wie 74, 294, 218, 219, 231, 93 u. a.¹

75 im Maqam Bajat-Sabba, Abschnitt a), steht im $\frac{4}{4}$ -Abschnitt b) im $\frac{6}{4}$ -Takt. — 76 in Hiġaz. — 77 ist in der Tefillaweise in rhythmischer Form. — 83 ist in Rehawweise. — 84 in Bajat um eine Quinte höher, also auf H₂useni (a). 85, deren Variante 86 ist (aus dem Balkan), hat auch eine andere Version, in der Teil a) ganz abweicht, während Teil b) im wesentlichen gleich ist.

(Konstantinopel-Bukarest, Cohen Linaru II 1.)



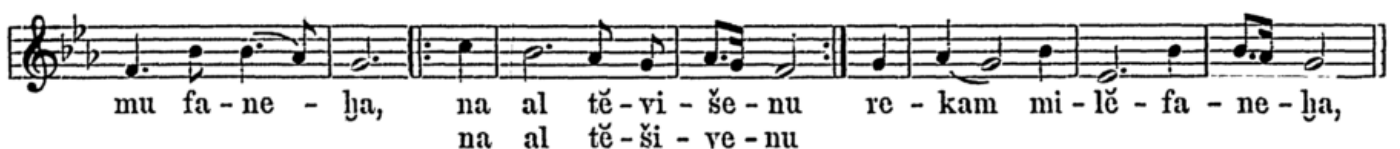
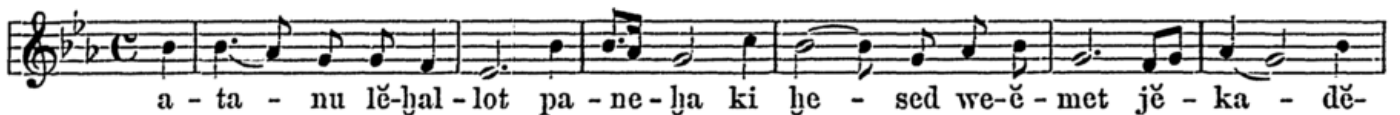
Im babylonischen Ritus findet sich diese Melodie unrhythmisiert (Bd. II, 28).

93 ist in Bajat und findet sich etwas variiert bei den Marokkanern:



94 und ihre Varianten in 125, 126 in rezitierter Form sind in Nawa. —

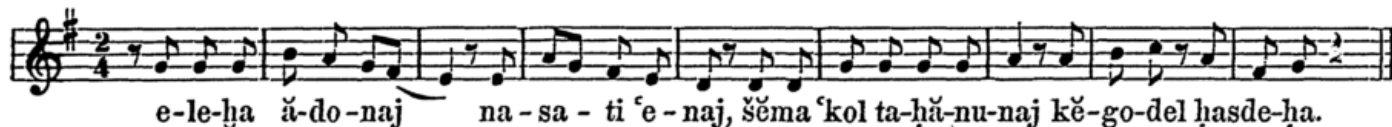
95 (Aleppo) und 127 (Jerusalem) sind rhythmisiert, hingegen ist 128 rezitiert und basiert auf der Tefillaweise a), die Londoner Version (Maħzor III, S. 277) ist im $\frac{4}{4}$ -Takt, wodurch der Charakter der Melodie sich naturgemäß ändert:



¹ Im Laufe der Zeit ist der ursprüngliche Zeitwert des Hazaġmetrums $\sim \sim \sim \sim |$ in $\sim \sim \sim$ verwandelt worden, d. h. anstatt $\text{♩} | \text{C} \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$ wurde es zu $\text{♩} | \frac{6}{8} \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$, welcher Irrtum noch bis auf den heutigen Tag fortbesteht. Infolgedessen wurden zu Hazaġ-Poesien Melodien in dreiteiligem Rhythmus komponiert. So hat bereits Salomon de Rossi eine Komposition für „Adon 'olam“ (Hazaġ) im $\frac{3}{4}$ -Takt verfaßt (vgl. Hašširim ũser lišlomo, Ed. Naumbourg, Paris 1877, S. 18). Von allen Melodien der hebräischen Poesien der Sefardim sind nur die Melodien der Hazaġpoesien der Metrik angepaßt und scheinen diese Melodien demnach noch aus der arabischen Herrschaft in Spanien herzurühren, wo der Rhythmus der arabischen Sprache und Poesie lebendig war.

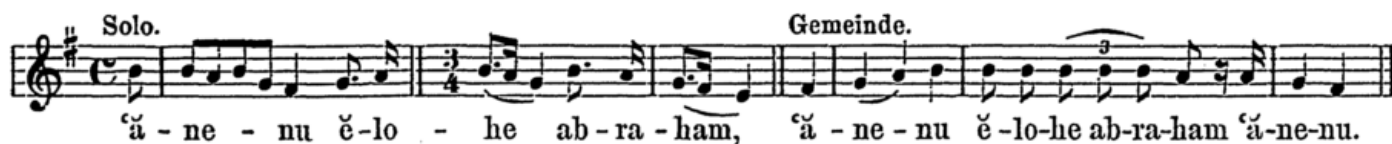


Die Perser haben diese Melodie in rezitierter Form (Bd. III, 40), ebenso die Babylonier (Bd. II, 45, 66). — 96 aus einem 7taktigen Satz bestehend, klingt sonst europäisch. — Für die Sēliḥa „Eleḥa ādonaj“ sind mehrere Melodien gebräuchlich: 97—100, 129, 130, 134. Im italienischen Ritus ist für dieses Stück eine zu 99 ähnliche Melodie vorhanden (Consolo, 287):



die aber in $\frac{2}{4}$ anstatt $\frac{3}{4}$ rhytmisiert ist. Babylonien (Bd. II, 46) gleicht 98, Persien (Bd. III, 41) gleicht 134. —

91 (Aleppo) rhytmisiert und 120 (Jerusalem) die ursprünglich rezitierte Form in Antiphona, sie findet sich auch im Ritus Italien (Consolo, 377) und schließt in der Tefillaweise:



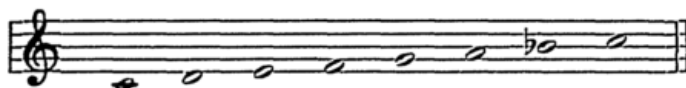
92 (Aleppo) und 133 (Jerusalem) sind im Maqam Rehaw und finden sich im persischen Ritus in rezitierter Form (Bd. III, 37). In Italien wird dieser Pizmon in der Tefillaweise a) rezitiert.

101 (Aleppo) rhytmisch und 131 (Jerus.) rezitiert in der obengenannten Seliḥaweise, das Motiv



erinnert an das Motiv zu den Worten „jašmi^ʿa jěšu^ʿa“ in 243 und 247. — 110 gleicht 220, 221.

135 in Bajat-Nawa und 177 (Aleppo) erinnern an den Ritus Amsterdam-London (D. Aguilar S. 53, Maḥzor I, S. 65). — Die Qinet 136, 141, 175, 149, 166 haben Melodien in Nawa-Rast mit Dur-schluß, während Halbschluß auf g Mollcharakter hat.



Ihre Tonart ist die mixolydische Kirchentonart. In Amsterdam-London ist diese Weise ebenfalls üblich (Maḥzor I, S. 66).

Eine andere Weise, aus der Jjobweise abgeleitet, wird für manche Qinet gebraucht, wie in 147 und 181, 158 auch in Italien (Consolo 238, 239) und Amsterdam-London (D. Aguilar Nr. 53, 57, 58; Maḥzor I, S. 62, 67). — Die Melodie zu 139—140 wird auch für andere Qinet verwendet und zwar zu 164, 180, 142—174, die auch im Ritus Babyl. in rezitierter Form (Bd. II, 100) und in Marokko vorhanden ist. Anklänge zur besprochenen Melodie hat 143 (Jerus.) und 178 (Aleppo), im letzteren Fall steht sie in $\frac{3}{4}$, im ersteren Fall in $\frac{11}{4}$, die in der Rhythmik „Zarafkand“ genannt wird (vgl. Kap. IV unten). In Italien hat sie folgende Version (Consolo, 231):



¹ Cohen Linaru II, S. 18, hat eine andere Melodie.

Bei Carpentras ist diese Melodie sehr verändert (vgl. Chants etc. S. 177), ebenso in London (D. Aguilar, S. 47 u. Maḥzor, S. 60):



144 und ihre Variante 162 (Balkan) ist auch in Italien (Consolo, 240) und London (D. Aguilar Nr. 57; Maḥzor I, S. 61) vorhanden. — 146 und 173 im Maḥzor Siga mit $d \times$ oder $d \sharp$, die türkische Siga genannt¹. In Siga sind auch 153, 1704 und 183, 163. — In Italien ist sie auch vertreten



ebenso in Amsterdam-London (D. Aguilar, 56). In denselben melodischen Tonreihen ist 167 und 256, in Babylonien (Bd. II, 101) und London (Maḥzor I, S. 61). In der türkischen Siga ist auch 157, 165, 168.

Im Maḥzor Isphahan² sind 148 und 182, 150, 155, 176 und 179. Der erste Teil von 154 ist im Bajat-Nawa und $\frac{6}{4}$, der zweite Teil um eine Oktave tiefer, also in Jaka und $\frac{4}{4}$, und ist auch im Ritus Italien, allerdings in veränderter Form, zu finden (Consolo, 258). — 144 gleicht 159 bzw. 169 in rezitierter Form. Die europäischen Sefardim singen diese Melodien in der mixolydischen Kirchentonalart, wobei anfangs die Septime groß ist. London, auch New York (nach mündlicher Mitteilung aufgezeichnet), vgl. auch D. Aguilar, 57; Maḥzor I S. 66.



Sie hat eine eigentümliche Fassung, anfangs in c mixolydisch, zum Schluß wird nach d moduliert, welche Modulation nur als Quinte von g phrygisch denkbar sein kann.

¹ Vgl. Parisot, Rapport etc. 1902, S. 188.

² Siehe darüber in Kap. IV unten.

185 und deren Abkürzung 187 ist in Šabba und gleicht der italienischen Version (Consolo 224), ebenso in Aleppo (192), wo noch eine eigene Melodie für die letzte Strophe „Ḥizəqu wəgilu“ im Ḥiḡaz steht. Die Londoner Version gleicht 185. Bei E. Aguillar im $\frac{3}{4}$, besser im Maḥzor II, S. 147:

(Maḥzor II S. 147.)

A - ḥot kě-ta - - na tě - fi - - lo-te - - ha. etc.

el na rě - fa na lě - ma - ḥa-lo - te - - ha, tiḥ-

- le ša - - - na vě - ki - lě-lo - te - - ha.

Auf dem Balkan ist eine andere Melodie für dieses Stück im Gebrauch, vgl. Bsp. 186, das im Maqam Rehaw steht. In Bukarest hat diese Melodie kleine Varianten (Cohen Linaru II):

Solo.

a - ḥot kě - ta - - na tě-fi-lo - te - ha etc. el na rě-fa na

Chor.

lěma-ḥā-lo-te - ha tiḥ - le ša - - na vě-ki-lě-lo - te - ha. te - ha.

186 ist in $\frac{10}{4}$ oder im 10teiligen „Faḥet“ (vgl. Kap. IV Rhythmus) und wurde in Bukarest zu $\frac{2}{4}$ europäisiert.

Da diese Dichtung in Saloniki im 16. Jahrhundert entstand, so können die Melodien entweder Übertragungen älterer Poesien sein, ein Vorgang, der im synagogalen Gesang gang und gäbe ist, oder neue Vertonungen.

Am zweiten Neujahrsabend wird in Syrien und am Balkan die Poesie „Ḥon taḥon“ in manchen Gegenden nach 193 in Ḥuseni, in anderen Gegenden nach 194 im Ḥiḡaz gesungen. — 197 eine Salonikier Melodie, in welcher am Neujahrsabend von der 5. Strophe der Hymne „Jigdal“ intoniert wird, im Maqam Siga. — 199—203 sind verschiedene Melodien für die Verse „ādonaj meleḥ“ (oft in den Pslm.), „ādonaj malah“ (oft in den Pslm.), „ādonaj jimloḥ lě'olam wa'ed“ (Exod. 15, 18), zusammenfassend in einem Satze oder „ādonaj hu ha'elohim“ (Könige II, 18, 39), welche die Sefardim mit großer Feierlichkeit singen, zumal diese Verse kabbalistische Inspiration erhalten haben. — 204—206 für „baruḥ še'amar“ und ebenso „nišmat“ wird in besonders feierlicher Weise gesungen, wie wir diese Art bei den Bucharaeren gesehen haben (Bd. III, Einl. S. 49), und soll schon zur Zeit des Pětaḥja aus Regensburg, seiner Mitteilung nach, in Babylonien üblich gewesen sein. Aber auch in Deutschland, in Regensburg und Wien, war im Mittelalter das feierliche Singen des „baruḥ še'amar“ Sitte (Elbogen, Geschichte d. jüd. Gottd., S. 506). 207, 209, 213, 228 (Aleppo u. Balkan) im Rehaw, dagegen ist 208 (Jerusalem) in Bajat-Nawa, dessen Schluß „gě'on libbi“ auch in Bukarest gesungen wird (Cohen Linaru II):

gě-on lib-bi-lě-ḥa aš-pil vě-ek - ra... de-ve le-vav ā-ni ni-tzav vē-ne - tzav.

210 in Siga, 211 in Bajat-Šabba.

212 ist in der Tefillawaise e) und wird nur auf dem Balkan gesungen. 218 und 219, ebenso 231 (Aleppo) in Siga oder Auḡ und hat Ähnlichkeit zu den spanischen Melodien 1, 3 (vgl. oben). Sie ist der Hazaḡmetrik des Gedichtes (von J. Hallewi) angepaßt; in $\frac{1}{4}$ mit Auftakt (vgl. oben), und wenn der Umstand in Betracht gezogen wird, daß diese Melodie bei allen Sefardim vorhanden ist, so wäre die Schlußfolgerung zu ziehen berechtigt, daß sie noch aus dem 11. Jahrhundert, also aus der Zeit des Dichters herrührt. Die italienische Version ist (Consolo, S. 137):



Die letzte Strophe „Haměhorah“ wird in einer anderen Melodie gesungen, 232 ist die Aleppoer Weise. — 239 stammt aus Saloniki. — 240 und 241 in Bajat-Šabba. Für die zweite Hälfte der Dichtung „siḡu lěimmi“ etc. wird eine andere Melodie verwendet (242). Die italienische Weise (Consolo, 225—327) ähnelt der orientalischesefardischen nur im allgemeinen und für die letzte Strophe „libritḡa šoḡen“ gibt es eine andere Melodie. In Aleppo wurde eine zweite Melodie für diese Dichtung angepaßt, die im Isphahan ist (246). — In Bukarest ist wiederum eine andere Melodie üblich¹. In London steht eine andere Vertonung in Siga (Aguilar Nr. 30). Die Ursache der verschiedenen Vertonungen dieser Poesie mag vielleicht darin zu suchen sein, daß ihr Dichter in Aleppo im 12. Jahrhundert gelebt hat und erst spät in den sefardischen Ritus für Neujahr Aufnahme fand. In Cod. Venedig 1524 ist sie als nichtobligatorisch für Jom Kippur nach Minḡa, erst durch Ed. Venedig 1581 wurde sie an ihren jetzigen Platz gesetzt.

248 findet sich in Babylonien (vgl. Bd. II, Einleitung S. 20), die Bukarester Version gleicht der orientalischesefardischen (Cohen, Linaru, S. 14).

Die Nummern 252, 255 und 256 sind für „Hajjom hărat ‘olam“, mit denen die Vorbeter oder ihre Gehilfen von der Kunstfertigkeit ihrer Kehle Proben ablegen. — 257 ist ein Gemeindegesang in der Gebetsweise b). 258 zur Dichtung „Lěha eli“ von Ab. ibn Ezra in Bajat-Šabba, 261 (Balkan), 266 alte Jerusalem Version, auch Bukarest (Cohen Linaru). 282 Aleppoer Weise in Nawa und schließt auf Rast (c). Alle diese Melodien haben $\frac{1}{4}$ -Takt mit Auftakt, der Rhythmik der Dichtung, Hazaḡ, gemäß. — 259 für „Kol nidre“ in der Tefillawaise, ebenso in Bukarest (a. o. O.), hat aber keine Beziehung zur bekannten Kol nidremelodie der Aschkenasim, obwohl ähnliche Motive im spanischen Gesange zu finden sind (vgl. 47 der oben gegebenen Beispiele). — Die Jemeniten verwenden für Kol nidre (Bd. I, 116) die Sěliḡawaise, die Perser (Bd. III, 79) und die Babylonier (Bd. II, 74) desgleichen, die Marokkaner rezitieren in der Tefillawaise, ebenso die Italiener (Consolo, 345), in Aleppo wird Tefillawaise b) 284 benutzt. Jedenfalls ist für Kol nidre bei den Orientalen und Sefardim keine Spur von der aschkenasischen Melodie zu finden, noch haben sie überhaupt eine gemeinschaftliche Melodie oder Weise.

262 für „anna běqorenu“ ist schon in der Einleitung zu Bd. II, S. 20 besprochen worden. 265 ist eine balkanische Version, 285 Aleppo, ebenso in Bukarest (ebenda S. 42) und London (Aguilar 33). 268 (Jerusalem), 269 (Balkan), 270 (Jerusalem) andere Version. Bukarest (ebenda S. 54) und die europäischen Sefardim haben andere Melodien. 287 in der Sěliḡawaise b) von der Gemeinde Solo rezitiert und schließt in der Pentateuchweise, ebenso die Italiener (Consolo 364). Die ‘Aboda hat eine eigene Weise (279, 292, 300, 301, 303), die auch für manche Pijjutim am Versöhnungstage benutzt wird. Ihre Tonreihe ist



¹ Cohen Linaru II, S. 24 in Rehaw.

293 Text von J. Hallewi in Hazağ, deswegen ist auch die Rhythmik der Melodie der Hazağ-metrik angepaßt. — 294 für „ja ajom“ gleicht der oben angeführten Londoner Melodie. — 295 in Rehaw (Aleppo). 299, Text von J. Nağara, ist ebenfalls in Rehaw. — 302 in Hiğaz für die Musafqēduša, ist allen orientalischen Sefardim bekannt. — 307 in Nawa, auch in Bukarest (Cohen Linaru II, 58). Die Londoner Weise ist geändert in Dur:

(Aguilar Nr. 35, Mağzor III S. 279):

Ja šēma' ev-jo-ne - ħa ha-m'ħalim pa-ne - ħa a-vi-nu lě-va-ne - ħa al ta'lem oğ-ne - ħa.

309, 310 für „el nora“ ähnelt den angeführten spanischen Melodien 2, 3. Diese Melodie ist bei allen Sefardim, wenn auch mit Varianten, vorhanden.

Italienisch (Consolo, 441):

El no-ra 'ă - li - la ham - tsi la - nu mẽ-ħi - la bē-ša-'at ha-ně-'i - la.

Carpentras (Chants etc., S. 118):

El no - ra a - li - la ham-tsi la-nu me-ħi - la bē-ša - at ha-ně - i - la.

(Aguilar Nr. 36, Mağzor, III S. 280) London:

El no - ra 'ă - li - la ham-tsi la - nu mẽ - ħi - la bē - ša - 'at ha - ně - 'i - la.

Bukarest (Cohen Linaru II 60):

El no-ra 'ă - li - la mam-tsi la - nu mẽ - ħi - la bē - ša - 'at ha-ně-'i - la.

Wenn wir einen Rückblick über die vorangegangene Analyse des traditionellen Gesanges der Sefardim werfen, so treten uns die im Eingang dieses Kapitels angedeuteten drei Schichten vor Augen, a) die ältesten Gesangsarten, die Weisen der Bibel und der alten Gebete, welche allen jüdischen Zentren bekannt sind, b) die Melodien der maurisch-spanischen Zeit, welche bei allen Sefardim im Orient sowohl als auch in Europa und Amerika in Gebrauch sind, wie die Nummern 95, 139, 144, 218, 262, 294, 307, 309 nebst ihren Variationen, und c) die in den letzten Jahrhunderten im Orient und Europa aufgenommenen Melodien, in welchen natürlich die orientalischen Sefardim den europäischen gegenüber differieren. — In bezug auf den Vortrag und Geist des traditionellen Gesanges haben die orientalischen Sefardim den jüdisch-orientalischen Charakter aufrechterhalten; dagegen wirkte der europäische Einfluß auf die warme Innigkeit des Vortrages bei den Sefardim in Europa erkaltend. Die freie, lebhaftere Improvisation der alten Weisen, die Hauptcharakteristik des jüdischen und morgenländischen Gesanges, stagnierte, und die Weisenformeln, die eigentlich nur lose Rahmen bilden, worin der Phantasie freier Spielraum gewährt wurde, schrumpfte zur verknöcherten Monotonie zusammen.

Wir sehen, daß die Form des sefardischen traditionellen Gesanges dieselbe blieb wie sie es im 14. Jahrhundert war, nach der Darstellung des Samuel ibn Abun, daß „Ḥizana (d. h. Poesien) in Melodien von der Gemeinde gesungen wurde, Tefilla (d. h. das eigentliche Gebet) vom Vorbeter rezitiert wurde, wobei die Gemeinde schwieg“¹. — Wir sehen ferner, daß der sefardische Gesang in den syrischen, türkischen und balkanischen Gemeinden sich einbürgerte.

2. RELIGIÖSE LIEDER.

Die Texte der religiösen Lieder sind innerhalb einer tausendjährigen Periode entstanden. Der größte Teil ist von bekannten und unbekanntem Dichtern seit Donaš (im 10. Jahrhundert) verfaßt worden, indessen sind auch Volkspoesien oder volkstümliche Dichtungen erhalten, wie 381, 385, 392, 398, 466, 475. — Die Melodien sind meistens aus der orientalischen, in dieser Sammlung aus der arabischen und türkischen Volksmusik entliehen oder ihnen nachgebildet worden. Zu den älteren Bestandteilen gehören die Melodien 344 und 345, ebenso die Baqašot-Bittgesänge 346 bis 363. Sie sind alle in den Maqamat gehalten, 346 und 347 in Auḡ., 348 in Siga, 349 in Nawa, 350, 352, 353, 354, 356, 358 in Bajat, 355 in Siga-Mahur, 357 in Rehaw, 359 in Rast, 360 in Bajat-Šabba, 361 in Bajat, 362 in Rehaw, 363 in Šabba. —

Die Melodien der Lieder, Pizmonim genannt, sind meist jüngeren Datums und werden je nach Geschmack der Sänger geändert oder durch andere Melodien ersetzt, die sich einer gewissen Popularität erfreuen. Sie sind alle in Maqamat geordnet (364—475). Im übrigen sei auf die Ausführungen in der Einleitung zu Bd. II Ende hingewiesen².

3. DIE SPANISCHEN LIEDER.

Wie in anderen Ländern, wo jüdische Niederlassungen von längerer Dauer waren, haben auch in Spanien die Juden mit der Landessprache sich den Volksgesang angeeignet, und zwar wie im Kapitel I erwähnt wurde, hatten sie sich in Kastilien bereits im 13. Jahrhundert das spanische Idiom zu eigen gemacht und wahrscheinlich lange danach gleichzeitig arabisch und spanisch gesprochen. Erst in den letzten 150 Jahren vor ihrer Vertreibung ist die spanische Poesie zur Blüte gelangt, und so hat sich allmählich ein spanischer Volksgesang aus dem arabischen entwickelt. Die Spaniolisierung des jüdischen Volksliedes ist teils aus innerer Assimilation, teils aus äußerer Unterwürfigkeit und Gefallsucht vor ihren Unterdrückern — der Geistlichkeit der katholischen Kirche und den nationalen Chauvinisten — geschehen. Sie entbehren meistens jeder Originalität, jeder Anspielung auf jüdische Lebensbedingungen und Verhältnisse, Anschauungen und Sitten, wie sie sich in dem deutsch-jüdischen Volkslied zeigen. Ihr Inhalt ist zum größten Teile Liebesromantik. Teilweise haben die orientalischen Sefardim alte kastilische Romanzen aufbewahrt, teilweise haben sie selbst neue Lieder geschaffen, und diese Produktion wird in den großen Gemeinden, wie Saloniki und Konstantinopel, fortgesetzt. Älteren Datums sind die Texte zu 491, 492. Manche sind jüngeren Datums, wie 478 oder 500. Die in der Türkei verfaßten Stücke haben türkische Worte, da ihr spanisches Idiom mehrere türkische und griechische sowohl als auch hebräische³ Worte aufgenommen hat. —

¹ In seinem Werke *Išlam il Jehud* bei Elbogen a. o. O. S. 283.

² Indessen scheint bezüglich der Auswahl der Melodien, wenigstens der kabbalistischen Texte, eine gewisse Geschmacksrichtung gewaltet zu haben. Denn sie zeigen Vorliebe für Bajat-, Šabba- und Nawamelodien, welche eine gewisse mystische Stimmung hervorrufen, was der Geistesrichtung der Kabbalisten angemessen ist: ein Sehnen und Verlangen nach überirdischen Wesen, nach mystischer Liebe und himmlischer Schönheit, nach dem Unerfaßlichen, Unendlichen, nach dem En-sof.

³ Hebräische Ausdrücke werden bei ihnen wahrscheinlich schon in Spanien eingedrungen sein.

Die spanischen Lieder werden von der Jugend und den Frauen gesungen, daher der weichlich schwärmerische Ton im Texte sowohl als auch in der Melodik.

Manche der Melodien, wie 476 und 496, 477, haben Ähnlichkeit zu den spanischen Liedern (vgl. die oben angeführten Bsp.). Die Melodie zu 491 ist ebenfalls alt, der Text bildet ein episches Lied von „Haman“ (abgedruckt in der Sammlung „Jagel Jaaqob“, Jerusalem 1882). — 478—482, 496—500 stammen aus Saloniki, deren Melodien griechische Färbung haben. Spanischen Charakter verraten 483, 485. Dagegen ist 484 türkisch, 486, 488, 489 arabisch, 499 im Ḥiğaz, 492 ist ein bekanntes griechisches Lied; ob auch die Melodie griechisch ist, scheint zweifelhaft zu sein.

In Jerusalem ist der jüdisch-spanische Volksgesang im Aussterben begriffen, durch Überhandnahme des arabischen, europäischen und hebräisch-nationalen Einflusses¹. —

Die Beziehung des jüdischen Gesanges zum orientalischen sowohl als auch der Einfluß, den er von letzterem erhalten, kann nur dann voll und ganz erkannt werden, wenn man eine umfassende Kenntnis der arabisierten vorderasiatischen Musik erlangt. Um zu einer solchen zu verhelfen, ist im folgenden Kapitel eine Beschreibung derselben gegeben, welche genügen wird, wenigstens ein allgemeines Bild davon zu verschaffen.

¹ Über die orientalischen Elemente im spanischen Volksgesang siehe Kap. V unten.

Kapitel IV.

DIE ARABISCHE MUSIK.

In der Musik des vorderasiatischen und nordafrikanischen Orients treten dem Forscher drei nationale Richtungen entgegen: Die persische (Persien, Mesopotamien, Bagdad), türkische (Norden des alten türkischen Reiches) und arabische (Syrien, Arabien, Ägypten). Soweit diese Richtungen miteinander in Berührung kamen, haben sie sich gegenseitig beeinflußt und vermischt.

Die arabische Musik hat hauptsächlich der persischen Eingang gewährt. Ihr verdankt sie ihre Theorie, die von persisch-arabischen Philosophen in unzähligen Büchern behandelt ist¹. Für die Praxis hat diese freilich nie einen Wert gehabt, da die orientalischen Musiker um Theorie sich herzlich wenig kümmerten; die Theorie galt vielmehr als Zweck für sich, in der philosophischen Spekulation fand sie ihr Genüge.

Musikalischen Einfluß übten die Perser aber auf den Gesang der Wüstensöhne Arabiens dadurch aus, daß sie deren wilden Volksgesang in Kunstformen brachten, oder vielmehr ihn in die Bahnen ihrer eigenen Musik lenkten. Diese Einwirkung währte ein Jahrtausend, bis die Türken die islamische Welt eroberten. Der leidenschaftliche Gesang der siegesbewußten Türken imponierte den Arabern, und sie fingen nun allmählich an, den türkischen Gesang zu erlernen. Durch den Zusammenstoß der beiden Gesangsarten entstanden wiederum neue Maqamen. Wie Bagdad in der arabischen Glanzperiode, so wurden jetzt Saloniki und Konstantinopel Stätten für Kunst und Musik.

Mit dem Aufblühen Ägyptens im vorigen Jahrhundert begann auch dort eine neue Ära für die arabische Musik, und gegenwärtig blüht hier eine aus persischen, türkischen und arabischen Elementen² zusammengesetzte Kunstmusik. Trotzdem ist der Volksgesang der Araber von fremden Einflüssen ziemlich verschont geblieben. Die Beduinenstämme singen ihre Volksweisen wie ehedem; ja auch die Fellachen, insofern sie nicht unter dem unmittelbaren Einfluß einer Großstadt standen, blieben ihrem alten Gesange treu.

Die Haupt- und Küstenstädte in der Nähe Ägyptens, wie die Syriens, stehen unter seinem Einflusse: ägyptische Sänger und Gesänge dominieren hier³. In Ägypten aber wird jetzt unglaublich viel gedichtet und komponiert. In den letzten Jahren sind dort mehrere Liedersammlungen erschienen, von welchen zwei für uns besonders wertvoll sind, da sie als Einleitung eine Theorie der orientalischen Musik enthalten.

Die erste, ältere und kürzere dieser Theorien ist von Darwisch Muḥammad verfaßt, betitelt „Şafa'a il-auqat fi 'alm il-na'amat“. Dieser Autor beschränkt sich auf die Erklärung der Maqamen

¹ Collangettes gibt in seiner Abhandlung „Musique Arabe“ im Journal Asiatique, 1904, VI, 3 ff., ein Verzeichnis der arabischen Musiktheorien.

² Und nicht zum geringen Teil auch europäischen Elementen.

³ Nächst Kairo ist es Damaskus, das massenhaft Sängerinnen mit schönen Stimmen produziert. Auch in Aleppo wird tüchtig musiziert. Damaskus und Aleppo galten als die musikalischen Zentren Syriens.

für den praktischen Gebrauch. Die zweite, im Jahre 1905 edierte Theorie¹ ist eine gründliche, ausführliche Arbeit. Der Verfasser, Muḥammad Kamel el-Kholay besitzt in gewissem Grade europäische Bildung. Er kennt die neuen wissenschaftlichen Hilfsmittel der Akustik, wie Tonmesser, Metronom, Monochord, und bedient sich ihrer, um nach Muster der europäischen Forscher auch die Tonalität der orientalischen Musik zu untersuchen. Für uns sind solche Untersuchungen eines Arabers, wenn sie korrekt gemacht worden sind (und in unserem Falle sind sie auch sorgfältig ausgearbeitet) von größter Wichtigkeit. Es schien mir deshalb angezeigt, auf seine Untersuchungen hier einzugehen und sie mit den Resultaten der europäischen Forschung zu vergleichen.

Trotz der Bemühungen mehrerer Musikforscher seit Villoteau, die arabische Musik dem europäischen Verständnis näherzubringen, blieb sie doch dem Europäer ein Rätsel. Zwar sind die gründlichen Arbeiten von M. Meschaqa, Collangettes und v. Hornbostel an sich lobenswert; zum Verständnis des musikalischen Wertes des arabischen Gesanges haben sie jedoch nur wenig beigetragen und den Schlüssel zum Labyrinth der Vierteltöne und Maqamat haben sie gar nicht gegeben.

Die Sammler arabischer Melodien wiederum haben den Fehler begangen, die Intervalle, Tonarten und Taktarten nach denen der europäischen Musik zu gestalten, wodurch ihre ganze Eigenart zerstört worden ist. Der Hauptfehler aber besteht in dem bloßen „Notieren“. Dieses hastige Notieren beim erstmaligen oder sogar beim wiederholten Abhören, ohne die betreffende Melodie erst selbst zu erlernen, ihre Tonart und Taktart zu erkennen und womöglich ein arabisches Instrument selbst zu beherrschen und im Orchester mitzuwirken, ist ein völlig zweckloses Bemühen, das nur mehr zur Verwirrung beiträgt.

Diese Abhandlung sucht den angeführten Bedingungen zu entsprechen. Sie bietet die Ergebnisse meiner Erfahrungen während mehrjähriger Beschäftigung mit orientalischer Musik. Die hier gebotenen Melodienbeispiele habe ich wiederholt im Verein mit arabischen Musikern auf dem „‘Ud“ gespielt und mit Sängern im Chor gesungen. Ich darf deshalb hoffen, damit ein korrektes Bild der arabischen Musik zu geben.

1. DIE TONSTUFEN.

Es hat lange genug gedauert, bis Michel Meschaqa endlich mit dem System der Dreiviertelstufen aufgeräumt hat. Bis dahin wurde dies von den persischen Sofisten geschaffene System von allen europäischen Musikhistorikern als Wahrheit angenommen. Das von Meschaqa aufgestellte System² wurde von Collangettes nachgeprüft³. Danach enthält die Tonleiter keine Spur von Dritteltönen, sondern 24 Stufen, Vierteltöne, die in 7 diatonische Stufen innerhalb einer Oktave eingeteilt sind.

Dem europäischen Musiker aber wird dieses neue System auch wenig nützen; eine Tonleiter von 17 Stufen ist ihm vielleicht noch angenehmer als eine von 24 Stufen. Denn wie diese Anzahl von Stufen in der Praxis zum Vorschein kommen soll, darüber geben die erwähnten Forscher keinen Aufschluß.

Darwisch Muḥammad erklärt in seiner obenerwähnten Abhandlung das Tonsystem, indem er das ‘Ud zu Hilfe nimmt, was auch das beste Hilfsmittel für die Erzeugung der Viertelstufen

¹ Mit dem Titel „Musiqā esch Scharqijā“.

² In Arabisch, Beirut 1840, wurde seine Abhandlung von Eli Smith ins Englische übertragen und mit Ergänzungen versehen, veröffentlicht im Journal of the American Oriental Society, Vol. I, 1847, S. 171: „A treatise on the arab. music etc.“

³ In seiner Abhandlung *Musique Arabe* s. o.

ist. Das 'Ud hat 5 Saiten; die erste davon ist einzeln, die anderen vier doppelt. Saite 1 heißt jaga, Saite 2 'aschiran, Saite 3 duga, Saite 4 nawa, Saite 5 kardan.

„Schlage den jaga ohne Fingerdruck an, sodann schlage 'aschiran ebenfalls ohne Fingerdruck an, darauf den 'aschiran nochmals; indem du den 2. Finger (sabâba) auf ihn drückst, erhältst du den Ton 'irâq. Darauf drücke wiederum den 'aschiran aber mit dem 4. Finger (bunşar), und der Ton rast entsteht. Nachher schlage den duga „frei“ (ohne Fingerdruck) an, er gibt den gleichnamigen Ton duga; darauf drücke auf ihn mit dem 2. Finger, so entsteht siga; wenn du aber mit dem 4. Finger auf ihn drückst, so gibt er ġarga. Dann schlage den nawa leer an, er gibt dir den Ton nawa. Drückst du auf denselben mit dem 2. Finger, ergibt es ĥusêni, mit dem 4. Finger — auġ. Schlage dann kardan leer an, der entstehende Ton heißt kardan; drückt man auf den letzten mit dem 2. Finger, entsteht muĥajer, mit dem 4. — ġwab-siga. Will man aber den 14. Ton erzeugen, der die Antwort des ġarga ist, so muß man mit dem 5. Finger (ĥunşar) auf die Saite kardan drücken. Man merke die angegebenen Regeln und spiele die Töne von unten nach oben, d. h. vom 1. bis zum 14. Ton und vom 14. bis zum 1. Ton abwärts.“

Diese 14 leitereignen Töne sind demnach:

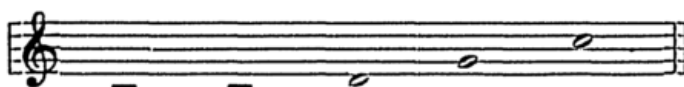
1. jaga	8. nawa	= die Antwort, Oktave, des jaga.
2. 'aschirân	9. ĥusêni	= „ „ „ „ 'aschirân.
3. 'irâq	10. auġ	= „ „ „ „ 'iraq.
4. rast	11. kardan	= „ „ „ „ rast.
5. duga	12. muĥajer	= „ „ „ „ duga.
6. siga	13. ġwab siga ¹	= „ „ „ „ siga.
7. ġarga	14. „ ġarga ²	= „ „ „ „ ġarga.

Über das Stimmen des 'Ud sagt der ägyptische Autor folgendes:

„Zunächst schlage den jaga leer an (denn dieser Ton ist ja der schwächste [tiefste] Ton), darauf schlage den nawa, welcher die „Antwort“ des jaga bilden muß; diese beiden Töne müssen so klingen, als wären sie ein Ton. Schlage dann den ĥusêni mit dem 2. Finger an und zu ihm 'aschiran, der sein Fundament (Grundton) ist (arabisch karâr). Dann drücke auf den 'aschiran mit dem 4. Finger, und der erzeugte Ton rast muß mit seiner „Antwort“ kardan eins klingen. Auf den kardan drücke mit dem 2. Finger muĥajer, welcher die Antwort des duga ist.“

Daraus folgt, daß der arabische Musiker ebenfalls zunächst die diatonische Tonleiter spielt.

Die Stimmung des 'Ud im allgemeinen bleibt sich immer gleich, die tiefste Saite jaga gibt gewöhnlich das kleine g an, was von den Sängern natürlich um eine Oktave tiefer gesungen wird. Manchmal ist die Stimmung sogar einen Halbton höher oder tiefer. Die 2. Saite ('aschiran) steht um einen Ganzton höher als jaga, Saite 3 (duga) und eine Quinte höher als jaga, Saite 4 (nawa) bildet die Oktave zu jaga, und Saite 5 ist eine Quarte höher als nawa.



jaga 'aschiran duga nawa kardan

Vgl. auch Collangettes a. a. O.,
Dalman, Pal. Diwan, Anhang.

¹ ġwab = Antwort, ist der Terminus für Oktave.

² Demnach sind das zwei Oktaven.

Die arabische Musik ist mit dem 'Ud¹ eng verwachsen, da sein Umfang dem stimmlichen Umfang der Sänger gleichkommt².

Die Erzeugung der 14 Haupttöne geschieht nach folgendem Schema:

Saite	Ton	Finger
jaga	jaga	—
'aschirân	'aschirân	—
"	'irâq	2
"	rast	4
duga	duga	—
"	şiga	2
"	ġarga	4
nawa	nawa	—
"	ħusêni	2
"	auġ	4
kardan	kardan	—
"	muħajer	2
"	ġwab-şiga	4
"	" -ġarga	5

Wie oben erwähnt, gibt es nun zwischen den Haupttönen Halbtöne ('arabat). Diese sind: 1. 'aġam-'aschirân, 2. zârkala, 3. kurdi, 4. busëlik, 5. ħiġaz bzw. şaba, 6. ħişar, 7. 'aġam, 8. nahaft bzw. mahur, 9. schahnaz, 10. sunbula, 11. ġwab busëlik, 12. ġwab ħiġaz-şaba und a) ħişar-jaga, b) ġuşchat oder kawacht. Also ebenfalls 14. Sie werden auf folgende Weise hervorgebracht:

Saite	Ton	steht zwischen den Haupttönen	Finger
jaga	ħişar-jaga	jaga-'aschirân	2
'aschirân	'aġam-'aschirân	'aschirân-'irâq	2
"	ġuşchat	'irâq-rast	3
"	zârkala	rast-duga	4
duga	kurdi	duga-şiga	2
"	busëlik	şiga-ġarga	3
nawa	{ ħiġaz	ġarga-nawa	4
	{ şaba	" "	5
"	ħişar	nawa-ħusêni	2
"	'aġam	ħusêni-auġ	3
"	nahaft	auġ-kardan	4
kardan	schahnaz	kardan-muħajer	2
"	sunbula	muħajer-ġwab şiga	3
"	ġwab busëlik	ġwab şiga-ġwab ġarga	4
"	ġwab ħiġaz-şaba	ġwab ġarga-ġwab nawa	5

¹ 'Ud wird im Arabischen 'ain, wau und dal geschrieben, muß also „'Ud“ gesprochen werden.

² Die tiefste Stimme im Orient ist Baryton oder 1. Baß und reicht bis zum G. Allerdings gibt es hohe Tenöre, bei denen das hohe C Mittellage ist. Der Muëddin der großen Moschee in Damaskus weckte während

a) ḥiṣar-jaga wird selten gebraucht, b) ḡuschat-kawascht (in Ägypten ḡuschat, in Syrien kawascht) ist von Darw. Muḥammad nicht als Halbton angegeben, wird aber als solcher in der Praxis verwendet.

Eine siebenstufige (achtstimmige) Leiter wird Diwan genannt, jeder einzelne Hauptton — Maqam, in Ägypten — Naʿāma. Als erster Ton wird jetzt Rast bezeichnet (vgl. Collangettes a. a. O.). Bemerkenswert ist, daß die Namenreihe der Halbtöne von ʿaschirān beginnt. Der Name des Halbtones auf jaga ist der nämliche wie derjenige des nawa; demnach scheint früher ʿaschirān als erster Ton gegolten zu haben¹. Ferner ist zu beachten, daß die Namenreihe der Halbtöne bis auf muḥajer geht. Die elf Haupttöne mit eigenem Namen haben also auch je einen Halbton mit eigenem Namen; die abgeleiteten Haupttöne haben auch abgeleitete Halbtöne. Abgesehen von den Haupttönen werden die Zwischenräume der Haupttöne in Vierteltöne geteilt. Darw. Muḥammad und Kamel el Kholay geben folgende Erklärung:

„Die Theoretiker der Musik teilen den Zwischenraum der Töne in Vierteltöne und zwar nach diesem Schema:

Zwischen rast	und duga	= 4 Vierteltöne	
„ duga	„ siga	= 3	„
„ siga	„ ḡarga	= 3	„
„ ḡarga	„ nawa	= 4	„
„ nawa	„ ḥusêni	= 4	„
„ ḥusêni	„ auḡ	= 3	„
„ auḡ	„ kardan	= 3	„

d. h. sie teilten die Tonleiter in 24 gleiche Viertel.“

Man kann die Tonleiter von jeder Viertelstufe beginnen, aber unter der Bedingung, daß die Leiter 24 Vierteltöne enthalten soll.

Collangettes zählt in seinem Tonsystem 25 Viertel; der Unterschied erklärt sich aus der im folgenden angeführten Tabelle (siehe Seite 57).

Demnach stimmen beide Tabellen hinsichtlich der Stufenordnung vollständig überein; die Namenverschiedenheit einer und derselben Stufe mag auf lokale Abweichung zwischen Ägypten und Syrien zurückzuführen sein. Wir behalten aber die ägyptischen Termini bei mit Ausnahme von Kardan, das wir Mahur benennen, folglich auch naḥaf für mahur, das in Syrien auch statt Kardan im Gebrauche ist. Aus der vorangehenden Tabelle geht hervor, daß die Stufen 1. Jaga-ʿAschirān, 2. Rast-Duga, 3. ḡarga-Nawa sowie ihre Oktaven 1. Nawa-Ḥusêni, 2. Kardan-Muḥajer, 3. ḡwab-ḡarga-ḡwab-Nawa je vier Vierteltöne enthalten, die Stufen 1. ʿAschirān-ʿIrâq, 2. ʿIrâq-Rast, 3. Duga-Siga, 4. Siga-ḡarga sowie ihre Oktaven 1. Ḥusêni-Auḡ, 2. Auḡ-Kardan, 3. Muḥajer-

des Ramadan mit einer gewaltigen Kadenz auf dem hohen d alle Gläubigen und Nichtgläubigen dieser Viertel-millionenstadt jede Nacht aus dem Schlafe. Auch sonst bewegen sich die Sänger mit Vorliebe in der hohen Oktave. Die Melodie zum Gebete des Aufrufers, welche in Ḥiḡaz ist (vgl. 16 und Noten Nr. 98), wird in der Oktave gesungen. Natürlich zerreißen die Sänger ihre Stimmen durch dieses Schreien, hauptsächlich die Aufrufer zum Gebet, die Tag und Nacht, in Wind und Wetter vom hohen Turme sich hörbar machen müssen. Deswegen halten sie auf ihrem Posten nur kurze Zeit aus. Die Aufrufer an der Omarmoschee und Davidsburg werden regelmäßig in jedem Winter stockheiser. „Das ist von Allah gekommen“, erklärte mir ein Aufrufer, der seine Stimme durch Erkältung verloren hatte.

Gute Spieler bringen auch einen 15. und 16. Ton hervor. Sonst aber spielt man die hohen Töne um eine Oktave tiefer (vgl. z. B. Mahurani, Noten Nr. 103). Das Instrument Kanûn, obwohl es drei Oktaven hat, vom kleinen c bis zum c''', ist nur bei moderneren Musikern im Gebrauche, die Volksmusikanten kennen nur das ʿUd.

¹ Kamel el-Kholay a. a. O. S. 29 sagt, daß jaga ursprünglich rast war, aber der tiefen Stimmen wegen um eine Quarte herabgesetzt worden ist.

I.

Tabelle von Darwisch Moḥammad
und Kamel el-Kholay¹.

I.	1.	I. Jaga.
	2.	II. nam ḥiṣar, b) qaba-ḥiṣar.
	3.	III. ḥiṣar, qaba.
	4.	IV. taq ḥiṣar qaba; b) schuri.
II.	5.	I. 'Aschirân.
	6.	II. nam 'aġam-'aschirân.
	7.	III. 'aġam-'aschirân.
III.	8.	I. 'Iraq.
	9.	II. nam ġuschat, b) kuschat.
	10.	III. ġuschat, b) kuschat.
IV.	11.	I. Rast.
	12.	II. nam zarkala, b) zirkula.
	13.	III. zarkala, b) zirkula.
	14.	IV. taq zarkala, b) zirkula.
V.	15.	I. Duga.
	16.	II. nam kurdi, b) nahâwand.
	17.	III. kurdi.
VI.	18.	I. Siga.
	19.	II. nam busĕlik.
	20.	III. busĕlik, b) uschaq.
VII.	21.	I. Ġarga.
	22.	II. nam ḥiġaz.
	23.	III. ḥiġaz oder ṣabba.
	24.	IV. taq ḥiġaz, b) ṣabba ² .
VIII.	1.	I. Nawa.
	2.	II. nam ḥiṣâr.
	3.	III. ḥiṣâr, b) schuri.
	4.	IV. taq ḥiṣâr.
IX.	5.	I. Ḥusêni.
	6.	II. nam 'aġam.
	7.	III. 'aġam, b) neuriz.
X.	8.	I. Auġ.
	9.	II. nam mahûr.
	10.	III. mahûr, b) auch: nahaft.
XI.	11.	I. Kardan.
	12.	II. nam schah'naz.
	13.	III. schah'naz.
	14.	IV. taq schah'naz.
XII.	15.	I. Muḥajer.
	16.	II. nam sunbula.
	17.	III. sunbula, b) zawal.
XIII.	18.	I. Ġwab-Siga, b) Bazruq.
	19.	II. ġwab-nam-busĕlik.
	20.	III. „ busĕlik.
XIV.	21.	I. Ġwab-Ġarga, b) Mahurani.
	22.	II. ġwab-nam-ḥiġaz.
	23.	III. „ ḥiġaz-ṣaba.
	24.	IV. „ taq-ḥiġaz, b) ṣaba.
		ġwab Nawa.

I.

Tabelle von Michel Meschaqa
(auch bei Collangettes).

I.	1.	I. Jaga.
	2.	II. nam ḥiṣar,
	3.	III. ḥiṣar.
	4.	IV. taq ḥiṣar.
II.	5.	I. 'Aschirân.
	6.	II. nam 'aġam.
	7.	III. 'aġam.
III.	8.	I. Iraq.
	9.	II. kawascht.
	10.	III. taq kawascht.
IV.	11.	I. Rast.
	12.	II. nam zarkala.
	13.	III. zarkala.
	14.	IV. taq zarkala.
V.	15.	I. Duga.
	16.	II. nam kurdi.
	17.	III. kurdi.
VI.	18.	I. Siga.
	19.	II. busĕlik.
	20.	III. taq busĕlik.
VII.	21.	I. Ġaharga.
	22.	II. 'araba.
	23.	III. ḥiġaz.
	24.	IV. taq ḥiġaz.
VIII.	1.	I. Nawa.
	2.	II. nam ḥiṣâr.
	3.	III. ḥiṣâr.
	4.	IV. taq ḥiṣâr.
IX.	5.	I. Ḥusêni.
	6.	II. nam 'aġam.
	7.	III. 'aġam.
X.	8.	I. Auġ.
	9.	II. nahaft.
	10.	III. taq nahaft.
XI.	11.	I. Mahûr.
	12.	II. nam schah'naz.
	13.	III. schah'naz.
	14.	IV. taq schah'naz.
XII.	15.	I. Muḥajer.
	16.	II. sunbula.
	17.	III. zawal.
XIII.	18.	I. Buzruq.
	19.	II. ḥusêni-schad.
	20.	III. taq ḥusêni-schad.
XIV.	21.	I. Muhurani.
	22.	II. ġwab-nam-ḥiġaz.
	23.	III. „ ḥiġaz.
	24.	IV. „ taq ḥiġaz.
	?25.	Ramal-tuti.

¹ Die Variationen bei el-Kholay sind mit b) bezeichnet.² Demnach ist nach el-Kholay ṣaba um einen Viertelton höher als ḥiġaz; der Autor bemerkt (S. 33) hierzu, daß, wenn ṣaba auf ḥiġaz, d. h. einen Viertelton tiefer gesungen wird, der Maqam alsdann 'Uzal genannt wird, worauf wir noch zurückkommen werden.

Ḡwab-Siga und 4. Gwab-Siga-Ḡwab-Ḡarga nur je drei Vierteltöne. Die Halbtöne stehen in den vierviertelstufigen Intervallen in der Mitte und bilden eine richtige Halbstufe, in den dreiviertelstufigen Intervallen aber auf der dritten Viertelstufe nach Tabelle I und auf der zweiten nach Tabelle II; d. h. nach Tabelle I ist zwischen dem Halb- und oberen Hauptton eine Viertelstufe, nach Tabelle II aber ist die Viertelstufe zwischen Halb- und unterem Hauptton. Die Vierteltöne werden nach den Halbtönen benannt mit der Hinzufügung von nim = vor (weniger) und tiq = über (mehr)¹.

Die Bedeutung der Namen.

a) Haupttöne:

Jaga, persisch = erster, eigentlich ja-ka = erste Stelle usw.

‘Aschiran ?

‘Iraq, Gegend im südlichen Mesopotamien.

Rast, persisch = der gerade Ton, oder auch nach der nordpersischen Stadt Rescht.

Duga, persisch = der zweite.

Siga, „ = der dritte.

Ḡarga, „ = der vierte.

Nawa, arabisch = der Kern der Vernunft; persisch = der klangvolle.

Ḥusêni, arabisch. Eigennamen nach dem heiligen Ḥusêni ibn Ali (s. u. Maqam Ḥusêni).

Auḡ, persisch Ank = der hohe.

Kardan, persisch = die Grenze.

Mahur, arabisch = das trabende Roß.

Muḥajer, arabisch der wunderliche.

b) Halbtöne:

‘aḡam, arabische Benennung für das Ausland, hauptsächlich für Persien (s. u. Maqam ‘Aḡam).

kuwašt, persisch = Ohr, d. h. Ergötzung des Ohrs.

zarkala, „ = der ausgeklügelte.

kurdi, nach der Provinz Kurdistan.

busčelik, persisch = der Kuß.

ḥiṣar, persisch und arabisch = der (im Hofe) eingeschlossene, oder auch reduzierte. Nach el-Kholay gleich persisch Perdê = Ton.

nahaft ? nach Meschaqa a. o. O. S. 185 ist es Saga.

schah’naz, persisch des Schah edlen Gefühle.

sunbula, persisch = Rose, Ähre, auch Jungfrau.

ḥiḡaz, arabische Provinz (s. u. Maq. Ḥiḡaz).

Ṣabba, arabisch = keusche Liebe (s. u. Maq. Ṣabba).

Stufengattungen.

Obgleich in den angeführten Tonleitern die Haupttöne aus Vierviertel- und Dreiviertelstufen bestehen, gibt es doch in der arabischen Musik noch Kombinationen von $\frac{1}{4}$ -, $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ -, $\frac{5}{4}$ - und $\frac{6}{4}$ -Stufen. Diese resultieren aus der Stufenordnung der Skalen der Maqame, die weiter unten zu behandeln sein werden, sind also leitereigene Stufen.

¹ Meschaqa gibt auch eine Vergleichungstabelle des arabischen Tonsystems mit dem neugriechischen a. o. O. S. 179. Vgl. auch Rebours, *Traité de Psaltique*.

a) Leitereigene $\frac{1}{4}$ -Stufen: Die 2. Stufe im Maqam Busĕlik = busĕlik-ġarga.

b) Leitereigene $\frac{2}{4}$ -Stufen:

1. auf $\frac{3}{4}$ -Stufen folgend:	Die 2. Stufe im Maqam	‘Uschaq: sig-a-busĕlik.
	„ 3. „ „ „	Şabba: ġarga-şabba.
	„ 1. „ „ „	Ĥigaz kar: rast-zarkala.
2. auf $\frac{4}{4}$ -Stufen folgend:	„ 2. „ „ „	Nahawand: duga-kurdi.
	„ 5. „ „ „	„ nawa-ħiřar.
	„ 5. „ „ „	Bajat: ĥusĕni-‘aġam.
	„ 5. „ „ „	‘Uschaq: ĥusĕni-‘aġam.
	„ 7. „ „ „	Şabba: kardan-schahnaz.
	„ 5. „ „ „	Busĕlik: ĥusĕni-‘aġam.
	„ 3. „ „ „	Sasgar: ĥusĕni-‘aġam.
	„ 3. „ „ „	‘Aġam: duga-kurdi.
	„ 7. „ „ „	„ ĥusĕni-‘aġam.
	„ 5. „ „ „	Ĥigaz-kar: nawa-ħiřar.
3. auf $\frac{5}{4}$ -Stufen folgend:	„ 2. „ „ „	Raml: ĥigaz-nawa.
4. „ $\frac{6}{4}$ - „ „ :	„ 3. „ „ „	Ĥigaz: ĥigaz-nawa.
5. „ $\frac{2}{4}$ - „ „ :	„ 3. „ „ „	Raml: nawa-ħiřar.

c) Leitereigene $\frac{3}{4}$ -Stufen:

- Im Rast: Die 2. und 3., 6. und 7. Stufe: duga-siga, sig-a-ġarga, ĥusĕni-auġ, auġ-kardan.
 „ Nahawand: 7. Stufe: auġ-kardan.
 „ Bajat: 1. und 2. Stufe: duga-siga-ġarga.
 „ Nawa: 5. und 6. Stufe: „ „ „
 „ Siga: 1. und 3. Stufe: sig-a-ġarga, nawa-taq ĥiřar.
 „ ‘Iraq und Auġ: 1. und 3. Stufe: ‘iraq-rast, duga-siga.
 „ Şabba: 1. und 2. Stufe: duga-siga-ġarga.
 „ Ĥigaz-kar: 3. und 7. Stufe: sig-a-ġarga, auġ-kardan.

d) Leitereigene $\frac{4}{4}$ -Stufen:

- Maqam Rast: 1., 4. und 5. Stufe: rast-duga, ġarga-nawa, ĥusĕni.
 „ ‘Aġam: 1., 2., 4., 5., 6. Stufe: ‘aġam-kardan-muħajer, sunbula-ġwab, ġarga-ġwab, nawa-ġwab, ĥusĕni.
 „ Nahawand: 1., 3. und 4. Stufe: rast-duga, kurdi-ġarga-nawa.
 „ Bajat: 3., 4., 6. und 7. Stufe: ġarga-nawa-ħusĕni, ‘aġam-kardan-muħajer.
 „ ‘Uschaq: 4. Stufe: nawa-ħusĕni.
 „ Nawa: 1., 4. und 7. Stufe: nawa-ħusĕni, kardan-muħajer, ġarga-nawa.
 „ Siga: 2., 4. und 6. Stufe: ġarga-nawa, nam ĥiřar-auġ, kardan-muħajer.
 „ Iraq und Auġ: 2. und 6. Stufe: rast-duga, nawa-ħusĕni.
 „ Şabba: 6. Stufe: ‘aġam-kardan.
 „ Ĥigaz: 4. und 7. Stufe: nawa-ħusĕni, kardan-muħajer.
 „ Ĥigaz-kar: 4. Stufe: ġarga-nawa.

e) Leitereigene $\frac{5}{4}$ -Stufen:

- Maqam Nahawand: 6. Stufe: ĥiřar-auġ.
 „ ‘Uschaq: 3. Stufe: busĕlik-nawa.
 „ Şabba: 8. Stufe: schahnaz-ġwab-siga.
 „ Ĥigaz-kar: 2. und 6. Stufe: zarkala-siga, ĥiřar-auġ.

Maqam Busëlik: 6. Stufe: hişar-auḡ.

„ Raml: 1. und 4. Stufe: siga-hiḡaz, hişar-auḡ.

„ Siga: 4. Stufe: hişar-auḡ (mitunter).

„ 'Iraq und Auḡ: 4. Stufe: kurdi-nam-hiḡaz.

f) Leitereigene $\frac{1}{4}$ -Stufen:

Maqam 'Uschaq: 6. Stufe: 'aḡam-zarkala.

„ Şabba: 4. Stufe: şabba-ḡusêni.

„ Hiḡaz: 2. Stufe: kurdi-hiḡaz.

Die hier aufgezählten Stufen sind den Skalen der Haupt-Maqamen entnommen, die allgemein bekannt sind. In den Nebenmaqamen gibt es noch mehrere Eventualitäten von Stufen, die aber ausnahmslos nach diesen sechs Stufengattungen gebildet sind.

Ton- und Saitenmessungen des Kamel el-Kholay.

	Töne der I. Leiter	Töne der II. Leiter	Saitenmessung	Schwingungen der Töne	Vergleich mit europ. Noten
1.	jaga	nawa	00,0	775	g *
2.	qaba nim hişar	nim hişar	1,02	797,79	+g
3.	qaba hişar	hişar	2,01	821,1	g#; b \flat *
4.	qaba tiq hişar	tiq hişar	2,98	845,2	-a; +g#
5.	'aschiran	ḡusêni	3,92	870,3	a *
	nim-'aḡam 'aschiran	nim 'aḡam	4,83	895,4	+a
6.	'aḡam-'aschiran	'aḡam	5,72	921,7	a#; h \flat
7.	'iraq	auḡ	6,58	948,7	-h
8.	guschat	mahur	7,42	986,5	h *
9.	tiq guschat	tiq mahur	8,23	1 005,1	+h
10.	rast	kardan	9,03	1 034,6	C
11.	nim zirkula	nim schahnaz	9,80	1 064,8	+c
12.	zirkula	schahnaz	10,54	1 096	c#; d \flat *
13.	tiq zirkula	tiq schahnaz	11,27	1 128,2	+c#; -d
14.	duga	muhajer	11,97	1 161,2	d *
15.	nim kurdi	nim sunbula	12,66	1 195,2	+d
16.	kurdi	sunbula-zawal	13,32	1 230,4	d#; e \flat
17.	siga	bazrak	13,97	1 266,4	+d#; -e
18.	buslik ¹	ḡawab-buslik	14,20	1 303,4	e *
19.	tiq buslik	ḡw. tiq-buslik	15,21	1 341,2	+e
20.	ḡaharka	mahurani	15,80	1 381	f
21.	nim hiḡaz	ḡw. nim-hiḡaz	16,38	1 421,4	+f
22.	hiḡaz	ḡw. hiḡaz	16,93	1 463	f#; g \flat
23.	tiq hiḡaz	ḡw. tiq-hiḡaz	17,48	1 502	+f#; -g
24.	nawa	ramal-tuti	18,00	1 550	g

¹ Hiernach weicht er von seiner Angabe in der oberen Tabelle ab, indem dort nim-buslik und buslik, - also zwischen siga und buslik $\frac{1}{2}$ -Ton liegt, während hier $\frac{1}{4}$ -Ton steht.

Diese Tabelle stimmt hinsichtlich der Schwingungszahlen mit den bei Zellner¹ angeführten Zahlen, abgesehen von kleinen Unterschieden, ziemlich überein. Zellner gibt $g = 775,1$; $\sharp g = 821,1$; $a = 870$; $h = 976,5$; $\sharp c = 1096,1$; $d = 1161,3$; $e = 1303,5$; $\sharp f = 1463,2$. Dagegen stimmt diese Tabelle mit den Messungen von Dom Parisot² auffallend überein.

Ausführliche Tonmessungen haben ferner Collangettes in seiner erwähnten Arbeit, sowie v. Hornbostel³ vorgenommen.

Diese Messungen ergaben, daß die $\frac{1}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Intervalle unserm Ganz- und Halbton gleichkommen; man schreibt sie auch gewöhnlich im europäischen Notensystem. Für die Viertelstufen behilft man sich durch die Zeichen $+ \frac{1}{4} =$ Erhöhung und $- \frac{1}{4} =$ Vertiefung.

Haupttöne: (Maqamat)

jagā 'aschiran 'iraq rast duga siga ḡarka nawa ḥusēni

auḡ kardan (mahur) muḥajer ḡwab siga (bizrak) ḡwab ḡarka (mahuran) ḡwab nawa. (ramal tuti).

Halbtöne: ('arabat)

Kaba ḥiṣar 'aḡam-'aschiran guschat zarkala kurdi buselik ḥiḡaz⁴

I II

ṣaba ṣaba ḥiṣar schuri 'aḡam nahaft schahnaz sunbula ḡw. buselik etc.

Vierteltöne: (rab'aa)

jagā, nim ḥiṣar, Kaba ḥiṣar, tiq ḥiṣar, 'aschiran, nim 'aḡam, 'aḡam 'aschiran, 'iraq,

nim guschat, guschat, rast, nim zirkula, zirkula, tiq zerkula, duga, nim kurdi, kurdi, siga,

nim buslik, buslik, ḡarka, nim ḥiḡaz, ḥiḡaz ṣabba, tiq ḥiḡaz, nawa, nim ḥiṣar, ḥiṣar, tiq ḥiṣar, (ṣabba) (Schuri)

¹ Zellner, Vorträge über Akustik, 1892. Beilage II, S. 246.

² Nouvelles Archives des Missions scientifiques, etc. T. IX, S. 282 ff.

³ Tunesische Melodien (Sammelbände d. IMG. VIII 1).

⁴ ḥiḡaz kommt immer als Erhöhungszeichen für fis vor. Gewöhnlich ist ḥiḡaz mit fis, und ṣabba mit ges identisch; nach el-Kholay aber ist ṣabba um $\frac{1}{4}$ höher als ḥiḡaz, also -g. „Wird aber ṣabba ges intoniert, so nennt man den Maqam 'Auzal.“ Vgl. I. Tabelle, Anmk.

4 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2

husêni, nim 'aġam, 'aġam, auġ, nim nahaft, nahaft, kardan, nim schahnaz, schahnaz,
(mahur)

3 4 | 1 2 3 | 1 2

tiq schahnaz, muġajer, nim sunbula, sunbula, ġw. Siga, ġw. nim buselik, ġw. buselik,
(bizrak)

3 1 2 3 4

ġw. ġarka, ġw. nim ħiġaz, ġw. ħiġaz, ġw. tiq ħiġaz, ġw. nawa.
(mahuran) (ġw. Şabba) (ġw. Şabba) (ramal tuti)

Anmerkung I. Wir schreiben die Namen klein, wenn sie im Sinne von „Töne“ gebraucht werden, und groß, wenn sie als Maqamen bezeichnet werden.

Anmerkung II. Die verschiedenen Abweichungen der Lesarten der Terminologie sind auf ihre persische Etymologie zurückzuführen. Die mit dem persischen weichen k geschriebenen Wörter müssen gleich g ausgesprochen werden; da aber die syrischen Araber kein g haben, so sprechen sie es dsch aus. Ebenso sind die persischen Vokale i, u durch die Araber zu e, ô umgewandelt, wenn dieselben mit gutturalen, emphatischen und nasalen Konsonanten verbunden sind, z. B. nim = nem und nîm, tiq = teq und taq u. a. m.

II. DIE MAQAMEN.

Der Begriff Maqam (arabisch maqama, Plural maqamat, persisch-türkisch makama) bezeichnete ursprünglich den Stand, die Bühne, auf der die Dichter-Sänger während ihres Vortrages vor dem Kalifen zu stehen pflegten. Von dem Ort ist dann die Bezeichnung auf die vorgetragene Sache selbst übergegangen.

Im musikalischen Sinne wird nun maqam für „Ton“ gebraucht (s. o.). Die jüdischen Dichter im Orient übersetzen Maqam mit qôl oder habara, d. i. Ton, Laut. Ebenso erklärt auch Kamel el-Kholay das Wort. In Ägypten wird für Ton noch das Wort na'ama gebraucht¹.

Im weiteren Sinne bedeutet Maqam in der Musik soviel wie Musikweise, d. h. eine Musikart, die sich ihr eigentümlicher Tonstufen und Motivgruppen bedient. Man darf jedoch den Begriff Maqam keinesfalls mit „Kirchenmodus“ oder gar „Tonart“ identifizieren. Denn während die letzteren lediglich die Tonleiter bezeichnen, in welcher nach Belieben verschiedene Weisen gesungen werden können, ist im Maqam beides, Tonleiter und Tonweise, und hauptsächlich letztere, einbegriffen. Denn bei den Maqamen wird auf die Tonweise, d. h. Tongruppierung und Tongefüge, Hauptgewicht gelegt. Der orientalische Musiker legt sich bezüglich der Tonleiter der Maqamen keine Schranken auf; er ändert bald die eine, bald die andere Stufe, und die Variationen hierin sind sehr erheblich.

Auf die Reinheit der „Musikweise“ jedoch wird viel Gewicht gelegt. Jeder Maqam hat seine ihm eigentümlichen Tonreihen und Motive, die stets variiert auftreten. Jedes Musikstück muß Motive und Gänge irgendeines Maqams enthalten, sonst wird es als un-musikalisch verworfen.

Die Erklärung für diese eigenartige „Theorie“ ist ganz natürlich. Die orientalische Musik wird nach dem Gehör ausgeübt, folglich ist der Musiker gezwungen, sich Zeichen und Merkmale

¹ Wir schreiben maqama im Sinne von „Ton“ stets klein, Maqama in der Umgangssprache zu „Maqam“ verkürzt, im Sinne von „Musikweise“ stets groß.

nach dem Gehör zu schaffen, um die Musikstücke im Gedächtnis zu behalten und sie zu erkennen. Man hört aber viel eher und behält viel leichter Motive und Motivgruppen als feine Unterschiede von $\frac{1}{4}$ - oder sogar $\frac{2}{4}$ -Tonstufen. Demnach ist Maqam eine Gruppe von bestimmten Merkmalen, welche dem Naturmusiker hauptsächlich durch die Melodiegestaltung beim Hören auffällt. Solche Merkmale, die dem gebildeten, sozusagen Notemusiker ganz gleichgültig scheinen, sind dem Gehörmusiker sehr wichtig; ja, der Naturmusiker hört ganz anders als der Kunstmusiker. Die arabischen Theoretiker jedoch teilen über die Merkmale der Maqamen wenig mit; denn, da sie doch für arabische Musikanten schreiben, setzen sie diese Kenntnisse bei ihnen voraus.

Die Entstehung der Maqamen kann man sich etwa folgendermaßen denken. In alten, vorislamitischen Zeiten bestanden in den verschiedenen Gegenden und bei den verschiedenen Stämmen eigene Volksmoden. Der Islam zentralisierte die arabische Intellektualität aus allen Teilen Arabiens und Syriens in Mesopotamien (Bagdad und Baṣra). Hier stieß sie mit der persischen Kultur zusammen. Von ihr nahmen die Araber vieles auf, oder vielmehr sie paßten ihre eigenen geistigen Güter, zu welchen in erster Linie auch die Musik gehörte, denen der Perser an. Aus dieser Assimilation entstanden nun neue Weisen, Intervall- bzw. Motivkombinationen. Von diesem Verschmelzungsprozeß in den größeren Städten blieb aber das eigentliche arabische Volk unberührt. Das Volk sang eben nach wie vor seine nationalen Weisen, was bei der Abgeschlossenheit der arabischen Stämme und ihrer unverändert primitiven Lebensweise leicht denkbar ist, wie überhaupt die ganze persisch-arabische Geisteskultur in den breiteren Schichten des Volkes keinen Eingang fand. Wiewohl die Namen und Weisen der Maqamen noch heute ebenso gebraucht werden wie vor tausend Jahren, und zum großen Teile bei allen Fachmusikern bekannt sind, ist doch deutlich zu erkennen, welche Maqamen nationalarabisch sind.

Zum Verständnis der Maqamen muß auf folgende Merkmale geachtet werden:

1. Die Beschaffenheit der Tonstufen.
2. Die Ordnung und Reihenfolge der Stufen. Viele Maqamen unterscheiden sich voneinander nur in der Ordnung der Tonleiter ein und derselben Skala, wie z. B. die Maqamen Rast von Nawa, Rēhaw von Bajat, Hīgaz von Ispahan oder Schahwrak u. a.
3. Dieselben Tonreihen, eine Quarte, Quinte oder Oktave höher oder tiefer versetzt, bilden eigene Maqamen. Beim Orientalen spielt die Region des Tones eine Hauptrolle; schon die Verschiedenheit von hoch, mittel und tief ist ihm Grund genug, um danach eigene Maqamen zu bezeichnen, wie z. B. Rast und Mahur, Iraq-Siga und Auḡ, Sasgar und 'Aḡam, Mahur und Mahurani, Bajat-Husēni und 'Aschiran, Hīgaz und 'Uzal u. a. m.¹
4. Eine bestimmte Gruppe von Motiven, ursprünglich wahrscheinlich einem Stamme oder einer Gegend eigen, drückt einem Maqam sein Gepräge auf.
5. Es genügt auch, daß ein talentierter Komponist in einem Maqam neue Motivkombinationen erfindet und dieselben am Hofe oder sonst an öffentlicher Stelle bekannt macht; alsbald wird das Stück zu einem neuen Maqam (allerdings Nebenmaqam) proklamiert. Mag dieses neue Geschöpf bald vergessen werden, sein Name, sei es der des Erfinders selbst oder dessen Geburtsstadt, wird als „Tradition der Vorfahren“ ehrenvoll im Gedächtnis oder im Diwan aufbewahrt. Auch der Rhythmus bestimmt mitunter den Maqam.

¹ Das Gehör der arabischen Musiker ist gut entwickelt, sie setzen den Ton ziemlich rein an. Ich habe wiederholt versucht, eine Rastmelodie, also Grundton c, in B oder D anzustimmen und ähnliches, wurde jedoch von ihnen jedesmal auf die falsche Intonation aufmerksam gemacht. Kamel el Kholay a. a. O. S. 36 behauptet dagegen, daß die Araber keine absolute Tonempfindung besitzen.

In manchen der Maqamen sind nun alle fünf Merkmale vertreten, in anderen aber nur eins derselben.

Man unterscheidet Hauptmaqamen oder Väter und Nebenmaqamen oder Söhne.

Väter:	Söhne:	
1. Rast	1. Mahur	} allgemein bekannt.
2. Bajat	2. Rēhaw	
3. Şabba	3. Ispahan	
4. Hīgaz	4. Busēlik	
5. 'Uschaq	5. 'Aschiran	
6. Siga	6. Sasgar	
7. 'Iraq	7. Hīgaz-kar	
8. Auḡ	8. Garka	} weniger bekannt.
9. Hūsēni	9. Mahurani	
10. Nawa	10. Schuri	
11. 'Aḡam	11. Schawrak	
12. Nabāwand	12. Schahnaz	
	13. Raml	

Manche „Söhne“ sind nur von lokaler Popularität, wie Hīşar, Must'ar, die in Ägypten verbreitet, in Syrien aber unbekannt sind. Die Väter dagegen kennen alle Fachmusiker. Manche „Söhne“, wie Rēhaw, Sasgar, Hīgaz-kar sind ebenso wie die Väter verbreitet, sind aber nur Abkömmlinge derselben und folglich immer Söhne geblieben. Ein anderer Typus von Maqamen, die sogenannten Mischmaqamen, haben sich aus der Verschmelzung verwandter Maqamen gebildet, worauf ich am Schluß dieser Abhandlung noch zurückkommen werde.

Daß die Orientalen Sinn für die Verwandtschaft der Tonarten haben, beweist 1. ihre Modulationsweise und 2. ihre Ordnung der Maqamen; Maqamen, die gemeinschaftliche Skalen oder nur einen gemeinsamen Grundton haben, sind in der Modulation verwandt und werden im Diwan aneinandergereiht.

Wir geben im folgenden die Maqamenordnung mehrerer Diwane:

Der Diwan des Dichters Israel Nağara aus Damaskus (vgl. oben Kap. III), zweite vermehrte Ausgabe in Venedig 1599 gedruckt, eine Hebräisierung der zu jener Zeit populären arabischen und türkischen Lieder mit Angabe der Melodien (Lahan) zu den betreffenden Gedichten, hat folgende Maqamenordnung:

I. 1. a) Rast, b) Penḡka,	6. Siga,	11. Busēlik,
2. Mahur,	7. 'Iraq,	12. Ġarga,
3. Hūsēni,	8. Auḡ,	13. 'Uzal ¹ .
4. Sunbuli,	9. Nawa,	
5. Şabba,	10. Newruuz,	

Ein späterer Diwan² desselben Dichters hat die Ordnung:

II. 1. Rast,	5. 'Iraq,	9. Ġarga,
2. Mahur,	6. Nawa,	10. 'Uzal.
3. Hūsēni,	7. Newruuz,	
4. Siga,	8. Busēlik,	

Anstelle von Hīgaz war scheinbar zu jener Zeit dessen Sohn 'Uzal modern; im Hūsēni ist wahrscheinlich auch Bajat einbegriffen, wie dieses hauptsächlich in Persien geschieht; für 'Aḡam

¹ Siehe oben I.

² Wien 1858 veröffentlicht.

ist sein persischer Name Newruuz gegeben. Anstatt des arabischen 'Uschaq kommt Busëlik; auch ein anderer persischer Maqam, Pendschga (wörtlich „der Fünfte“), war damals in Syrien bekannt¹. Man sieht also, daß der persische Einfluß im 16. Jahrhundert in Syrien stark war.

Ein handschriftlicher Diwan aus Aleppo, der wahrscheinlich am Anfang des vorigen Jahrhunderts geschrieben worden ist, weist diese Ordnung auf:

III. 1. Rast,	8. Nahăwand,	15. Erzbar,
2. Mahur,	9. Bajat,	16. Siga,
3. Sasgar	10. Ĥusêni,	17. Ĥigaz-'Uzal,
4. 'Aġam,	11. Ŗabba,	18. Schahnaz,
5. 'Iraq,	12. Muĥajer,	19. Schawrak,
6. Nawa,	13. Busëlik,	20. Ispahan.
7. Rêhaw,	14. Ġarga,	

In diesem Diwan ist das persische Element bereits stark zurückgetreten.

IV. Ein Diwan aus Damaskus:

1. Rast,	6. 'Aġam	11. 'Aschiran,
2. Mahur,	7. Nahăwand,	12. Ĥusêni,
3. Bajat,	8. Nawa,	13. Rêhaw,
4. Siga,	9. 'Iraq,	14. Ispahan,
5. Ŗabba,	10. Auġ,	15. Ĥigaz.

In diesem Diwan tritt auch 'Aschiran auf.

V. Ein Diwan, 1882 in Jerusalem gedruckt:

1. Rast,	6. Nawa,	11. ĤiŖar,
2. Bajat,	7. 'Aġam,	12. Nahăwand,
3. Ĥusêni,	8. Siga,	13. Ĥigaz,
4. 'Aschiran,	9. Auġ,	14. Ispahan.
5. Ŗabba,	10. Fahraĥnak,	

Fahraĥnak und ĤiŖar sind türkische Maqamen.

VI. Ein neuer Aleppoer Diwan (1906):

1. Rast,	5. Bajat,	9. Ŗabba,
2. Mahur,	6. Ĥusêni,	10. Siga,
3. Nahăwand,	7. 'Aschiran,	11. Ĥigaz.
4. 'Aġam,	8. Rêhaw,	

In Siga 'Iraq und Auġ, in 'Aġam Sasgar, in Rêhaw sogar Nawa und in Ĥigaz Ispahan einbegriffen.

In diesen angeführten syrischen Diwanen beginnt Rast die Reihe, Ĥigaz oder mit seinen Abarten Ispahan oder 'Uzal beschließen sie. Die ägyptischen Diwane haben eine andere Reihenfolge. Darwisch Muĥammad führt in seiner Theorie folgende Maqamen an:

1. Rast,	8. Schuri,	15. Musta'ar,
2. Kardan,	9. 'Uschaq,	16. Raml,
3. Ĥigaz-kar,	10. Ĥigaz,	17. Ġarga,
4. Nahăwand,	11. Busëlik,	18. Nawa
5. Bajat,	12. Ŗabba,	19. 'Aġam,
6. Ĥusêni,	13. Siga,	20. 'Iraq,
7. ĤiŖar,	14. Hizam-a-siga,	21. Raĥa-il-arawah,

¹ S. w. 'Aġam.

VII. Der Diwan des Darwisch Muḥammad aber hat die Maqamen:

- | | | |
|--------------|----------------|---------------------|
| 1. Rast, | 8. 'Uschaq, | 15. Ḥusêni |
| 2. Kardan, | 9. Mustáar, | 16. Schuri, |
| 3. Nahāwand, | 10. Raml, | 17. Auḡ, |
| 4. Bajat, | 11. Ḥiḡaz-kar, | 18. Duga-'Iraq, |
| 5. Rēhaw, | 12. Šabba, | 19. Raḥa-il-arawah, |
| 6. Iŝpahan, | 13. Siga, | 20. Ġarga, |
| 7. Ḥiḡaz, | 14. Nawa, | 21. 'Aḡam. |

Demnach weist sein Diwan die Maqamen Rēhaw, Ispahan und Auḡ auf, die seine Theorie gar nicht kennt, dagegen fehlen Ḥiŝar, Ḥizam-a-siga und Busēlik.

VIII. Ein anderer Diwan, von Maḥmud Ḥamdi in Kairo veröffentlicht:

- | | | |
|---------------------|-----------------|--------------|
| 1. Rast, | 7. Bajat-duga, | 13. 'Iraq, |
| 2. Kardan, | 8. Schuri, | 14. Siga, |
| 3. Rast-Nawa (neu), | 9. Ḥusêni, | 15. Raml, |
| 4. Ḥiḡaz-kar, | 10. Bajat-Nawa, | 16. 'Aḡam, |
| 5. Nahāwand, | 11. Šabba, | 17. 'Uschaq, |
| 6. Bajat, | 12. Ḥiḡaz-duga, | 18. Ġarga. |

IX. Kamel el-Kholay gibt folgende Maqamen an:

- | | | | | |
|--------------------------------------|----------|-------------------------|-----------------------------|------------------|
| | 1. Rast, | | II. Schu'ar, pers. Abart d. | |
| Persische
Abarten des
Rast | { | II. Suz-di-lara, | Siga, | |
| | | III. Sasgar, | 11. Ġarka, | |
| | | IV. Suz-nak, | II. Der kleine Mahur, | |
| | | 2. Kardan, | 12. Jaga od. Nawā, | |
| | | 3. Ḥiḡaz-kar, | II. Farahfaza, pers. Abart | |
| | | 4. Nahāwand, | 13. Ḥusêni, [d. Nawa. | |
| Persische
Abarten des
Nahawand | { | II. Neutēr, | 14. Suz-dal, | |
| | | III. Nigriz, | 15. 'Aḡam, oder 'Aḡam- | |
| | | IV. Der große Nahāwand, | 'Aschiran, | |
| | | V. Turz-neuin, | 16. Schauq-afza, | |
| | | 5. Bajati, | 17. 'Iraq, | |
| | | 6. Buslik, | 18. Auḡ | |
| | | 7. Uschaq, | 19. Raḥat-il-aruh, | |
| | | 8. Ḥiḡaz, | Abarten des
Auḡ { | II. Aug-ara, |
| | | 9. Šabba, | | III. Farahnak, |
| | | 10. Siga, | | IV. Basta-nakār. |

Meschaqa (a. a. O.) gibt folgende Maqamen an:

- | | | |
|----------------|-----------------------|------------------------|
| Auf jega: | 1. Nehuft der Araber, | 3. Nehuft der Türken, |
| | 2. Sched-'Araban, | 4. Nawa-Jega. |
| Auf 'aschiran: | 1. 'Aschiran, | 3. Muqabil-'Aschiran. |
| | 2. 'Aḡam-'Aschiran, | |
| Auf 'iraq: | 1. 'Iraq, | 5. Raḥat-il-arwah |
| | 2. Sultan-'iraq, | 6. " " " der Griechen, |
| | 3. 'Iraq-Zemzemi, | 7. Remel, |
| | 4. Mukhalif-'Iraq | 8. Raḥat šedha, |

- Auf rast:** 1. Rast,
2. Nikriz,
3. Sadkar-eş-şahîh,
4. Ma-reuna,
5. Nischawerk,

- Auf d uga:** 1. 'Uşaq der Türken,
2. Şaba oder Rekb,
3. Şaba hemâgûn,
4. Şaba hawiş,
5. Nadiq,
6. Bajati-'Agami,
7. Bajati-Nawa,
8. Bajati-Huseni,
9. Şuri-Bajati,
10. Zuri-Bajati,
11. Zeirakend,
12. Huseni,
13. Husenik,
14. Buselik,
15. Hişar-Buselik,
16. Hişar,
17. Şahnaz,
18. Şahnaz-Buselik,
19. Kurdi-Huseni,
20. Zurfakend,
21. Neğdi-Huseni,

- Auf siga:** 1. Siga,
2. Musta'ar,
3. Hazâm,
4. Hađam,
5. Maya (gleich Bajat-Nawa),
6. Salemek,

- Auf gëharka:** 1. Gëharka,
2. Zungule,

- Auf nawa:** 1. Nawa,
2. Nahãwand,
3. Nahãwand eş-şughir

Auf huseni: Huseni.

- Auf auğ:** 1. Auğ,
2. Pehlawân,
3. Auğ-Dara,

- Auf mahûr:** 1. Mahur,
2. Kardan-'Arabi,

6. Pengga,
7. Sadkar il-mata'arif,
8. Hiğazkar (in Konstantinopel entstanden),
9. Schawerk der Ägypter.

22. Şaba-Huseni,
23. Şuruki,
24. 'Arub,
25. Hiğaz, }
26. 'Araba, }
27. Isfahan-Hiğazi,
28. Şawerk,
29. Ma-renna der Griechen,
30. 'Arazbay,
31. Rendin,
32. Neiriz,
33. Baba-Tahir,
34. Muhaiyer,
35. Muqabil-Muhaiyer,
36. 'Abkari,
37. Yhuzzail (Hegaz),
38. Zerkala,
39. Eski-Zerkala,
40. 'Ağam-Buselik,
41. Kara-Duga (Şaba).

7. Hişar-Siga,
8. Bestnikar,
9. Neğdi-Siga,
10. 'Ağam-Siga,
11. Buzrek oder Şulât Allah,
12. 'Iraq Pengka.

3. Mahuran.

4. Rahawi,
5. Nişapor.

4. Auğ-Hişari,
5. Auğ-Hurāsân,
6. 'Ağem (gleich Neiriz).

3. Remel-Tuti.

Obwohl nun el-Kholay in seiner Theorie eine Menge unbekannter Maqamen anführt, gibt er selbst zu, daß nicht alle in den arabischen Gegenden bekannt sind. Sein Diwan hat nur folgende Maqamen:

Rast, Kardan, Hīgāz-kar, Nahāwand, Bajati, Šaba, Busēlik-'Uschaq, Hīgāz, Siga-Chazama, Siga, Ġarka, Nawa, Hūsēni, Hūsēni-'Aschiran, 'Aġam-'Achiran, 'Iraq, Aḡ.

Über die persischen und türkischen Variationen der Maqamen, welche el-Kholay angibt, wird weiter unten gesprochen werden.

Alle Diwane beginnen mit Rast und schließen, die Kairoer Diwane ausgenommen, mit Hīgāz. Die ägyptischen Musiker betrachten alle Maqamen, welche einen gemeinschaftlichen Grundton haben, für verwandt, deshalb reihen sie Hīgāz mit Bajat und Šabba usw., Hīgāz-kar mit Rast, Kardan und Nahāwand zusammen. In der Darstellung der Maqamen habe ich die Verwandtschaftsordnung der syrischen Musiker innegehalten und mit Hīgāz bzw. seinen Nebenmaqamen geschlossen. Die angeführten Melodiebeispiele habe ich in Damaskus, Aleppo, Jerusalem und Kairo gesammelt und von verschiedenen Musikern gehört. Sie sind teils Volksmelodien, teils allgemein bekannte Stücke. Allerdings entbehrt ihre Notierung die obligaten Schnürkeleien, Verzierungen, deren Aufzeichnung aber ausgeschlossen ist, da sie keine Koloratur im musikalischen Sinne bilden, sondern meist aus einem Tremolo auf einem und demselben Ton bestehen, deren Aufzeichnung den europäischen Leser nur verwirren würde.


Ferner habe ich es unterlassen, die Melodien zu rhythmisieren, d. h. in europäische Taktarten hineinzuzwängen, wie dieses bei Notierung orientalischer Melodien bis jetzt geschehen ist. Es ist grundfalsch, den Maßstab der europäischen Rhythmik für die orientalische Musik anzulegen.

Die orientalische Musik besitzt eben eine eigene, fein entwickelte Rhythmik, die eine Studie für sich beansprucht und deren Darstellung ich am Schluß des Kapitels kurz gebe. Da in dieser Abhandlung lediglich die Tonleitern und Weisen erörtert sind, so dienen die Melodien nur als Beispiele der Tonalität; auf die Rhythmik kommt es gar nicht an. Die Melodien ordne ich so an, daß eine Übersicht über die Entwicklung der musikalischen Formen gewonnen wird. Zunächst biete ich Volks- und volkstümliche Melodien, dann kompliziertere Kunstlieder und zum Schlusse womöglich ein Baschraw, d. h. ein aus vier bis sechs Teilen bestehendes Musikstück, die größte musikalische Form der orientalischen Musik¹.

1. Rast (auch Rašd).

I. Leiter. Dieser Maqam beginnt mit dem Tone rast = c und schreitet zum Kardan aufwärts:



Schlüssel . Er hat demnach eine Folge von acht Tönen und ähnelt der jonischen Skala.

II. Ursprung. Rast gilt als der erste Maqam; er eröffnet den Diwan, und beim Konzert wird mit ihm begonnen. Sein Name ist, wie oben erklärt, persisch = der gerade Ton, oder auch nach der Stadt Rescht im nördlichen Persien benannt. Wiewohl in Musikkreisen allgemein bekannt, ist er doch nur persischer Kunstmaqam geblieben; das Volk singt ihn eben nicht.

¹ Eine Rast-Leiter, auf dem 'Ud gespielt, ist von mir phonographiert worden und befindet sich im Phonogrammarchiv der K. k. Akademie der Wissenschaften in Wien als Nr. 1197.

² Meschaqa gibt a. o. O. Chap. II die Tonleiter der Maqamen an, welche aber lückenhaft und unklar sind.

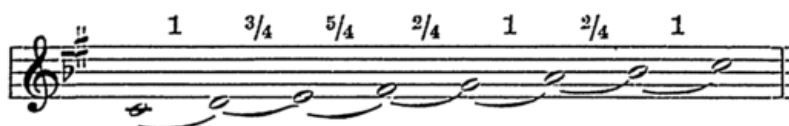
III. **Eigenart.** Rast beginnt immer vom Tone rast, bewegt sich innerhalb einer Oktave und schließt auf rast. Sein Tempo ist Moderato. Die Motive drücken Ruhe und Gemessenheit aus. Große Beweglichkeit, Koloraturen und Triller sollen vermieden werden; denn Rast soll ja der gerade Ton sein. Die Nummern 1 und 2 der Melodiebeispiele sind europäischen Ursprungs, von den arabischen Musikern als Rast-ḡēdīd = neuer Rast (d. i. einfach Dur) bezeichnet, ebenso zweifelhafter Herkunft ist Nr. 3. Der Teil b der Nr. 4 ist Raml. Letzterer ist Nebenmaqam und wird wenigstens in Syrien nur als Mittelsatz in einigen der Maqamen gebraucht. Er bewegt sich innerhalb einer Quinte:



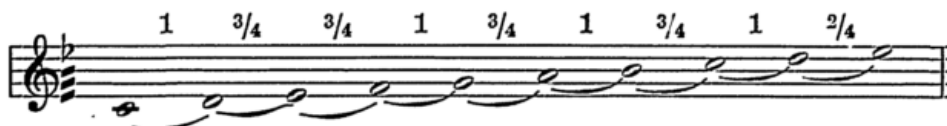
Der Name Raml (= der sandige) ist arabisch. Darw. Muḥammad gibt diesem Maqam die Skala einer Oktave, indem er noch Kardan, Muḥajer, ḡwab-siga hinzufügt, die aber in der Praxis gar nicht vorkommen. Nr. 5 ist ein Baschraw in vier Teilen, a in Rast, b in Siga, c in Sasgar und d in Rast.

Nach Kamel el Kholay gibt es noch folgende Abarten vom Maqam Rast:

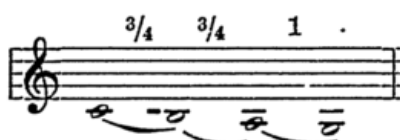
I. Suz-di lara (persisch = Liebesfeuer): rast, duga, siga, ḡigaz, nawa, ḡusēni, ‘aḡam, kardan usw.



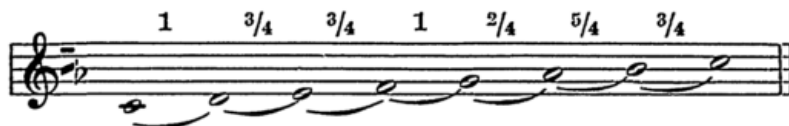
II. Suz-nak (= der Liebesverbrannte): rast, duga, siga, ḡarka, nawa, schuri, auḡ, kardan, muḡajer, sunbula, und zwar:



abwärts gesungen aber:



heißt der Maqam Delkasche. In Ägypten wird Rast meistens auf diese Weise benutzt: rast, duga, siga, ḡarka, nawa, ḡisār, auḡ, kardan, also:



Rast.

1.

The first staff shows the scale with a key signature change to G major (one sharp). The second and third staves show variations of the scale with different rhythmic patterns and ornaments.

3a.¹

3b.

4a.²

4b. *Ramel.*

Rast.

5a.³

5b. *Siga.*

Rast.

¹ Vgl. Nr. 448 der Sammlung.

² Gleich Nr. 449.

³ Von mir für das Phonogrammarchiv in Wien in Nr. 1601 aufgenommen.

Sasgar.

5c.

Rast.


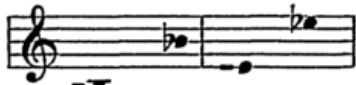
5d.

2. Mahur.


I. Leiter. Mahur in Syrien und Kardan in Ägypten¹ steht eine Oktave höher als Rast. Er hat dieselbe Tonleiter wie Rast, nur daß er immer oben von Mahur = c beginnt.

II. Ursprung. Mahur = der Trabende oder Springende. Auch dieser Maqam scheint persischen Ursprungs zu sein, wo er auch sehr beliebt ist; im arabischen Volke ist er gänzlich unbekannt.

III. Eigenart. Er beginnt von kardan = c und schreitet eine Quarte aufwärts. Abwärts geht er bis rast, auf welchem Ton er auch schließen kann. Sein Tempo ist schneller als das des Rast, etwa von Andante bis Allegro². Nr. 7 der Beispiele scheint europäischen Ursprungs zu sein. Das vorkommende b in Nr. 8 bezweckt keine Modulation, sondern es ist charakteristisch,

daß die Töne \bar{e} und \bar{h} oben  oft, sofern sie nicht als Leittöne auftreten, zu es und b vertieft werden. Unten aber bleiben sie rein, also .

Diese Eigentümlichkeit ist ein Grundzug der orientalischen Musik. Deiselbe finden wir beispielsweise bei Higaz (weiter unten), unten \bar{h} und oben b, und sonst bei vielen Maqamen. Auch in dem alt-synagogalen Gesange der Aschkenasim ist ein „Steiger“ (d. i. soviel wie Maqam) vorhanden, welcher diese orientalische Eigentümlichkeit aufweist³:



also unten h und e,
oben aber b und es.

Die alten Vorbeter nannten diesen Modus „Adonaj moloch — Steiger“, die modernen jüdischen Kantoren aber identifizieren ihn mit der Kirchentonart Mixolydisch, erhöhen das obere es infolgedessen zu e und erklären die Änderung (Vertiefung) der oberen Terz als eine Verunglimpfung⁴.

¹ Mahur und Kardan ist ein und derselbe Ton. Siehe oben I. Tonstufe; Collangettes a. a. O.

² Daher stammt der Name Mahur (= der Trabende), als Gegensatz von Rast (= der gerade, gemessene Ton).

³ Eine Europäisierung der Tefillaweise; ausführliches darüber in Bd. II, S. 17 ff.

⁴ Josef Singer, Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges, Wien 1886. Dieser Autor war eigentlich der erste, der die altsynagogalen Gesangsweisen der europäischen Juden in ein System zu bringen versuchte, ohne jedoch die orientalische Musik zu kennen. Er vergleicht also den oben angeführten synagogalen Modus mit der Kirchentonart Mixolydisch, die aus acht Tönen mit kleiner Septime besteht, sonst aber Dur, d. h. große Terz hat. Er bezeichnet jedesmal die im synagogalen Gesange vorkommende große Septime unten als Leitton und die obere große Terz als „falsch“. Vgl. a. a. O. Ihm folgten alle Darsteller des synagogalen Gesanges. A. Friedman, Der synagogale Gesang, Berlin 1908, S. 87, macht aber darauf aufmerksam.

Die erstere Erklärung ist aber eigentlich richtiger, während die letztere nur auf Unkenntnis des orientalischen Ursprungs dieses „Steigers“ seitens der modernen jüdischen Synagogensänger zurückzuführen ist. Überhaupt kann man den synagogalen Gesang nur im Lichte der orientalischen Musik verstehen (vgl. Bd. II, Einl. S. 17 ff.).

Ebenso eigentümlich auch Nr. 10, oben b und es, unten ħ und ē. Nr. 11 ist der bekannte Salam, d. i. der Gruß oder das Heil für den Sultan, für Orchester bestimmt, der zweite Ton am Anfange ist um einen Viertelton erhöht. Mahur folgt gleich nach Rast (vgl. oben Maqamenverzeichnis der Diwane), was auch natürlich ist, da Mahur mit Rast eng verwandt ist.

Mahur.

6. 

7. 
igrok $\frac{3}{4}$ 1 = 1

8. 
tr

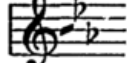
9.1 

10. 



11. 

3. Nahāwand.

I. Leiter. 

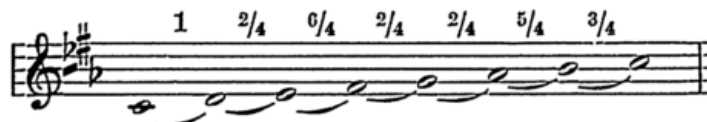
Die Skala dieses Maqams ist dem harmonischen Moll ähnlich, seine Bezeichnung ist 

II. Ursprung. Nahāwand ist nach der gleichnamigen nordpersischen Stadt benannt. Ihm ist 'Uschaq ähnlich, was zur Folge hat, daß viele Volksmelodien des 'Uschaq irrtümlicherweise in Nahāwand gesungen werden.

III. Eigenart. Dieser Maqam beginnt gewöhnlich mit dem Grundtone, kann aber auch mit der Quinte g anfangen, schließt aber immer auf der Tonika c. Nr. 12 der Beispiele ist ein türkisches Lied, Nr. 13 ein arabisches Volkslied, Nr. 14 soll spanischen Ursprungs sein. Nr. 15 und 16 sind ebenfalls türkisch, Nr. 15 hat drei Teile. Nr. 17 stammt aus Ägypten und klingt durch das vorkommende  an Ramel, durch das  an Şabba an. Da Nahāwand ebenfalls von rast = c beginnt, so ist er mit Rast und Mahur verwandt und wird im Diwan unmittelbar nach ihnen eingereiht.

Kamel el-Kholay gibt noch folgende Abarten des Nahāwand:

I. Neutēr oder „griechischer Nahāwand“.



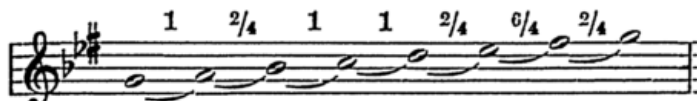
„Diese Tonleiter“, sagt el-Kholay, „hat auch Maqam Hīşar, wenn es von Rast beginnt“. Demnach wird Hīşar Stufe I = 1, Stufe VI = $\frac{5}{4}$ und Stufe VII = $\frac{3}{4}$ haben. Vgl. über Hīşar am Schlusse unserer Abhandlung.

II. Nigriz = der schöne Tag. Rast, duga, kurdi, hīgaz, nawa, hūsēni, 'aġam, kardan, muħajer, sunbula. Manchmal anstatt 'aġam-aug.

Nigriz wird auch „der türkische Hīgaz“ genannt:

 oder  usw.

III. Der große Nahāwand. Beginnt von nawa bis zur Oktave nach der Tonleiter des Maqam Nigriz:



IV. Turez-neuin (der neue Weg). Aufwärts: rast, zirkula, kurdi, ġarka, şabba, ħusêni, 'aġam, kardan, schahnaz, ġawab-siga oder sunbula, ġawab-ġarka, ġwab-şabba. Abwärts: 'aġam-'aşchiran, schuri, jaga.

Aufwärts:

2/4 1 1 3/4 5/4 2/4 1 2/4 5/4 3/4 3/4

El-Kholay rechnet immer Şabba einen Viertelton höher als ħiġaz. Vgl. I, Tabelle I.
Diese Tonleiter, sagt el-Kholey, hat auch der Maqam Schahnaz.

Nahāwand.

12.

13.

14.

15a.

15b.

15c.

tr Fine. *D. S. a. F.*

D. S. a. F.

4. Bajati.

Im Gegensatz zu den drei erstgenannten Maqamen ist der Maqam Bajati oder kurz Bajat echt arabisch. Beduinen und Fellachen, Dorf- und Stadtbewohner singen ihn mit Vorliebe; er ist in Syrien und Palästina der volkstümlichste Maqam.

I. Leiter. $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ 1 1 $\frac{2}{4}$ 1 1 oder 1

gleich demnach der aeolischen Molltonleiter oder der phrygischen Tonart, Bezeichnung:

II. Ursprung: Bajat ist arabisch und bedeutet der „Häusliche“, die heimische Gesangsweise, wahrscheinlich als Gegensatz zu den fremden, persischen Maqamen. In Persien ist er nur wenig bekannt.

III. Eigenart. Er beginnt mit dem Grundton d, oft aber auch mit der Septime, Unterterz c, wie in den Nrn. 18 und 29. Die Volksmelodien bewegen sich gewöhnlich bis zur Quarte — nawa; entwickeltere Volksmelodien bewegen sich im Umfange einer Quinte bis höchstens einer Oktave. Als Grundzug des Bajat ist zu bemerken, daß seine Weise immer eine Wendung nach Nawa, also zur Quarte macht, aus welcher Eigentümlichkeit der Mischmaqam Bajat-Nawa entstanden ist (siehe diesen w. u.). Vor dem Schlusse schreitet die Melodie zur Septime abwärts und schließt

¹ Rebour, Traité etc. S. 82, teilt vom griechischen Kirchengesang mit, daß in der dorischen (alte phrygische) Tonart aufsteigend h und absteigend b gesungen wird.

auf der Tonika. Als Belege für Gesagtes dienen die Nr. 18—25, welche alle Volksmelodien sind. Nr. 26 ist bereits ein Kunstlied aus Ägypten und moduliert nach Hġaz-kar, 27 ist volkstümlich, 28 hat vier Teile, a in Bajat, b in Nawa, c ist solo in vier Fällen (1. macht eine Wendung zu Nawa, 2. zu Rġhaw, 3. zu Siga und 4. zu Bajat), d ist wiederum Chor. Nr. 29 ist ein Baschraw in vier Teilen, das Stück von *d. S.* bis *Fine* bildet einen Teil für sich. In a sind alle Regeln des Bajat berücksichtigt, b moduliert zum Schluß nach Nahāwand, c beginnt in Nawa und moduliert ebenfalls nach Nahāwand, worauf *d. C. a. F.* in Bajat schließt.

18.  Erinnert an die spanische Melodie
Nr. 17 in Kap. III.

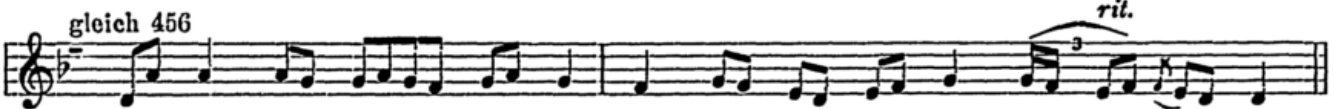
19. 



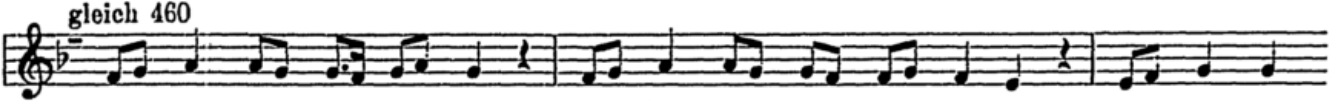
20. *gleich 458* 



21. *gleich 457* 

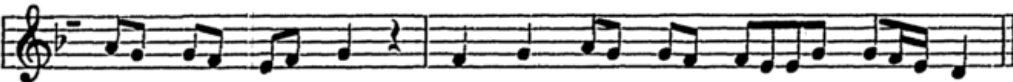
22. *gleich 456*  *rit.*


23. 


24. *gleich 460* 

 *rit.* *rit.* *rit.*

25. 



26 a. 

 §

Fine

D. S. a. F.

26b. 
D. S. a. F.

27. 



28a. 


Fine.

28b. 



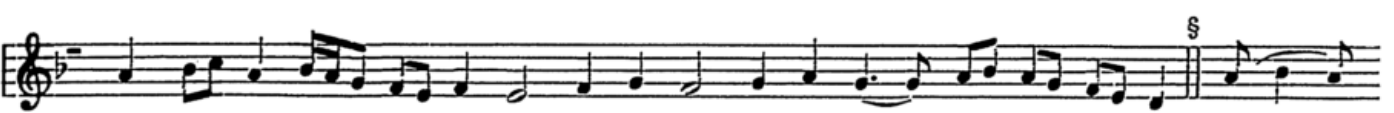
28c. 

28d. 

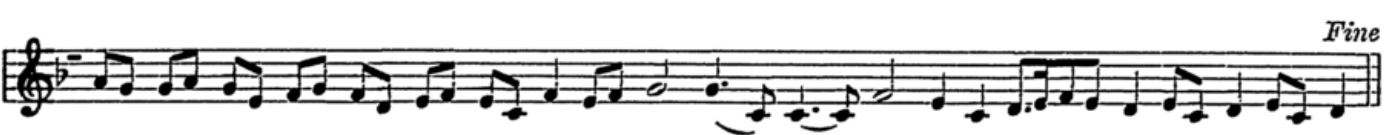
I u. II  *III*
D. C. a. F.

29a. 







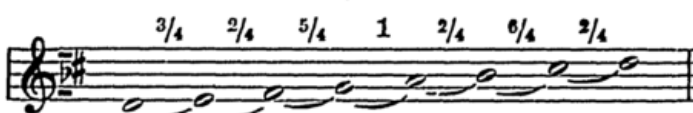

Fine

29 b. 

29 c. 

D. S. a. F.

5. 'Uschaq.

I. Leiter. 

Darw. Muhammed schreibt kardan = c anstatt schahnaz = cis.

II. Ursprung. Auch dieser Maqam ist arabisch, 'Uschaq = Leidenschaft. Die Perser haben von gleichem Charakter den Maqam Busëlik (ausführlich w. u.). Wiewohl er arabischen Ursprungs ist, scheint er doch nicht volkstümlich zu sein. Ambros (Musikgeschichte I, 435, 3. Aufl.) identifiziert 'Uschaq mit der Kirchentonart mixolydisch, d. i. Durskala mit kleiner Septime auf Grund von Angaben arabisch-persischer Theoretiker, was aber den Tatsachen nicht entspricht.

III. Eigenart. Schon seine Skala verleiht diesem Maqam ein eigentümliches Gepräge; man muß zunächst diesen Maqam von einem arabischen Musiker spielen hören, um die Wirkung der zweiten $\frac{2}{4}$ -Stufe empfinden zu können. Die Melodien bewegen sich um die Terz bis zur Quinte und berühren zum Schluß die große Septime als Leitton. Als Beispiele sind die Nrn. 30 und 31 angegeben.

Indessen ist der Unterschied zwischen 'Uschaq und Busëlik nicht ganz klar; sie werden deshalb oft identifiziert. Kamel-el-Kholay sagt, daß 'Uschaq rast = c, Busëlik zirkula = cis haben muß. Hinsichtlich der Terz meint er, daß die Araber garka zu busëlik, d. h. f zu \bar{f} vertiefen, ebenso wie hier oben in der Leiter angegeben ist, die Türken aber keinen Unterschied zwischen diesen beiden Maqamen kennen. Über Busëlik siehe unter Şabba w. u.

30. 




31. 

6. Şabba.

Die fünf bis jetzt angeführten Maqamen weisen die reine Quarte, Quinte und Oktave auf und haben eine Tonleiter im Umfange einer Oktave; diese Merkmale aber fehlen im Maqam Şabba.

I. Leiter: 

also verminderte Quarte und Oktave (unten d und oben des) und Umfang einer Dezime. Diese Skala ist für Harmonie sicherlich nicht geeignet. Indessen kommt die Quarte auch rein vor

(vgl. Nr. 33, 34, 35, 37, 38, 43 und 44). Bezeichnung für Şabba , für Şabba mit durchgehender reiner Quarte , in manchen Melodien, die nur bis zu Quarte vorschreiten, ist bloß  angegeben.

II. Ursprung. Şabba bedeutet im Arabischen „Rehenliebe“, d. h. keusche Liebe als Gegensatz zum leidenschaftlichen 'Uschaq. Dieser Maqam ist ebenso wie Bajat volkstümlich beliebt, daher als arabische Gesangsweise zu bezeichnen.

III. Eigenart. Wie erwähnt, existieren zwei Arten von Şabba, a) mit verminderter Quarte und b) mit reiner Quarte. In manchen Melodien tritt die Quarte bald vermindert, bald rein auf (vgl. Nr. 33, 34, 35, 37, 38 und 44). Die Eigentümlichkeiten dieses Maqams treten uns schon in seiner Skala scharf genug entgegen. Die Melodien bewegen sich in zwei abgeschlossenen Regionen, 1. d—ges bzw. g und 2. f—des. Im zweiten Falle hat es Hığazcharakter (s. w. u). Diese beiden Typen besitzt nur diejenige Melodie, die die verminderte Quarte ges durchgehends oder auch teilweise hat, in der zweiten Şabbaart, d. h. mit durchgehender reiner Quarte, bewegt sich die Melodie im Umfange der Quarte d—g, wie z. B. Nr. 39, 40 und 43. Indem der erste Schritt gleich d—g ist, ist er für Şabba charakteristisch.

Beginnen kann man vom Grundton, von der Terz, der Untersekunde und seiner Quarte, der Schluß erfolgt auf Tonika d; in Şabbaart mit verminderter Quarte kann der Schluß auch auf die Terz folgen, wie in Nr. 37 und 39. Die Nrn. 32; 33, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 43 und 44 sind volkstümliche Melodien, am volkstümlichsten ist das kleinste der Beispiele, Nr. 42. Das ist nämlich eine Tanzweise aus Damaskus. Es ist zu bewundern, wie dieses simple Motiv zu einem hinreißenden Wirbeltanze sich entwickeln kann, von Andante bis zum wildesten Prestissimo, unter Mitwirkung von 'Ud, Kanun und sonstigem Klapperzeug. Nr. 35 und 36 sind Kunstmelodien.

37. 

38. 

39. 

40. 

41 a. 

41 b. 

41 c. 

Busĕlik *Fine*

D. S. a. F.

Busĕlik

¹ Ebenfalls im genannten Archiv, Nr. 1605.


41 d. 

D. S. a. F.

Schluß.

7. Siga.

I. Leiter. 

ā ist hauptsächlich vor Schluß as. Darw. Muḥammed gibt überhaupt ḥusēni = a an, was aber der Tatsache nicht entspricht. El-Kholay sagt ausdrücklich, daß in Ägypten im Maqam Siga stets ḥiṣar = as anstatt ḥusēni = a benutzt wird. Bezeichnung ist . Wenn as vorkommt, so wird es durch \flat bezeichnet.

II. Ursprung. Trotz seines persischen Namens Si-ga (= der dritte Ton) ist doch dieser Maqam bei den Arabern sehr verbreitet. Ob nun das Volk tatsächlich in Siga oder vielmehr in dem Siga verwandten arabischen Maqam 'Iraq singt, läßt sich nicht feststellen. 'Iraq, welcher eine Quarte tiefer als Siga steht, sonst aber in der Tonleiter ihm identisch ist, ist sicherlich arabischen Ursprungs. Erstens waren die Bewohner von 'Iraq, des südlichsten Landstrichs von Mesopotamien, Araber bereits lange vor dem Islam¹, zweitens und hauptsächlich, weil Maqam 'Iraq auch in Jemen Volkslied ist².

Die Neubildung dieses Maqams auf der Quarte unter dem Namen Siga scheint in der persisch-arabischen Periode entstanden zu sein, vielleicht in Nachbildung der griechischen phrygischen Tonart des Mittelalters. Die Orientalen haben aber diese Leiter nach ihrem Geschmack gebildet und aus ihr einen Maqam entwickelt.

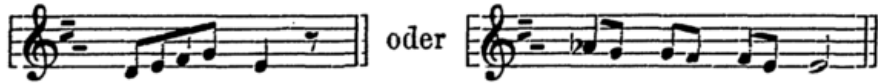
Der Unterschied zwischen 'Iraq und Siga ist nur den Fachmusikern bekannt, das Volk kennt hierin keinen Unterschied und singt der stimmlichen Disposition gemäß bald in H, bald in e.

Aus diesem Grunde sind die Volksmelodien alle in Siga, d. h. in der Mittellage.

¹ Vgl. Brockelman, Geschichte d. arab. Literatur, Leipzig 1909. Kap. 6ff.

² Vgl. meinen Hebräisch-orient. Melodienschatz I, Die jemenischen Gesänge.

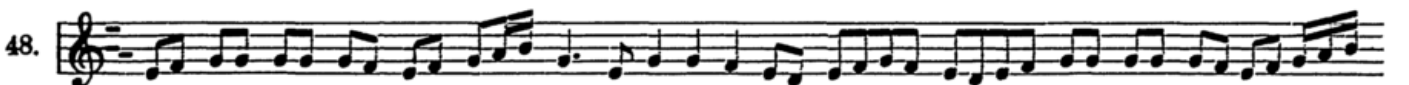
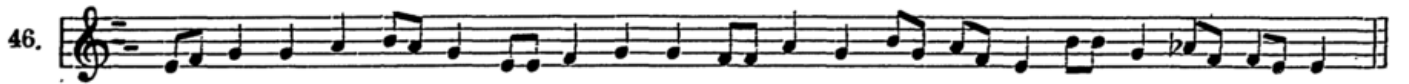
III. Eigenart. Die Melodien bewegen sich bis zur Sexte aufwärts und bis zur Unterterz. Schlußmotiv ist entweder



as tritt als Vorbereitung zum Schluß auf, vgl. Nr. 45, 46, 47, 49 und 50. Diese Nummern, sowie Nr. 48 und 52 sind volkstümliche Melodien. Nr. 51 ist ein sechsteiliger Baschraw, a steht in Siga, b moduliert nach Nahāwand, wobei zu bemerken ist, daß $au\bar{g} = \bar{h}$ zu naheft, also zum Ganzton erhöht wird; ebenso wird $\bar{g}wab-siga = \bar{e}$ zu $nam-bus\bar{e}lik = e$ erhöht¹.

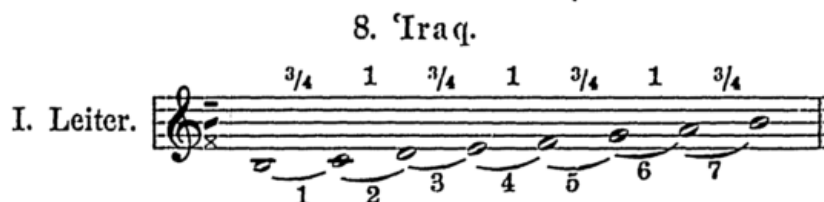
Siga kann mit der Tonika, Unterterz und Sexte beginnen, schließt aber immer auf der Tonika. Durch die beständige Neigung zur Unterterz entstand der Mischmaqam Siga-Rast, vgl. Nr. 118 und 119. Wenn eine europäische Melodie in Cdur auf der Terz schließt, wird sie von den Orientalen als Siga oder Siga-Rast bezeichnet. Nr. 52 ist 'Iraq-a-Siga, d. i. eine 'Iraqmelodie auf Siga fußend, da sie die Eigenart von 'Iraq hat. In manchen Diwanen sind die Maqamen 'Iraq und Siga in einem Namen, entweder in dem einen oder dem anderen Maqam zusammengefaßt, wie in den Diwanen V und VI oben.

Schū'ar = Brauch, Zeichen. Diese Abart vom Maqam Siga führt nur El-Kholay an. Seine Leiter ist:



¹ Auch dieser Baschraw wurde von mir phonographiert und ist im Phonogramm-Archiv in Wien unter Nr. 1252 u. 1253 eingereicht.

² Ebenfalls im genannten Archiv als Nr. 1197.



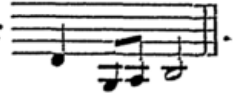
Darw. Muḥammed und El-Kholay stellen ḡarga = f anstatt nam-ḥigaz = f×. In der Praxis wird immer f×, manchmal sogar fis gespielt. Man unterscheidet zwei Arten von 'Iraq, a) 'Iraq-Siga, das einfache 'Iraq genannt, welches dieselbe Tonleiter wie Siga hat, und b) 'Iraq-Ṣabba, da es die Eigenart des Ṣabba hat, in seiner Skala g zu ges zu vertiefen. Für letztere Art konnte ich kein Melodiebeispiel entdecken².

¹ Gleich 471.

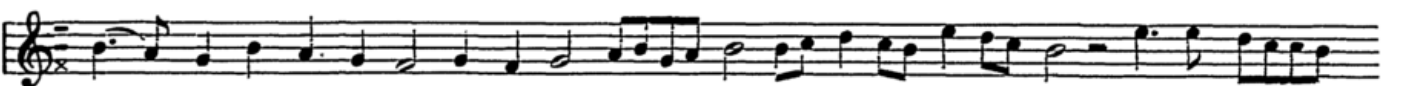
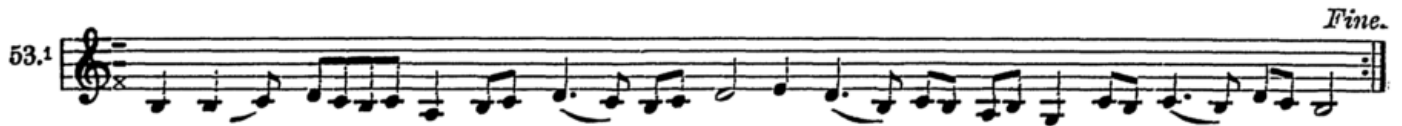
² In Ägypten wird er 'Iraq-duga genannt, da Ṣabba auf duga beginnt. Vgl. oben Diwan VII.

II. Ursprung. Siehe oben Siga.

III. Eigenart. Die angeführten Beispiele sind alle Kunstlieder; die Volksmelodien sind bereits bei Siga angegeben. Schlußmotiv ist entweder dasselbe wie in Siga oder



Angefangen wird meist von der Sexte g, nach welchem oft moduliert wird, also nach Nawa, und zwar dem kleinen Nawa (s. w. u.). Der Schluß erfolgt immer auf der Tonika. Manchmal bewegt sich 'Iraq auch über die Oktave, in welchem Falle er der hohe 'Iraq heißt, wie Nr. 57. Nr. 58 wird bald als 'Iraq, bald als Siga bezeichnet.



¹ Gleich 433.

² Gleich 432.

³ Gleich 431.

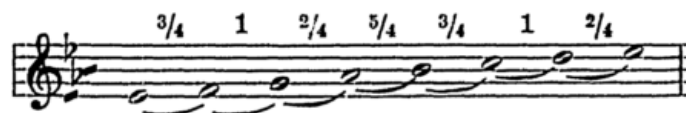




‘Iraq-Kar-Siga.



9. Aug.

I. Leiter. Aug bedeutet im Persischen „hoch“, d. h. ‘Iraq, aber um eine Oktave höher, hat demnach dieselbe Skala wie ‘Iraq, nur mit dem Unterschied, daß unten e, oben es ist (vgl. analoges in Mahur). Darwisch Muhammed führt diesen Maqam nicht an, dagegen zitiert er einen Maqam Hizam-a-Siga, für welchen er folgende Tonreihe angibt:



Demgegenüber gibt El-Kholay diesen Maqam an, schreibt aber ‘agam = ais anstatt husêni = a. „Abwärts soll anstatt duga-kurdi ‘iraq-ğuschat sein, also , Schluß folgt auf Siga.“ In Syrien ist dieser Maqam unbekannt, vielleicht ist er in Agypten ein Ersatz für Aug? Die Bezeichnung für Aug ist .

II. Ursprung. Aug ist eine Arabisierung des persischen Wortes Auk = „hoch“, demnach persischen Ursprungs.

III. Eigenart. Dieser Maqam bewegt sich gewöhnlich von der Unterterz bis zur Quarte. Dadurch entstehen eigenartige Motive.

Begonnen wird vom Grundton, von der Unterterz-nawa (Nr. 59, 60, 61 und 63) und von der Oberterz (Nr. 62); der Schluß darf auch auf ‘Iraq erfolgen. ‘Iraq steht zu Aug im selben Verhältnis wie Rast zu Mahur, auch bei Aug ist nawa dominierend. Nr. 59—62 sind Kunstformen, Nr. 63 ist ein viertelliger Baschraw. Es wird in diesem Baschraw viel moduliert und zwar in

a nach Nawa, in b nach Bajat, in c anfangs nach Siga, zum Schluß nach Raml, d ist vielleicht das oben angeführte Hızam-a-Siga.

Somit sind die Maqamen 'Iraq-Siga-Auḡ eng verwandt und haben dieselbe Skala auf Tonika-Quart-Oktave.

Kamel el-Kholay gibt noch folgende Abarten von Auḡ an:

I. Auḡ-ara (= die höchste Pracht): 'iraq, rast, kurdi, siga, ḥiḡaz, nawa, 'aḡam, auḡ, schahnaz, muḥajer, und manchmal sunbula anstatt muḥajer, und kardan anstatt schahnaz.

II. Faraḥnak (= Erheiterung): 'iraq, rast, duga, siga, ḥiḡaz, nawa, ḥusēni, auḡ. Abwärts: 'iraq, 'aschiran, jaga.!

III. Bosta-nagar (= der Gesang der Schönen): 'iraq, rast, duga, siga, ḡarka, ṣaba, ḥusēni, 'aḡam, kardan, schahnaz.!

59.1

60.

61.2

62.

¹ gleich 470.

² gleich 472.

63a.

Musical score for system 63a, consisting of six staves of music in G minor. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a fermata. A '5' is written above the fifth staff.

63b.

Musical score for system 63b, consisting of three staves of music in G minor. The notation includes various rhythmic values and slurs. The text "D. S." is written at the end of the third staff.

63c.

Musical score for system 63c, consisting of five staves of music in G minor. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a fermata. The text "D. S." is written at the end of the fifth staff.

63d.

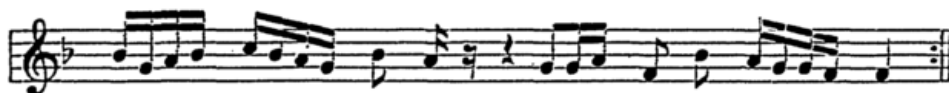
Musical score for system 63d, consisting of three staves of music in G minor. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a triplet. The text "D. S." is written at the end of the third staff.

10. Sasgar.

I. Leiter.  nach El-Kholay 

II. Ursprung. Sasgar ist in Ägypten nicht bekannt, statt dessen Garga, der dieselbe Skala wie Sasgar hat, jedoch \bar{c} = siga aufweist. Auch von den Musikern werden sie als ein und dasselbe bezeichnet. Indessen scheint doch ein Unterschied zwischen ihnen zu sein; denn in den alten Diwanen sind sie als zwei Maqamen angeführt (vgl. Diwan III), dagegen fehlt Sasgar im Diwan des Nağara (Diwan I u. II). Gegenwärtig ist Sasgar in Syrien sehr verbreitet, fast volkstümlich, obwohl sein Name persisch ist (dessen Bedeutung ich nicht ergründen konnte)¹.

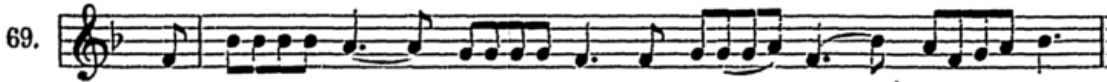
III. Eigenart. Sasgar ist ein Sohn des 'Ağam, also Nebenmaqam, wurde aber doch kraft seiner Popularität zu einem Hauptmaqam erhoben. „Er steht zwischen Rast und 'Ağam“, so wird er fachmännisch bezeichnet. Seine Art ist leicht und schalkhaft, wie es einem Kinde geziemt; die ernstesten Weisen werden dem Vater 'Ağam überlassen. Volksmelodien wie:



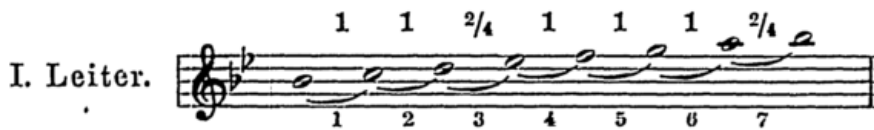
sind in Sasgar typisch. Seine Melodien bewegen sich bis zur Quinte aufwärts und zur Quarte abwärts. Bewegt sich eine Melodie bloß bis zur Unterterz, ohne die Quinte zu berühren, so wird ihre Zugehörigkeit zu Sasgar in Abrede gestellt, sondern zu dem Maqam Rēhaw angegeben. Oft wird Sasgar in 'Ağam, nämlich eine Quarte höher gesungen, wie z. B. Nr. 69, noch mehr aber bewegt sich der Vater in der Tonleiter seines Sohnes. Die Beispiele Nr. 64–67 sind Volksmelodien, Nr. 68 volkstümlich.



¹ El-Kholay gibt die bizarre Erklärung = Instrumentenbeschäftigung. Jedoch scheint der Name Beziehung zum persischen, dem Ud ähnlichen Instrument „Sas“ zu haben und ist Sas-kar etymologisch „basiert auf Sas“ zu erklären.



11. 'Aḡam (Adzscha).

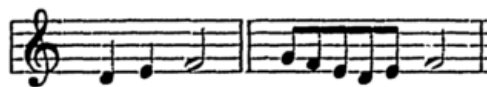


Dieselbe Skala wie Sasgar (die Septime um einen Viertelton höher), nur um eine Quarte höher. Die Skala des Maqam 'Aḡam ist genau die Durtonleiter, auch El-Kholay und Darw. Muḥammed geben dieselbe Leiter für 'Aḡam.

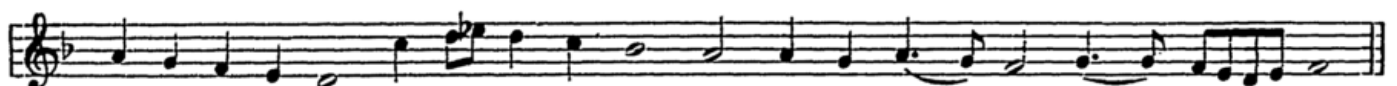
II. Ursprung. 'Aḡam bedeutet im weiten Sinne das Ausland; im engeren Sinne aber wird Persien von den Arabern 'Aḡam, ein Perser 'Aḡami genannt, folglich ist dieser Maqam ein persischer Gesangsmodus. In Persien aber wird derselbe Maqam New-ruuz, d. h. „der neue Tag“ genannt. Er ist in der musikalischen Welt sehr bekannt, und alle europäischen Musikstücke in E-, F-, G-, A- und B-dur, deren Tempo Adagio oder Moderato ist, werden mit 'Aḡam bezeichnet und in denselben eingereicht, wie z. B. Nr. 70, 72 und 73.

III. Eigenart. Wie aus den Melodiebeispielen 70—73 zu ersehen ist, stehen sie alle auf der Dominante, d. i. auf der Skala des Sasgar. Dieses geschieht lediglich aus dem Grunde, weil B zu hoch und es den Musikern bequemer ist, in einer Mittelskala zu musizieren.

Wie oben erwähnt, unterscheidet sich 'Aḡam von Sasgar dadurch, daß ersterer „getragen“, letzterer „leicht“ gesungen wird. Immer wiederkehrende Figuren sind



In Nr. 71 wird in Nahāwand moduliert. Im allgemeinen sind die Melodien dieses Maqams entweder persischer oder europäischer Abstammung. Originelles haben die Araber auf diesem „fremden“ Maqam meines Wissens nicht geschaffen.



71a.1 

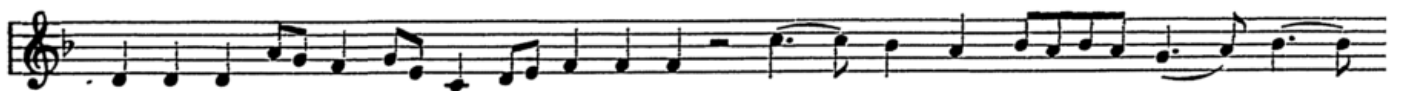


71b. *Solo.* 





72a. 





72b. 





73a. 





73b. 



1 Gleich 454.



12. Rēhaw.

I. Leiter. Dieselbe Tonleiter wie in Bajat.

II. Ursprung. Nach Ambros a. a. O. soll Rēhaw der Name einer Stadt sein, woselbst Pythagoras übernachtete und den siebenten Ton erfand. Kamel el-Kholay a. a. O. S. 47 sagt, daß Rēhaw die Stadt 'Urfa (Edessa) ist¹. In Ägypten ist dieser Maqam nur wenig bekannt. Auch in der älteren Zeit scheint er unbekannt gewesen zu sein, ebenso ist er im Diwan des Nağara nicht vertreten.

III. Eigenart. Rēhaw unterscheidet sich von Bajat in seiner Weise. „Er muß von nawa = g beginnen, eine Wendung nach duga = d machen und auf ġarga = f schließen“, so lautet die musikalische Regel für ihn, welche auch die Beispiele Nr. 74—77 bestätigen. In Nr. 76 ist eine Wendung nach Schahnaz (s. w. u.) gemacht. Da er sich hauptsächlich bis zur Terz ħusēni bewegt, so nennen ihn Aleppoer Sänger einen Sohn des ħusēni. Andere schreiben ihn der Vater-schaft des Bajat zu.

74. 

75. 

76.  *Fine.*

77.  *D. G. a. F.*

¹ Siehe darüber meine Abhandl. Der Kirchengesang der Jakobiter, im Archiv für Musikwissenschaft Heft III, 1922, S. 364.



13. Nawa.

I. Leiter. nach El-Kholay
manchmal auch fis.

1 3/4 3/4 1 3/4 3/4 1
1. 2 3 4 5 9 7

Wiewohl dieser Maqam im Grunde die angegebene Tonreihe des Rast (oben 1.) aufweist, ist doch ihre Reihenfolge eine andere und zwar:



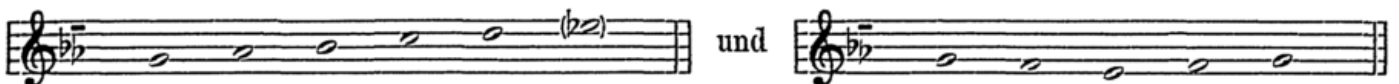
d. h. eine Nawamelodie bewegt sich niemals bis zur Oktave aufwärts, sondern nur bis zur Quinte und schreitet ebenso abwärts.

II. Ursprung. Nawa bedeutet persisch „der Klingende“, arabisch heißt es „der Kern der Vernunft“ und ist in Persien sowie in Arabien gut bekannt. Besonders scheint er in Südarabien verbreitet zu sein, wie die Gesänge der Jemeniten aufweisen¹. Nawa ist sicherlich ein arabischer Volksmodus, obwohl er in der Gegenwart etwas zurückgetreten ist, hauptsächlich in Syrien, denn auch im Orient schafft die Musik Moden. Indessen scheint dieser Maqam noch vor einer Generation gut bekannt und beliebt gewesen zu sein. Beweis dafür sind die vielen Volksmelodien des Nawa, die bei den alten Musikern noch erhalten sind. Einer besonderen Vorliebe erfreut sich der Maqam bei den orientalischen Juden, indem ein großer Teil der Gebete, wie z. B. der Freitagabendgottesdienst, auf Nawa gesungen wird. Die Nummern 78, 85 und 87 sind dem jüdischen Synagogengesang entnommen. Letztere Nummer hat sogar zwei Weisen; erstere wird in den Balkanländern, die zweite (ursprünglicher) in Syrien gesungen.

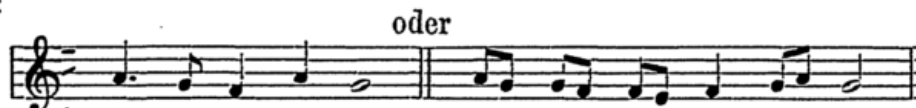
III. Eigenart. Die Perser unterscheiden zwei Arten: das große und das kleine Nawa. Das große hat die oben angegebene Skala, das kleine Nawa aber hat folgende:



die ebenfalls in zwei Reihen geteilt wird:



Nr. 85 ist ein Beispiel für das kleine Nawa. In Syrien aber wird diese Melodie in Siga eingereicht, denn die syrischen Musiker kennen nur ein Nawa. Aber auch im sogenannten großen Nawa werden \bar{h} und \bar{e} oft zu b und es vertieft, wie bereits oben erörtert worden ist. Der Anfang kann von der Tonika, der Sekunde und der Untersekunde aus erfolgen. In jeder Nawamelodie muß das Motiv:

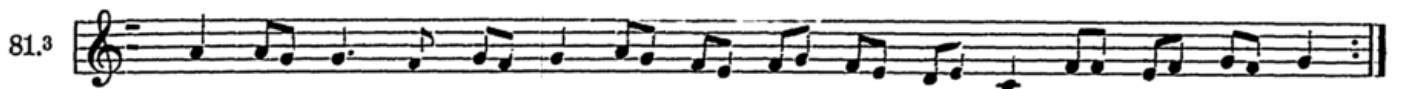
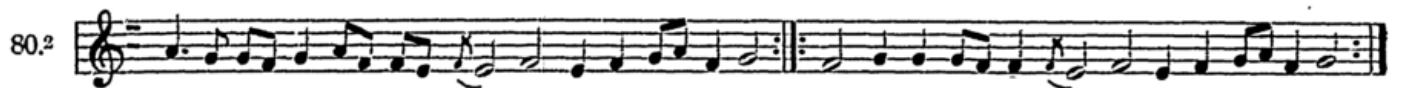


¹ Hebräisch-orientalischer Melodienschatz. Band I.

verflochten sein. Ein zweites Motiv:



kann auch wegbleiben. Das erste Motiv ist die Grundlage dieses Maqams. Die Nrn. 79, 80 und 81 haben nur das erstere Motiv, Nr. 78, 81, 84 und 87 weisen beide Motive auf. Nr. 83 ist türkisches Nawa, das dem kleinen persischen Nawa ähnlich ist, aber f \times oder fis, also etwas wie Leitton hat. Nr. 86 ist Kunstmelodie. Volksmelodien sind die Nrn. 78, 79, 80, 81, 82, 84.



- 1 Gleich 422.
2 Gleich 416.
3 Gleich 417.
4 Gleich 415.

85.

861.

bewegter

872.

W. 1

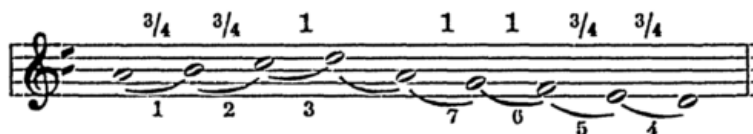
W. 2

¹ Gleich 418.

² Nr. 3, 5.

14. Ḥusêni.

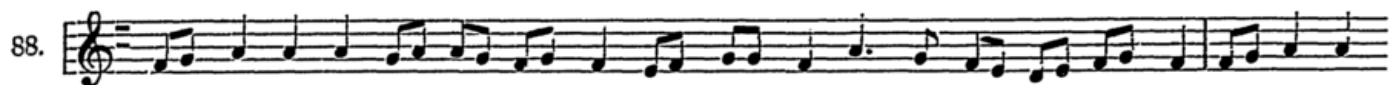
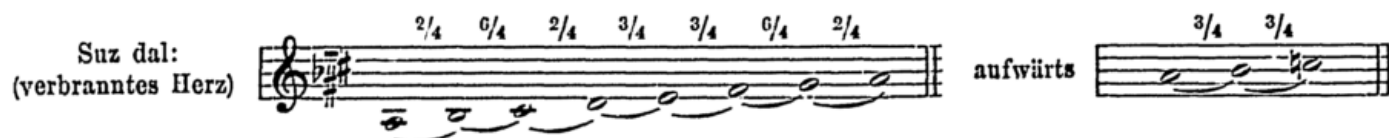
I. Leiter. „Wenn man im Maqam Bajat ‘aḡam zu aḡ erhöht, so wird daraus Ḥusêni“, so erklärt Darw. Muḥammed diesen Maqam. Damit ist jedoch dessen Wesen nicht erschöpft und bezeichnet. Zwar ist die Tonreihe des Ḥusêni so wie der ägyptische Theoretiker angibt; er unterließ es aber, eine Hauptsache zu erwähnen, und zwar, daß Ḥusêni Grundton ist. Dieser Maqam bewegt sich von a—d aufwärts und a—d abwärts:



II. Ursprung. Dieser Maqam führt den Namen des Märtyrers Ḥusêni ibn Ali. Ob dieser Maqam, der der dorischen Tonleiter des Mittelalters ähnlich ist, tatsächlich als Klagelied auf den Tod des Ḥusêni neu gebildet wurde, läßt sich jetzt nicht mehr feststellen. Tatsache ist aber, daß das Volk ihn nicht kennt und ihn mit Bajat identifiziert. Deshalb begnügt sich Darw. Muḥammed auch mit einer kurzen Bemerkung und betrachtet ihn als Nebenmaqam des Bajat. In den alten Diwanen, wie bei Naḡara, war in Ḥusêni auch Bajat einbegriffen; in Bagdader Diwanen geschieht es noch bis auf den heutigen Tag. Bajatmelodien, welche auf der Quinte sich bewegen, werden auch Ḥusêni betitelt, so Nr. 20, auch wenn sie ‘aḡam = b aufweisen.

III. Eigenart. Man kann von der Tonika, Sekunde und Quarte wie auch von der Unterterz und Untersekunde beginnen, der Schluß erfolgt auf a, aber auch auf d. Im letzteren Falle heißt es Ḥusêni-kar-duga, d. h. Ḥusêni auf duga basierend, wie es in den Nummern 91 und 93 der Fall ist. Hat die Melodie aber ‘aḡam = b, so wird sie mit Ḥusêni-Bajat bezeichnet, z. B. Nr. 92, in welcher Melodie nach Nahâwand moduliert wird. Die Melodien Nr. 88, 89 und 90 sind volkstümlich, die Nummern 91—93 Kunstgesänge. Über den Ausdruck ṭahêr weiter unten.

Kamel el-Kholay behauptet, daß alle alten und neuen ägyptischen Gesänge des Maqam Ḥusêni auf Ḥusêni-kar-duga basieren. Ferner führt el-Kholay noch folgende Abart des Ḥusêni an:



91. Husêni-kar-duga.

92. Husêni-Bajat (Tâhêr).

93. Husêni-kar-duga.

The image shows three musical pieces in staff notation. Piece 91 is titled 'Husêni-kar-duga' and features a melodic line with several triplet markings. Piece 92 is titled 'Husêni-Bajat (Tâhêr)' and consists of two staves, with the second staff marked 'II'. Piece 93 is titled 'Husêni-kar-duga' and also features triplet markings. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

15. 'Aschirân.

I. Leiter. Seine Tonleiter ist dieselbe wie die des Husêni, nur um eine Oktave tiefer, außerdem hat er den Umfang einer Dezime.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The scale is written as a series of notes with fingerings and rhythmic values above them. The notes are: 1 (quarter), 2 (quarter), 3 (quarter), 4 (quarter), 5 (quarter), 6 (quarter), 7 (quarter), 8 (quarter), 9 (quarter), 10 (quarter). The rhythmic values above the notes are: 3/4, 3/4, 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 3/4, 3/4, 1. The notes are connected by a slur.

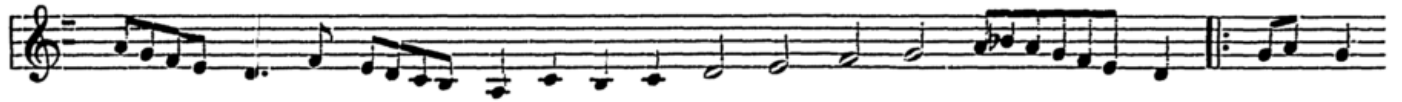
II. Ursprung. In Ägypten ist 'Aschirân unbekannt¹, auch in Syrien ist er wenig bekannt. Die Bedeutung seines Namens wird vielleicht mit der Stufenzahl 10 (der 10 stufige) zusammenhängen. Volksmelodien hat dieser Maqam nicht, die zwei Beispiele Nr. 94 und 95 sind Kunstlieder.

III. Eigenart. 'Aschirân kann von der Tonika, der Quarte, der Oktave und Undezime aus beginnen und darf auch auf der Quarte und Oktave schließen, in welchen Fällen er Kar-duga bzw. Kar-husêni heißt. Schlußmotiv ist:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The closing motif consists of a series of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The notes are connected by a slur.

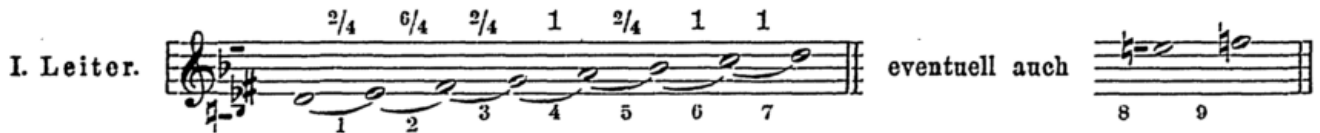
¹ El-Kholay macht keinen Unterschied zwischen Husêni und 'Aschirân.

‘Aschirân ist also verwandt mit Bajat und H̄usêni, und deshalb wird er bald in den einen, bald in den andern einbegriffen. Nr. 94 ist ein Baschraw in vier Teilen, d moduliert nach Bajat. Nr. 95 wird ‘Aschirân-kar-duga genannt, weil er auf duga schließt.




95. 


16. Ḥigāz (Hidjschaz).

I. Leiter. 

Auch das b wird manchmal zu \bar{h} erhöht. Darw. Muḥammed gibt nur $au\bar{g} = \bar{h}$ an. Es wird oben zu \bar{e} erhöht und fi wird wieder f . Letzteres Verfahren ist eigentlich ein Widerspruch zu dem uns bekannten System, wonach die Stufen der Oktave vertieft werden. Indessen wird gewöhnlich oben immer b , unten \bar{h} gesungen.

II. Ursprung. Ḥigāz ist bekanntlich die Gegend Arabiens, in welcher die heiligen Städte Mekka und Medina sich befinden; demnach ist der Name echt arabisch. Auch dieser Maqam ist ein Volksmodus der Araber; der Ruf des Muezzin zum Gebet erfolgt ebenfalls in diesem Maqam, wie Beispiel Nr. 98 beweist. Befremdend ist es aber, daß die Jemeniten diesen Maqam gar nicht kennen. Ob er nun in Jemen überhaupt unbekannt ist, konnte ich bis jetzt nicht feststellen. El-Kholay nennt Ḥigāz auch den „kleinen Nahāwand“.

III. Eigenart. Schon in seiner Tonleiter unterscheidet sich Ḥigāz scharf von den anderen Maqamen. Seine Bezeichnung ist . Auch dieser Maqam zählt zu den beliebten Volks-

moden; die Volkweise bewegt sich innerhalb einer Quarte  in ewiger Wiederholung. Der Anfang erfolgt mit der Tonika, der Terz und Quarte, schließt aber immer auf dem Grundton. Nr. 96 und 97 sind volkstümlich, 98 das Gebetmotiv „Allahu akbar, alla, wamuḥammed rassul alla“ usw. 99 ist ebenfalls im Volkston gehalten¹.

Nr. 100 ist ein Baschraw, b hat den Charakter des Maqam Ḥigāz-kar, c ist Busëlik (siehe dieses in Şabba), 101 ist „Musika“, d. h. ein Stück für das Militärorchester.

96. 

97. 

¹ Vgl. auch Dalman, Der palästinische Diwan, Nr. 27

98. 

Al - la - hu ak-bar, al - la - hu ak-bar. Al - la - hu ak-bar al -

la - hu ak-bar. iš-had-du al - la i - la il - la Al-la.

iš-had-du Al - la i - la il - la Al - la. iš-had-du il - la Mu -

ham-ma-dur-ra-sul Al-la. iš-had-du il - la Mu-ḥam-ma-dur-ra - sul A -

la.

ḥaj - ja 'a - laṣ - ṣal - lat, ḥaj - ja 'a - laṣ - ṣal - lat.

- - - l fa - laḥ - - - l fa - laḥ

Al - la - hu ak-bar Al - la - - -

hu ak-bar, la i - la il - la Al-la. Aṣ - ṣal - lat was - sal - la - mu

'a - la - jik, ja au - wel ḥal - qi i - la wa - ḥa - te - mur - ra - sul Al - la.

99. 

I II

100a. 

100b.1 

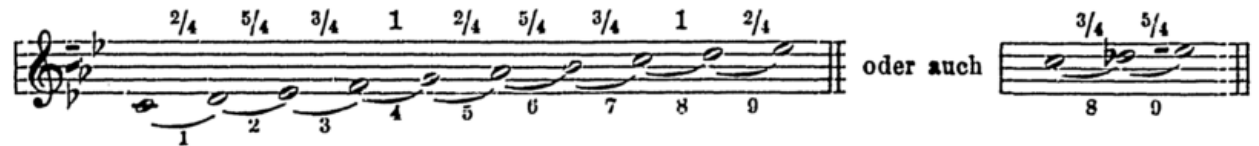
100c. *Busčlik.* 

101. 

Fine  *D. S. a. F.*

¹ Vgl. die spanische Mel. 36a u. b in Kap. III.

17. Hīgaz-kar.

I. Leiter.  oder auch

Darw. Muḥammed fügt noch die Bemerkung hinzu: „Man kann oben (d. h. über der Oktave) noch verschiedene Variationen ausführen“. Welcher Art diese sein können, sagt er nicht¹.

II. Ursprung. Obwohl nun sein Name Hīgaz-kar (d. h. auf Hīgaz basierend) ist, gibt seine Skala ein ganz anderes Bild als dasjenige des Hīgaz. Er wird „der Sohn des Hīgaz“ genannt, scheint aber doch fremder Abstammung, vielleicht türkisch zu sein²; denn die angeführten Beispiele Nr. 102—107 sowie alle mir bekannten Melodien sind sämtlich türkischen Liedern entnommen und arabischen Gedichten angepaßt. Nr. 103 ist sogar einem spaniolischen Gedicht sefardischer Juden in der Türkei angepaßt.

III. Eigenart. Die zwei $\frac{5}{4}$ -Stufen der 2. und 6. Stufe verleihen diesem Maqam ein eigentümliches Gepräge. Für die 8. und 9. Stufe ist des und ē vorherrschend, wie aus den Beispielen zu ersehen ist. Es wird gewöhnlich mit der Oktave begonnen, 104 sogar mit der Septime³, h wird oft zu b, sofern es nicht als Leitton auftritt, vgl. 102 und 105.

Durch den gemeinsamen Grundton, den dieser Maqam mit Rast hat, wird er als ein Verwandter des letzteren betrachtet und folglich von den Ägyptern im Diwan gleich nach Rast bzw. Mahur eingereiht, oder nach Nahāwand; ebenso wird von Rast nach Hīgaz-kar moduliert.

102. 



103. 

104. 









¹ El-Kholay nennt die oben angegebene Variation c-des-ē Maqam Schahnaz.

² Indessen ist seine Skala dieselbe wie die des zweiten Echos (Lydisch) des griechischen Kirchengesanges. Vgl. Rebours, *Traité de Psaltique* S. 89. — Ebenso ist er im griechischen Volksgesang stark vertreten. Vgl. Georgos D. Pachtikos, Athen 1905, die Nummern 9, 15, 27, 39, 42, 45, 51, 53, 62, 63, 71, 72, 76, 90, 94—96, 100, 107, 108, 121, 136 u. a. m.


³ Nach el-Kholay ist das Beginnen mit der Septime Eigentümlichkeit der Türken.

105. 

106. 

107. 

18. Isfahan (pers. Ispahan).

Ist ebenfalls ein Sohn des Hīgaz mit den Abweichungen, daß erstens Isfahan stets *g* als Grundton hat und zweitens, daß es *und ē* abwechselnd auftreten, wie die Nrn. 108 und 109 zeigen. Seine Bezeichnung ist . Auch moduliert er oft nach Šabba, wie aus Beispiel 109 zu ersehen ist. Er ist in Persien sehr beliebt und nach der altberühmten persischen Metropole Ispahan benannt.

108. 

109. 

19. Schawrāk, auch Schabāwrak.

Hat ebenfalls die Tonleiter des Hīgaz, wird aber Adagio gesungen, gewöhnlich in Klageliedern, und bewegt sich in dem beschränkten Umfang einer Quinte, höchstens bis zur Septime, vgl. Nr. 110. Nr. 111 ist eigentlich Ispahan, aber wegen ihres Tempos wird diese Melodie zu Schawrāk gerechnet. Die Bedeutung dieses persischen Namens ist unbekannt.

110. 

¹ Gleich Nr. 176.

D. C. a. F.

111.

20. Schah'naz = des Schah Favorite.

Ist eine Art Hı̄gaz-kar in der Oktave, beginnt also mit kardan, schanaz, ġwab-siga usw. Sein Name bedeutet „Diadem des Schah“; gemeint ist damit, in der Lage zu singen, in welcher der Ton schahnaz vorkommt. Diese letzten drei Maqamen sind importierte Weisen aus Persien, die auch den Musikern fremd sind.

112.

21. Mahurani.

Mahurani heißt ein kleiner Mahur. Er steht um eine Quinte höher als Mahur, beginnt demnach vom zweigestrichenen g und bewegt sich im Umfang einer Quinte bis zum dreigestrichenen d, sonst hat er die Tonleiter des Mahur. Wahrscheinlich hat ihn ein hoher Tenor erfunden, dessen Stimme in der oberen Lage besonders klangvoll war.

113.

22. Ġarga (Dscharga).

Dieser Maquam ist, wie in Sasgar bereits erörtert wurde, identisch mit Sasgar. Die Alten hatten nur Ġarga. Warum nun ein Unterschied zwischen ihnen gemacht wird, ist auch den Musikern unklar. Ebenso konnten sie mir keinen Grund angeben, warum Nr. 114 Ġarga und nicht Sasgar ist. El-Kholay fügt noch hinzu, daß, wenn $au\bar{g} = \bar{h}$ anstatt $'a\bar{g}am = b$ benutzt wird, der Maquam alsdann „der kleine Mahur“ genannt wird.

114.

23. Rast-Schanbar.

Der Maquam unterscheidet sich von Rast nur in seinem Rhythmus, indem er die Rhythmik „Schanbar“ hat. Daß der Rhythmus einen Maquam bestimmt, haben wir schon oft erwähnt. So spricht man von Maqamen wie Bajat-Şofjan, Hı̄sêni-fâhêr u. a.

115. 

24. Bajat-Schuri.

I. Leiter. 

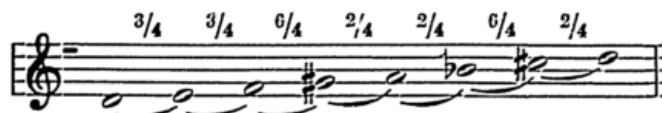
Unterscheidet sich von Bajat in der Sexte \bar{h} anstatt b . Er beginnt von nawa, der Quarte, macht eine Wendung nach Mahur und schließt auf duga, manchmal auf kardan. Im wesentlichen eine Vermischung von Mahur und Bajat. Schuri bedeutet etwa „gescheit“, „gescheiter Einfall“. In Ägypten ist er besonders beliebt, und Darw. Muhammed zählt ihn zu den Hauptmaqamen. Beispiele für ihn sind die Nrn. 116 und 117.

116. 

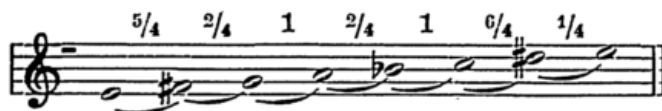
117. 

In Ägypten sind noch folgende Maqamen bekannt:

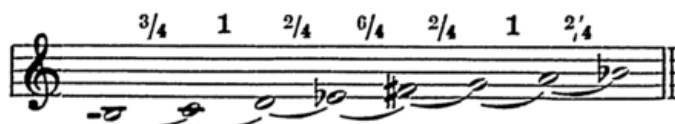
a) $\text{H}\dot{\text{i}}\text{s}\text{a}r$, dessen Tonleiter:



b) $\text{M}\dot{\text{u}}\text{s}\text{t}\text{a}'\text{a}r$ (= der Entlehnte):



c) $\text{R}\text{a}\text{ḥ}\text{a}\text{-il-}\text{a}\text{r}\text{a}\text{w}\text{aḥ}$ (= der Geistesberuhigende) mit folgender Skala:



In Syrien wird er Bagdadi genannt.

Vollständig außer Gebrauch sind die Maqamen:

- a) 'Erzbar. Er soll ein Gemisch von Rast und Hġaz gewesen sein.
- b) Muħajer. Ein hoher Bajat (in der Oktave).
- c) Tahêr. Ein tiefer Bajat (um eine Quarte). Vgl. Nr. 92, welche sich tatsächlich in der tiefen Lage bewegt.
- d) 'Uzal. Tiefer Hġaz (um eine Quarte), war früher sehr verbreitet. Vgl. Nağara, Diwan. Vgl. Meschaqa oben.
- e) Nahaft. Er soll dem Nawa ähnlich gewesen sein; vgl. Meschaqa oben.

Wir sind am Ende unserer Aufzählung. Aus ihr geht hervor, daß ein Teil der Maqamen auf der leitereigenen arabischen 14-stufigen Tonreihe (aus ganzen und $\frac{3}{4}$ -Stufen bestehend, s. in I. Tonstufen) basiert, ein anderer Teil aus $\frac{1}{4}$ -, $\frac{2}{4}$ -, $\frac{4}{5}$ - und $\frac{6}{4}$ -Stufen resultiert. Die erstere Sorte nennen wir die leitereigenen oder diatonischen Maqamen. Hierher gehören die Maqamen: 'Aschirân, 'Iraq, Rast, Siga, Nawa, Hġsêni, Auğ, Mahur. Zur Übersicht diene diese Tabelle:

'Aschirân

The diagram shows the following relationships between Maqamen:

- 'Iraq is the base.
- Rast is a whole step above 'Iraq.
- Siga is a whole step above Rast.
- Nawa is a whole step above Siga.
- Hġsêni is a whole step above Nawa.
- Auğ is a whole step above Hġsêni.
- Mahur is a whole step above Auğ.

Die zweite Sorte, die wir die chromatischen Maqamen nennen, sind: Bajat, Şabba, 'Uschaq, Busêlik, Hġaz, Hġaz-kar, Sasgar, 'Ağam und Raml. Ihre Tonleiter zeigt folgende Tabelle:

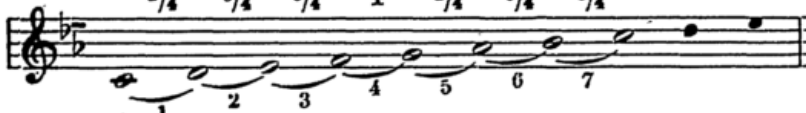
Bajat: $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ 1 1 $\frac{2}{4}$ 1 1

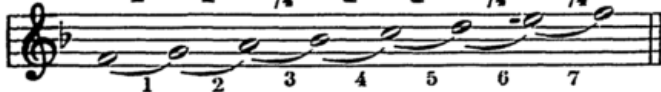
Şabba: $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{4}$ 1 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$

'Uschaq: $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ 1 $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{4}$

Busêlik: 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{5}{4}$ 1 $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{4}$

Hġaz: $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{4}$ 1 $\frac{2}{4}$ 1 1

$\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ 1 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$
 Hıgaz-kar 

1 1 $\frac{2}{4}$ 1 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$
 Sasgar 

1 1 $\frac{2}{4}$ 1 1 1 $\frac{2}{4}$
 'Ağam 

$\frac{5}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Raml 

Ferner geht aus unserer Untersuchung hervor, daß nur sieben Maqamen als echt arabisch zu bezeichnen sind, und zwar: 1. 'Iraq bzw. Siga, 2. Bajat, 3. 'Uschaq, 4. Şabba, 5. Hıgaz, 6. Nawa und 7. Sasgar. Auf sie allein beschränkt sich das arabische Volkslied.

In den Nummern 118 — 119 sind Beispiele für den Mischmaqam Siga-Rast, in Nr. 120 für Bajat-Nawa, und in Nr. 121 für Mahur-Nawa angegeben.

118. 



tr 

119. 







120. 



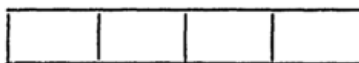
3. DER RHYTHMUS.

Ebenso wie Merkmale der Maqamen und ihre Regeln durch die Eindrücke, welche der Gehörs Musiker empfand, entstanden sind und die Eindrücke sich auf die Einbildungskraft der Natur-sänger widerspiegeln, so auch die Regeln der Rhythmik. Im Terminus Rhythmus ist Tempo, Rhythmus, Takt und Form inbegriffen. Ja bisweilen schafft der Rhythmus einen neuen Maqam-typus. Die arabische Musik hat zwei Arten, Tartil, freier Kantilene-gesang, also mehr gesänglich denn Rezitativ, und Anšada, im strengen Takt gehaltene Melodien.

Tartil ist der edle Kunstgesang und wird für Gebet und Koranvortrag verwendet. Im freien Tartil läßt der Beduine seinen Liebesgefühlen in „Ja Leili“ freien Lauf, bezaubert der Kunstsänger durch seine Kehlfertigkeit und sein Improvisationstalent seine bei hellem Mondschein, bei Mokka und Nargile sitzenden Zuhörer. — Der Dichter Jehuda Hallewi hebt schon (im 11. Jahrh.) den freien Tartilgesang als die einzig für Gebet und Andacht zulässige Gesangsart hervor. „Der Gesang, welcher imstande ist, den Inhalt des Textes seiner innersten Bedeutung gemäß frei und in momentaner Empfindung auszudrücken“¹. Ebenso Meschaqa². — Anšada dagegen ist die vulgäre Gesangsart, der Gesang des Pöbels, in Jemen Weibergesang³, ohne Kunst, ohne Originalität, mehr Tanz- und Körper-Ausdruck (Bewegungen) denn Herz- und Seelengesang; in einer Anšadamelodie ist man imstande, beliebige Texte zu singen, vorausgesetzt, daß sie dieselbe Metrik haben, ohne auf ihren verschiedenen Inhalt Rücksicht zu nehmen⁴.

Die Rhythmik wird durch Schlaginstrumente markiert, meistens mittels des „Duff“, eines mit Fell umspannten messingnen, mit kleinen Glöckchen behängten Rahmens, oder auch bloß mit der Hand. Der starke Taktteil wird auf dem Fell, der schwache Taktteil auf dem Rahmen geschlagen. Der starke Taktteil wird „tam“, der schwache „tak“ genannt. Ersterer wird mit der rechten Hand, letzterer mit der linken geschlagen. Die starken und schwachen Taktteile folgen nicht wie in der europäischen Rhythmik abwechselnd, sondern auch nacheinander; mehrere starke oder schwache Teile nacheinander.

Die Maße oder Teile können mit den europäischen verglichen werden: a) Die große Zeit, gleich \circ (europ. Ganze) geben die Araber durch das Zeichen



¹ Kusari II, § 72.

² Journal A.O.S. V. I, S. 196.

³ Bd. I, Einleitung, Kap. II u. III.

⁴ Kusari II, § 72; Arugat habbosem, Venedig 1602, F. 110. Aus diesem Grunde waren auch manche Rabbiner gegen Einführung rhythmischer Melodien im Gottesdienst, weil sie den Sinn der Gebete nicht so zum Ausdruck bringen konnten, wie beim frei empfundenen Tartil.

an, d. h. $\frac{4}{4}$, — b) die halbe große Zeit, gleich ♩

--	--

. — c) die kleine große Zeit

--

, gleich ♩ . — d) die halbkleine Zeit, gleich ♩

--

. Starke und schwache Takteile werden folgendermaßen geschrieben:

tam	+	+	+		tak	+	+	+		tam	+	+	+		tak	+	+	+
-----	---	---	---	--	-----	---	---	---	--	-----	---	---	---	--	-----	---	---	---

die halbe kleine Zeit

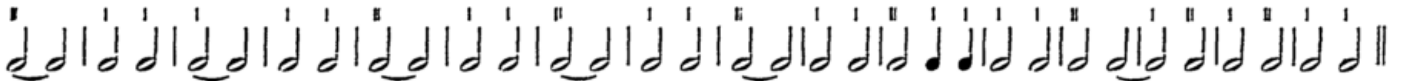
tam	—		tak	—		tam	—
-----	---	--	-----	---	--	-----	---

¹.

El-Kholay behauptet, daß alle Melodien mit dem starken Takteil begonnen werden müssen (a. o. S. 64), indessen kann man auch mit dem schwachen Takteil als Auftakt beginnen. Die arabische Anšadamusik hat 20 Taktarten:

1. El-Hafif = die Leichte.

In Ägypten nicht gebraucht, wird gewöhnlich für den Maqam 'Aḡam verwendet, besteht aus 32 halbgroßen Zeiten, oder 16 ganzen Maßen. Wir geben sie in Noten an, die starken Takteile mit einem Doppelakzent (´), die schwachen mit einem Akzent (˘):



Die mit Verbindungszeichen versehenen Noten können auch ausgelassen werden, d. h. als Pausen benutzt werden.

2. El-Taqîl = die Schwere.

Besteht aus 22 halbgroßen Zeiten, mit einem schwachen (Auf-)Takt beginnend, also gleich $\frac{22}{2}$ ist:



Diese Taktart bezeichnet El-Kholay S. 67 als lückenhaft.

3. El-Šanbar oder Tšanbar = Die Halskette.

Besteht aus 24 halbgroßen Zeiten. In Ägypten wird er für Bajat mit einem Auftakt, in Damaskus dagegen für Nahāwand mit dem starken Takteil angefangen:



4. El-Arba' wēšrin = Vierundzwanzig.

Denselben Umfang wie 3, nur mit anderen Unterabteilungen:



5. El-Wuršân = die Turteltaube.

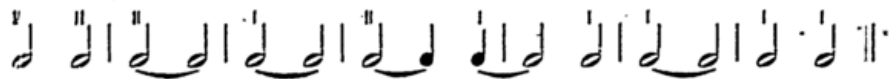
Besteht aus 16 halbgroßen Zeiten:



¹ El-Kholay behauptet, daß 25 große Zeiten die Zeitdauer von einer Minute haben.

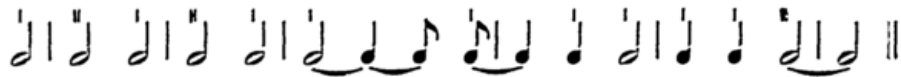
6. El-Muḥ'aggar I = der Reigen.

Besteht aus 14 halbgroßen Zeiten:



7. El-Rahâg = der Bewegliche.

Besteht aus 12 halbgroßen Zeiten:



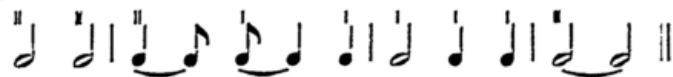
8. El-Fa'ḥat = die Ringeltaube.

Besteht aus 10 halbgroßen Zeiten:



9. El-Muḥammad (?)

Besteht aus 8 halbgroßen Zeiten:



10. El-Muḥ'aggar II.

Besteht aus 7 halbgroßen Zeiten:



11. El-Mdauwar = der Kreisende.

Besteht ebenfalls aus 7 halbgroßen Zeiten:



12. El-Maṣmûdi = der Feststehende.

Besteht aus 4 halbgroßen Zeiten:



Diese sind die auf der halbgroßen Zeit basierenden Taktarten. Auf der klein-großen Zeit basieren folgende Takte:

13. El-'Aufar = der Bequeme.

Besteht aus 19 klein-großen Zeiten, d. h. $19/4$:

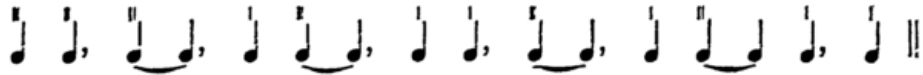
14. El-Mr'ubba' (?)

Besteht aus 13 klein-großen Zeiten:



15. El-Nauḥat-indi = der indische Beruhiger.

Besteht aus 16 klein-großen Zeiten, jedoch nicht zu identifizieren mit europäischem $\frac{4}{4}$ oder \mathcal{C} :



16. El-Nauḥat.

Besteht aus 7 klein-großen Zeiten:



Auf der halbkleinen Zeit sind folgende Taktarten:

17. El-Darfat = der Reizvolle.

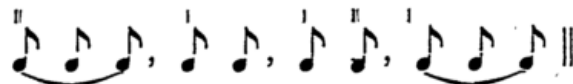
Besteht aus 13 halbkleinen Zeiten, d. h. $\frac{13}{8}$:



und wird mitunter mit Mr^cubba^c verwechselt.

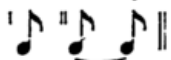
18. El-Sama'i-taqil = der schwere Darwischen-Tanz.

Hat 10 halbkleine Zeiten:

19. El-Sam^ca'i- d'araḡ = der gemäßigte Tanz der Darwische.

Hat 6 halbkleine Zeiten:

20. El-Sam^ca'i-el-ḡair = der fliegende Darwischentanz.

Hat 3 halbkleine Zeiten: 

In Ägypten gibt es noch eine Taktart, El-Aqṣaq, bestehend aus 9 halbkleinen Zeiten:



Von den türkischen Taktarten bestehen:

Zarafkand aus 11 klein-großen Zeiten, $\frac{11}{4}$, El-Sam^ca'i-el-Aqṣaq aus 10 klein-großen Zeiten, $\frac{10}{4}$, und El-Daur-indi aus 7 klein-großen Zeiten, $\frac{7}{4}$.

Von den üblichen Formen folgen:

a) Bašraw, Rondoform, vgl. die Nummern 5, 28, 29, 41, 51, 63, 94. Nach El-Kholay (ebenda S. 90) soll diese Form Muqadam ibn Mu^cafr il-qaruri aus Andalusien erfunden haben. Mit Bašraw wird das Konzert begonnen.

b) Muwwaššah (vgl. darüber Bd. I. Einl., Kap. II u. III) folgt im Konzert nach Bašraw.

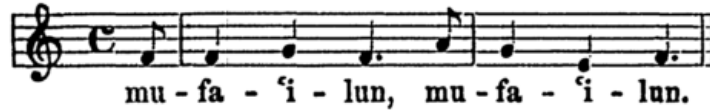
c) Qaṣida (vgl. darüber Bd. I a. a. O.).

d) Muauwel, Sologesang im Tartil und wird nach Qaṣida gesungen.

Alle Formen zusammen werden „El-Taqsım“ genannt.

Über die Beziehungen der poetischen Metrik zur musikalischen Rhythmik zirkulieren viele Theorien¹, von denen sich keine gegenwärtig bewährt. Die musikalischen Werte der Metren sind nach mündlicher Überlieferung folgende²:

1. Hazaġ-Metrik: $\cup - - \acute{\cup}, \cup - - \acute{\cup}$

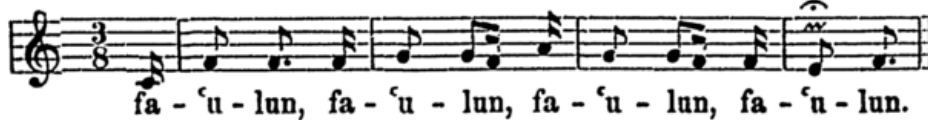


Diese Formel deckt sich mit den in der Sammlung für Hazaġpoesien angeführten Melodien, vgl. Kapitel III oben.

2. Raġaz-Metrik: $\cup - \cup \acute{\cup}, \cup - \cup \acute{\cup}, \cup - \cup \acute{\cup}$ ³.



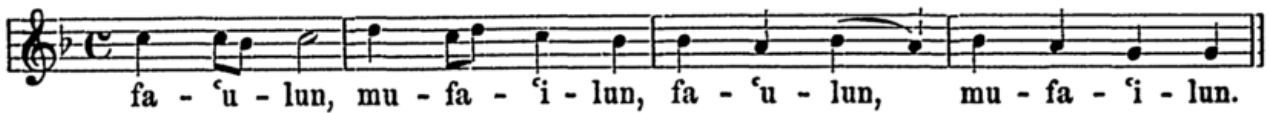
3. Mutaqarib-Metrik $\cup - \acute{\cup}, \cup - \acute{\cup}, \cup - \acute{\cup}, \cup - \acute{\cup}$



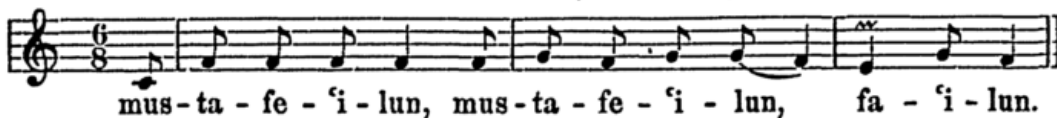
4. Ramal-Metrik $\acute{\cup} \cup - -, \acute{\cup} \cup - -, \acute{\cup} \cup \acute{\cup}$



5. Ṭawil-Metrik $- - \acute{\cup}, - - - -, - - \acute{\cup}, - - - -$



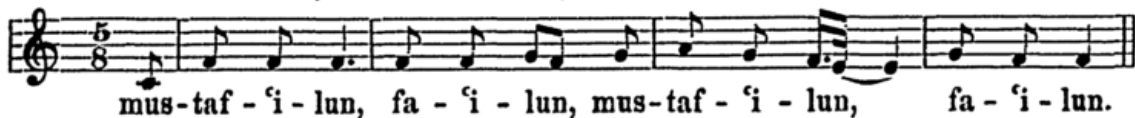
6. Sariċ-Metrik $\cup \approx \cup -, \cup \approx \cup \acute{\cup}, - \cup -$



7. Kāmil-Metrik $\cup \cup \acute{\cup} \cup -, \cup \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup}, \cup \cup \acute{\cup} \cup -$



8. Baṣiṭ-Metrik $\cup \cup \cup \acute{\cup}, \cup \cup -, \cup \cup \cup \acute{\cup}, \cup \cup -$



¹ Vgl. Journal A.O.S., S. 197ff.

² Nach dem Vortrag des Gelehrten 'Abdul Muhi Arab, zurzeit in England. — Das Zeitmaß \cup ist als chronos protos anzunehmen, — hat doppelten und $\acute{\cup}$ dreifachen Zeitwert von \cup .

³ In dieser Metrik hat $\acute{\cup}$ denselben Zeitwert wie $-$.

Kapitel V.

PARALLELEN ZWISCHEN DEM SPANISCHEN UND SLAVISCHEN VOLKSGESANG.

Im dritten Kapitel wurde beiläufig auf die Ähnlichkeit des spanischen mit dem slavischen bzw. mit dem jüdischen Volksgesang in Osteuropa hingewiesen. Im folgenden wollen wir den Versuch machen, dieses für die Musikologie und nicht minder für die Erforschung des jüdischen Volksgesanges wichtige Thema des näheren zu beleuchten, allerdings im Rahmen einer Studie.

Der Volksgesang ist der Ausdruck der Volksseele, des innersten Empfindens des Volkes, die Vertonung seines wechsellvollen Lebensganges, entstanden innerhalb einer gewissen geographischen Abgeschlossenheit, aus Elementen verschiedener Rassensplitter, welche zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen. Denn Elemente, deren Naturell miteinander harmonierte, verwachsen zusammen und erzeugten eine harmonische Psyche. Dieser Einklang kam alsdann im Gesang zum Ausdruck.

Jedoch nicht immer war die Zusammensetzung der Rassensplitter glücklich; denn mitunter würfelten die Geschicke Völkerelemente von entgegengesetzten Charakteren, Eigenschaften und Naturen untereinander und zwangen sie zum Zusammenleben. Sie konnten sich aber nicht verschmelzen. Dann entstand ein innerer Seelenkampf, ein Kampf der Empfindungen, der zersetzend auf die Psyche des neu zu erstehenden Gemeinwesens wirkte und hauptsächlich das edelste Gut der Seele traf, das Volksmelos, ihn lähmte und ihn verstummen machte. Daher ist der Volksgesang anscheinlich ein Prüfstein für die Seelenharmonie eines Volkes, und wenn manche Völker stumm sind, d. h. keinen originellen Volksgesang besitzen, so ist diese Ursache auf das Vorhandensein zersetzender Elemente zurückzuführen, die in ihrer Seele nisten.

Das semitisch-orientalische Element im spanischen Volke ist wie bekannt ziemlich stark, und obwohl dessen Prozentsatz numerisch nicht festzustellen ist, so kann er doch wenigstens als eine große Minorität angesetzt werden. Das semitische Wesen verschmolz sich jedoch mit dem iberischen, keltischen und romanischen zu einem harmonischen Ganzen und ermöglichte die Schöpfung eines Volksmelos.

Wir hatten Gelegenheit, in den vorangegangenen Kapiteln die Ähnlichkeit des arabischen mit dem spanischen Gesange zu beobachten. Es ist daher verständlich, warum der jüdische Gesang dem spanischen so nahe steht. Die Blutverwandtschaft trug ihren Teil dazu bei, denn dieselben physischen Elemente erzeugen dieselben psychischen Empfindungen.

Und nun das slavische Melos.

Die slavischen Völker werden in Südslaven auf dem Balkan bis zur Donau, in Nordslaven (Tschechen, Polen usw.) und in Ostslaven (Russen) eingeteilt. Hinsichtlich ihres Volks-

gesanges wäre diese ethnographische Einteilung durch den klein- und südrussischen Gesangstypus zu ergänzen.

Die bis jetzt herausgegebenen Volksliedersammlungen¹ ermöglichen einen Einblick in den Charakter des slavischen Melos, obwohl das Material im Drucke noch bei weitem nicht erschöpfend ist.

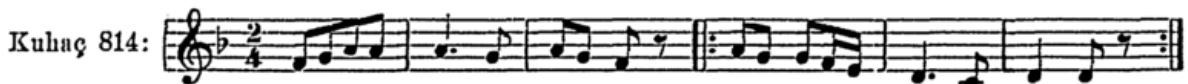
Wenn auch die Genealogie der Slaven bis jetzt noch ungeklärt geblieben ist, so ist doch sicher, daß sie in ihrer geschichtlichen Zeit viel griechische und altäische Elemente im Südwesten und tatarisch-mongolische Elemente im Südosten in sich aufgenommen haben.

Prüft man ihren Volksgesang, so kommt man zur Überzeugung, daß der südslavische Gesang wenigstens auf dem Balkan von griechischen und orientalischen Elementen durchsetzt ist, sogar bis zur Vertuschung der slavischen Züge. Dieser Typus ändert sich, sobald wir nach Kleinrußland (Ukraine) und Polen kommen. In ihren Gesängen vernehmen wir seltsamer Weise arabisch-semitische Elemente, mit dem slavischen zu einem harmonischen Einklange verschmolzen. Diese kleinrussischen und polnischen Gesänge sind es auch, die vorwiegend den spanischen so ähnlich klingen und der jüdischen Empfindung derartig entsprechen, daß es nicht möglich ist, Entlehnung von Nachahmung und Selbstempfundenes von Nachempfundenem zu unterscheiden. Von ganz anderem Charakter aber ist der ost- oder großrussische Gesang; er hat weder Berührungspunkte zum jüdischen, noch zum westorientalischen und ebensowenig zum spanischen Gesange.

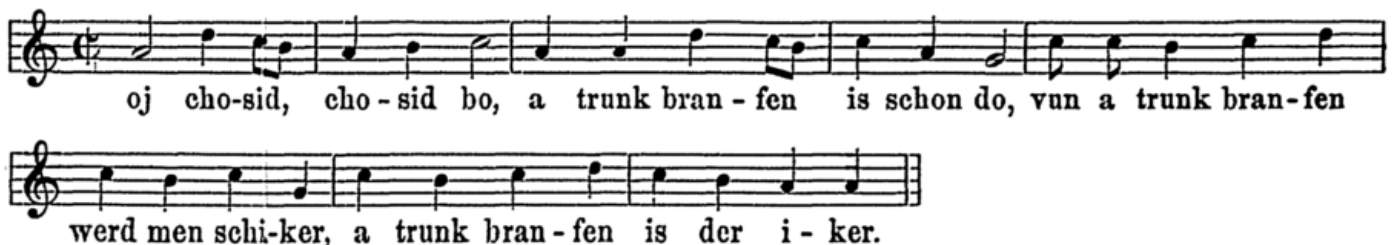
Im südslavischen Melos sind folgende Typen vorherrschend: 1. Eine Mollmelodik, gewöhnlich bis zur Quinte ansteigend, auf der großen Untersekunde ruhend und mit einer Melisme innerhalb der kleinen Terz auf der Tonika schließend:



Ebenso auch ohne Schlußmelisme, aber von der Untersekunde zur Tonika aufsteigend:



Demselben Typus gehören die Melodien (Kuhaç) 21, 220, 304, 318, 398, 417, 498, 522, 547, 582, 720, 727, 811, 863, 865, 872 an. Man vergleiche sie mit den oben angeführten spanischen Melodien, wie 9, 10, 16, 17, 22, 35, 37, 40, ebenso mit den arabischen Bajatmelodien. — Dieser Typus findet sich auch im jüdischen Volksgesang, wie:



¹ Ich benutze für Südslavisch die Sammlung von Fr. Š. Kuhaç, Narodnoe Popievke, 4 Bände, 1878—1883, die 1600 Nummern enthält; für Polnisch Z. Noskowski, Piésni Ludu, Krakow 1892, ebenso Koschny, Polnische Volkslieder, Ed. Peters; für Russisch Berad, Pesni russkavo naroda, Petersburg (Jurgenson); für Kleinrussisch A. Edlitschka, Malorossisski narodni pessen u. a. mehr; für Ostjüdisch L. Cahan, Jüdische Volkslieder, 2 Bände, New York 1912 u. a.; ebenso aus meiner für den VIII. Band des „Melodienschatzes“ vorbereiteten Sammlung; für Böhmisches-Tschechisches Ratibor u. Jan Malát, Tschechische und Moldauische Gesänge, 700 Nummern.

² Kuhaç 843.

und ruft im Europäer ein unbestimmtes Gefühl von Dur und Moll hervor, wie es auch im arabischen Bajat der Fall ist. Vgl. Grove, Dictionary etc. S. V. Song, Russia etc. Ähnliche Struktur hat auch die orientalische Klageliedweise (vgl. Nr. 137, ebenso Nr. 187 u. a. mehr der Sammlung). — 2. Eine Mollmelodik, bis zur Quinte ansteigend und mit erhöhter Untersekunde als Leitton schließend. Charakteristisch in diesem Typus ist die kleine Septime bei ansteigender Melodik, wie (Kuhaç 1139):

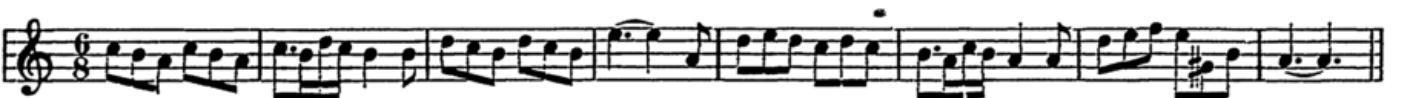


Von diesem Typus hat der spanische Gesang beträchtlich viel Melodien, man vergleiche Nr. 26, 43, 44, 46, ebenso



Die Ähnlichkeit dieses Typus zu den Nahāwand- und Uschaqmelodien liegt auf der Hand, ebenso zu Nr. 477, 486 der Sammlung.

Dieser Gesangstypus ist sehr beliebt in Spanien, ebenso im südslavischen, im polnischen und kleinrussischen und nicht minder im ostjüdischen Gesang, hier ein Beispiel:



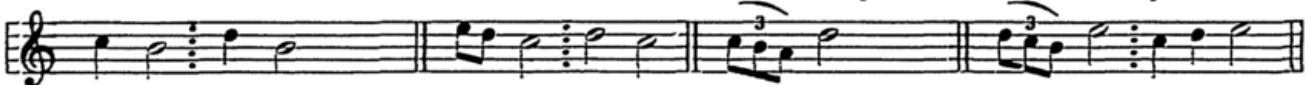
ebenso eine chassidische Melodie:



welche an die spanische Melodie 44 (Alala) lebhaft erinnert.

Kurz erwähnt sei eine Melodik mit der Zäsur auf der Sekunde, auf der Terz, die hauptsächlich im jüdischen Gesang beliebt ist, auf der Quarte und auf der Quinte:

I. Zäsur auf der Sekunde. II. auf der Terz. III. auf der Quarte. IV. auf der Quinte.



Sie sind ebenso im spanischen, als auch im slavischen und jüdischen und nicht minder im arabisch-orientalischen Gesang häufig. — Mitunter findet man Parallelen der spanisch-jüdisch-slavischen Melodik von frappanter Identität, wie das folgende Beispiel:

¹ Aus dem Cancionero Salamantino, Madrid 1907, S. 60.

I. Spanisch canelo. Pedrell II 186
Vir-ge-n de la Cue-va qien-te vi-noa ver Se-gor bey Al-tu-ra

II. Jüd. sefard. für Tal
Leḥ lě-ša-lom ge-šem u-vo lě-ša-lom tal, ki rav lě-ho-ši-'a-u-

III. Poln. coll. Noskowski S. 218
Pod Kra-ko-wem na blo-niu wij-wi-jal Ya-sio

IV. Hymne Hatikwa
Kol od bal-le-vav pě-ni-ma ne-feš jě-hu-di

V. Dort, wo die Zeder
Dort, wo die Ze-der schlank die Wol-ke küßt, dort, wo die schnelle

Smetaná

I. je-ri-cay Vi-ver. El chochoy el Ri-toy-el fla-re Fe-rrer

II. mo-rid ha-tal. a-šir ši-ra-ti wě-a-sim div-ra-ti w'ag-

III. na-ko-niu. A-ha-ha wij-wi-jal ja-sio

IV. ho-mi-ja od lo av-da tiq-wa-te-nu

V. Jordans Quel-le fließt, dort, wo die A-sche meiner Vä-ter ruht, das

Feld ge-tränkt hat Makka-bä-er Blut, dieses schöne Land am

blauen Meeres-strand, es ist mein lie-bes, trautes Va-ter-land.

S.

I. el fill de Mi - quelay-el del tra - mu - ser.

II. bi - ra sě - fa - ti lě - tsur jě - šu - a - ti.

III. na - ko - - - - niu.

IV. la - šuv lě e - rez a - vo - te - nu ir ba da-wid ha - na.

V. II
ist mein trautes Va-ter-land.

I ist ein oben angeführtes (46) spanisches Lied, II ist die Melodie für das Tau- und Regen- gebet der europäischen Sefardim (vgl. Maḥzor V S. 230)¹; III ist ein polnisches Volkslied (Nos- kowski S. 218); IV ist die seit der Entstehung des Zionismus bekanntgewordene Hymne „Hatikwa“, deren Melodie irgendwo aus Süd-Osteuropa herrühren soll; V („Dort, wo die Zeder“) ein vor 25 Jahren verfaßtes zionistisches Lied von Conti. Die Melodie ist der spanischen (I) auffallend ähnlich. Dazu kommt das Thema, das Smetaná in seinem sinfonischen Poem (Mein Vaterland, Nr. 2) „Die Moldau“ als tschechisches Völkermotiv benutzt. Dies führt zur Annahme, daß verwandte physische Elemente verwandte psychische Produktionen erzeugen; deshalb hat die spanische und die slavische Musik verwandte Elemente, denn dieselbe Quelle, der mohammeda- nische Orient, tränkte sie beide. — 3. Eine Melodik in Moll mit großer Sexte nur unterhalb der Tonika auftretend, also der phrygischen oder kirchlichen dorischen Tonart analog, ist nichts anderes als Nawa (vgl. Kap. IV 13). Motive wie



als auch Typus 1 sind im Gesang der jemenischen Juden sehr beliebt und bilden den größten Bestandteil ihrer Melodik; man vergleiche Band I des Hebräisch-orientalischen Melodienschatzes. Er findet sein Analogon im fünften Ton der griechischen Kirchentöne². —

4. Eine Mollmelodik auf der Sekunde schließend mit einer Melisme, wie



a) mit kleiner, b) mit großer Septime, wobei der übermäßige Schritt $gis-f$ entsteht und der Me- lodik den Ḥiḡaz charakter verleiht, und c) mit abwechselnd großer und kleiner Septime. Diese Melodik, in der orientalischen Musik „kleiner Nawa“ genannt (vgl. Kap. IV, Melodie 85), ist im griechischen Kirchengesang als „zweiter Ton“ bekannt (auch „Lydisch“ genannt)³, findet sich aber

¹ Eine ähnliche Melodie findet sich in den Gesängen der Basken, vgl. Rev. nation. des Études Basques, 1913, S. 236–238, ebenso die sog. Leoni-Melodie für Jigdal.

² Rebours a. a. O. S. 207.

³ Ebenda S. 89 ff., vgl. auch oben Kap. IV S. 102, Anm. 2. — Ḥiḡaz kommt auch im griechischen Volksgesang vor, siehe weiter S. 118, Anmerk. 6.

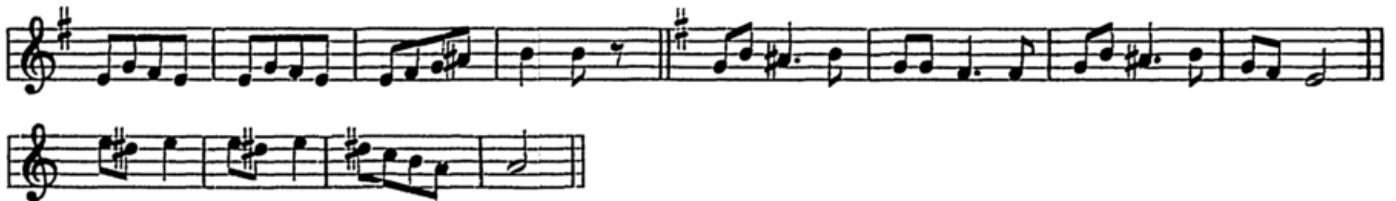
im arabischen Gesang nicht und daher auch nicht im spanischen und jüdischen. Ebenso wenig ist er im kleinrussischen und polnischen Volksgesang vertreten. — 5. Eine Melodik in der *Hiğaz*-skala (vgl. Kap. IV, S. 99), die im ostjüdischen Gesang eine besondere Entwicklung erfahren hat. Sie ist im griechischen Kirchengesang als sechster Ton und plagal des zweiten Tones bekannt. Daß der spanische Volksgesang Spuren von *Hiğaz*melodik aufweist, bezeugt Beispiel 36a und 36b oder

Cancionero Salamantino, S. 72.



In der Sammlung *Kubaç* stehen die Nummern 544, 1181, 1373, 1502, 1565 in *Hiğaz*.

6. Eine Mollmelodik mit übermäßiger Quarte, wie



die unter „*Hişar*“ (vgl. Kap. IV S. 105) als türkischer *Maqam* im arabischen Orient sehr wenig benutzt wird.

Indessen hat er sich im südslavischen und kleinrussischen wie auch im chassidischen Gesang unter tatarisch-türkischem Einflusse eingebürgert. —

Diese sechs Typen sind es, die dem slavischen Gesang, nach germanischem Empfinden, den melancholischen Charakter verleihen. Indessen machen sie keinesfalls den Hauptteil des Volks- gesanges aus; denn die Zahl der Dur oder der fälschlich als Dur bezeichneten Melodien ist wenigstens im südslavischen größer als die der Molltypen. In der Sammlung von *Kubaç* sind von 1600 Nummern gegen 1000 in Dur oder Dur ähnlich. Dasselbe Verhältnis findet sich auch in kleinrussischen¹ und tschechischen² wie auch in den großrussischen³ Sammlungen. In den spanischen⁴ und jüdischen Sammlungen⁵ sind Mollmelodien in der Mehrzahl, ebenso im griechischen Volksgesang⁶. Dagegen machen die Mollmelodien im deutschen Volksliederschatz etwa 5 Prozent aus⁷.

¹ Von den 100 Melodien in der Sammlung *Edlitschka* stehen 33 in Dur und 77 in Moll.

² Von 700 Melodien der Sammlung *Jan Malat* stehen 382 in Dur und 297 in Moll; 21 Melodien stehen in Dorisch (dritter Kirchenton).

³ Von den 172 Nummern in der Sammlung *Bernard Pessni, russkavo Naroda*, stehen 61 in Dur und 109 in Moll. 2 Stücke stehen in der dorischen bzw. dritten Kirchentonart (Nr. 26 I und 23 II).

⁴ In der Sammlung *Pedrell* stehen von 326 Melodien ca. 96 in Dur und 160 in Moll; 63 Melodien in Dorisch (dritter Kirchenton). — Dagegen sind dreiviertel der portugiesischen Gesänge, *Cancionero de musicas popul.*, herausgegeben von *Cesar das Neves* (622 Nummern) in Dur. — Im *Cancionero Salamantino, Salamanca*, sind die Mollmelodien wiederum in überwiegender Zahl.

⁵ In der Sammlung *L. Cahan* stehen 200 Melodien in Moll und 22 in Dur, welche letztere aber fremden Ursprungs sind.

⁶ Sammlung *Georgos D. Pachtikos*, Athen 1905, 260 Nummern. Sie haben echt orientalischen *Maqamen*-charakter. 137 stehen in *Bajat* bzw. *Bajat-Şabba*; 7 in *Nahawand*; 38 in *İliğaz*; 13 in *Siga* bzw. im alten Dorisch und 23 Melodien stehen in Dur mit lydischem Charakter. — Dieselbe Einteilung kann in der *Coll. Melod. populair. Greeques*, Konstantinopel, wahrgenommen werden, wo über die Hälfte in Moll stehen.

⁷ In *Bühme, Volkstüml. Lieder der Deutschen im 18. u. 19. Jahrh.*, Leipzig 1882, stehen von 780 Nummern 19 in Moll; etwas mehr Mollmelodien hat „*Deutscher Liederhort*“ von *Erk u. Bühme*, die aber entweder aus dem katholischen Kirchengesang oder sonst fremden Ursprungs sind.

Im großrussischen Volksgesang finden sich Figuren wie



die als Schlußformeln dienen. Anfangs- oder Mittelfiguren sind u. a.



Tonalität ist die Materie, Rhythmik ist der Lebensodem des Volksliedes; letztere bringt eigenartige Charakterzüge zum Ausdruck. Indessen scheint die Eigenartigkeit der Rhythmik erst nach Erreichung eines gewissen Entwicklungsstadiums des Volkes zum Ausdruck zu kommen. Denn solange der Gesang sich noch in primitivem Zustande befindet, ist auch seine Rhythmik einfach, gewöhnlich zweiteilig. Es ist daher kein Zufall, daß die simplen Volksmotive verschiedener Völker $\frac{2}{4}$ -Takt aufweisen. So sind von den 70 Melodien der jemenischen Gesänge (Bd. I Nr. 130 bis 200) 40 im geraden und 30 im ungeraden Takt; von den kleinrussischen Melodien (Edlitschka) stehen 73 in $\frac{2}{4}$, 20 in $\frac{3}{4}$, 4 in $\frac{4}{4}$ und 3 in $\frac{6}{8}$; in den großrussischen Melodien (Bernard) finden sich 112 in $\frac{2}{4}$, 16 in $\frac{3}{4}$ und 11 in $\frac{4}{4}$, die griechische Sammlung (Pachtikos) weist 213 im geraden, vorwiegend im $\frac{2}{4}$ -, 20 im $\frac{3}{4}$ - neben 5 im $\frac{5}{4}$ -, 7 im $\frac{6}{8}$ -, 7 im $\frac{7}{8}$ -, 3 im $\frac{9}{8}$ - und 4 im $4\frac{1}{2}$ (?)-Takt auf. In den ostjüdischen Melodien (Kahan) stehen 132 in $\frac{2}{4}$, 54 in $\frac{3}{4}$ und 36 in $\frac{6}{8}$. Die orientalischesefardischen Melodien (Bd. IV Nr. 344—500) verzeichnen etwa 130 im geraden und 16 im $\frac{3}{4}$ -Takt. — Im spanischen Volksgesang nimmt der $\frac{3}{4}$ -Takt mehr Platz ein, denn 115 Melodien stehen in der Sammlung Pedrell in $\frac{2}{4}$, 150 in $\frac{3}{4}$, 30 in $\frac{6}{8}$, 19 in $\frac{4}{4}$ und 3 Melodien in $\frac{5}{4}$. — Ebenso in den tschechischen Gesängen (Malat) stehen etwa die Hälfte in $\frac{3}{4}$. Dagegen sind von 800 Melodien der südslavischen Gesänge über 600 in $\frac{2}{4}$, 74 in $\frac{3}{4}$, 30 in $\frac{5}{4}$ und 20 in $\frac{7}{4}$ verzeichnet. — In den neapolitanischen Gesängen finden sich von 100 Melodien über 90 im $\frac{6}{8}$ -Takt.

Demnach bewegen sich die Volksmelodien der Spanier und Slaven, wie auch der Juden und Griechen hauptsächlich im einfachen geraden $\frac{2}{4}$ - und teilweise nur im $\frac{3}{4}$ - bzw. $\frac{6}{8}$ -Takt. 5-, 7-, 11-, 13-, 19-teilige Rhythmen kommen nur wenig in Gebrauch und scheinen mehr Kunstformen zu sein. Dagegen ist das $\frac{5}{4}$ -Zeitmaß im finnischen Gesang sehr ausgeprägt. — Im deutschen Volkslied ist $\frac{2}{4}$ vorwiegend, dann $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{4}{4}$ ¹. Ebenso in den irischen Gesängen², wie auch in der Melodik der Wilden in Nordamerika³ und in den Gesängen der Basken⁴. Wir sehen, daß die einfache, instinktive Volksmelodik bei allen europäischen und levantinischen Völkern dieselbe ist: zwei- und dreiteilige Zeitmaße, und dennoch prägt der Rhythmus die individuelle Eigenart des Volkscharakters aus, welche aber nicht in den Taktarten, sondern in der Gliederung der Zeitwerte der Töne bzw. Tongruppen zum Ausdruck kommt. Denn das Fixieren der Taktarten ist sehr subjektiv, manchmal auch willkürlich vom Aufzeichner gemacht, und so findet man oft ein und dieselbe Melodie von verschiedenen Aufzeichnern verschieden rhythmisiert. — Auf die rhythmische Beschaffenheit der Motive in den biblischen Weisen haben wir in Bd. II S. 30 hingewiesen. —

¹ Böhme, a. a. O.; ebenso Deutscher Liederhort von Erk u. Böhme.

² Petri, Collection of Irish Music, 1582 Nummern, stehen in $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$.

³ Th. Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden, Leipzig 1882; von 43 Melodien haben 33 $\frac{2}{4}$ - bzw. geraden Takt, 7 Melodien stehen in $\frac{3}{4}$ und 3 Melodien in $\frac{6}{8}$.

⁴ Chants popul. du Pays Basques von Sallaberry, Bayonne 1870.

Prayers. 1. נגינות התפלה. Gebete.

I. Sabbath	No. 1—61	לשבת
II. Feasts (Feiertage)	- 62—82	למועדים
III. Sēlihot	- 83—134	סליחות
IV. Qīnot	- 135—185	קינות
V. High Feasts (Hohe Feiertage)	- 185—310	לימים נוראים
VI. Various (Verschiedenes)	- 311—345	שונות

Religious Songs. 2. בקשות ופזמונים. Religiöse Lieder.

I. Baqqašot	No. 346—363	בקשות
II. Pizmonim	- 364—399	פזמונים

Aleppo-tunes. נעימות חלב. Aleppo-Weisen.

I. Baqqašot	No. 400—449	בקשות
II. Pizmonim	- 550—475	פזמונים

Spanish Songs. 3. שירים הספניווליים. Spanische Lieder.
No. 476—500

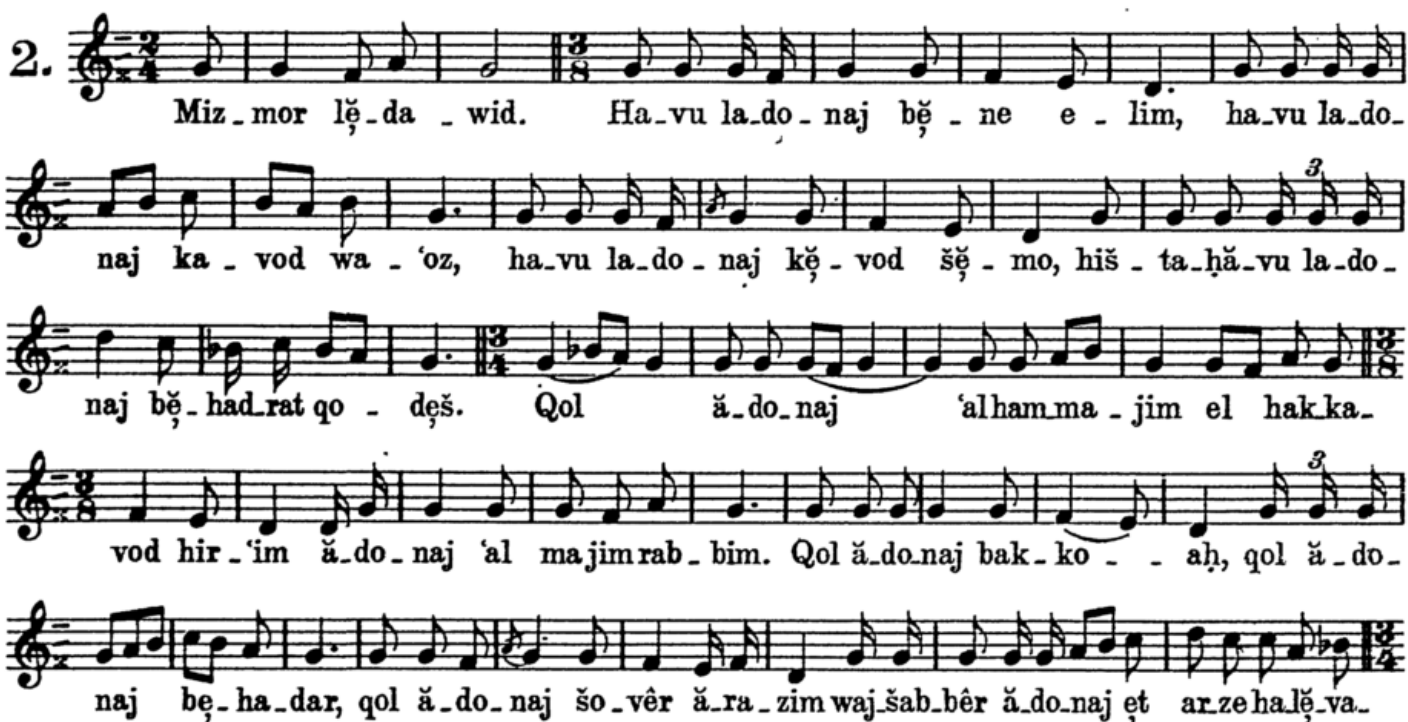


I Sabbat לַשַּׁבָּת

Songs for Friday evening קבלת שבת Gesänge für Freitagabend

1. 

Šir haš-ši-rim ä-šer liš-lo-mo. Jiš-ša-qe - ni mi-nę-ši-qa-tę pi - hu ki to -
 vim do-de - ħa mij-ja - jin. Lę-re - aĥ šę-ma-nę - ħa to-vim šę-men tu-raq šę-me-ħa,
 'al-ken 'ä-la-mot ä - he-vu - ħa. Moš-ħe - ni a-ħä-re - ħa na-ru - sa, ħę-vi - a - ni ham-
 me-leş ħä-da-raw na-gi - la wę-nis-mę-ħa baĥ naz-ki-ra do-de - ħa mij-ja - jin
 me-ša-rim ä-he-vu - ħa. 'Ad šę-ja-fu - aĥ haj-jom wę-na - su ha-sę-la-lim
 sov dme lę-ħa do-di liš-vi o lę-'o - fer ha-ä - ja - lim 'al ha-re va - ter.

2. 

Miz - mor lę-da - wid. Ha-vu la-do - naj bë - ne e - lim, ha-vu la-do -
 naj ka - vod wa - 'oz, ha-vu la-do - naj kë - vod šę - mo, hiš - ta-ħä-vu la-do -
 naj bë - had-rat qa - deš. Qol ä-do-naj 'alhamma - jim el hakka -
 vod hir - 'im ä-do-naj 'al majim rab - bim. Qol ä-do-naj bak - ko - - aĥ, qol ä-do -
 naj bë - ħa - dar, qol ä-do-naj šo - vēr ä-ra - zim waj-šab-bēr ä-do-naj et arze ħalę-va -

non, waj-jar-qi - dem kę-mo 'e-geł lę-va-non wę-sir jon kę-mo ven rę-'e-mim.
 qol ă-do-naj ho-sev la-hă-vot eř, qol ă-do-naj ja-hil mid-
 bar, ja-hil ă-do-naj mid-bar qa-deř, qol ă-do-naj ję-ħo-lel ă-ja-lot
 waj-jeħ-sof ję-'a-rot uv-he-ħa-lo kul-lo o-mer ka-vod.
 Ă-do-naj lam-mab-bul ja-řav waj-je-řev ă-do-naj me-ļeħ lę-'o-lam. Ă-do-
 naj 'oz lę-'am-mo jit-ten, ă-do-naj ję-va-reħ eť'am-mo vař-ša-lom.

Syrian-tune נוסח סורני Syrische-Weise

Andante בהליכה

3.
 Lę-ħa do-di liq-rat kal-la pę-ne řab-bat ne-qa-bę-la-řa-
 mor wę-za-ħor bę-dib-bur e-ħad hiř-mi-'a-nu el ha-mę-ja-ħad, ă-do-
 naj e-ħad uř-mo e-ħad lę-řem ul-tif-e-reťwę-li-tę-hil-la. etc.

Rumanian נוסח רומני Rumänisch

Andante בהליכה

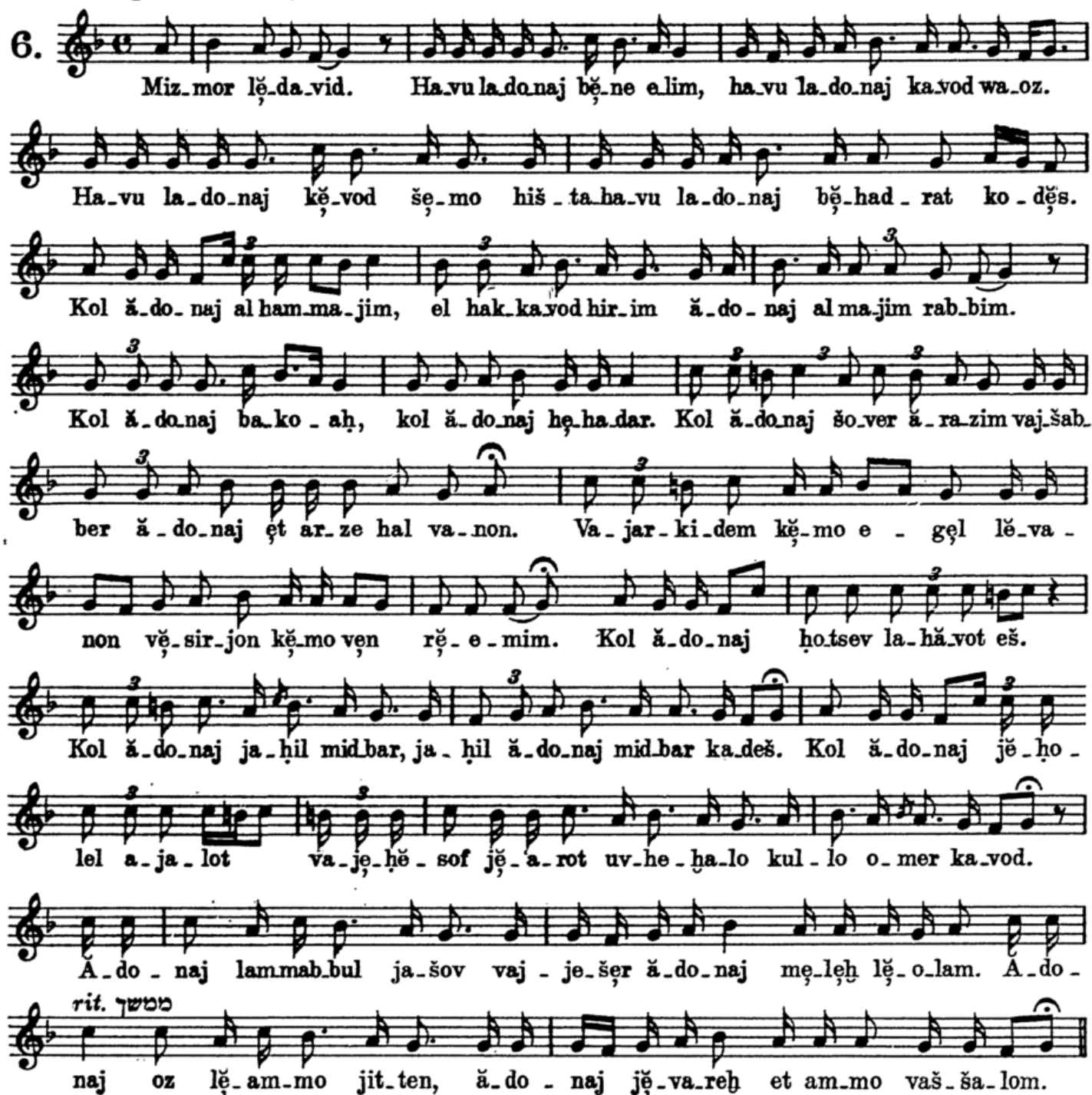
4.
 Lę-ħa do-di liq-rat kal-la pę-ne řab-bat ne-qa-bę-
 la, řa-mor wę-za-ħor bę-dib-bur e-ħad hiř-mi-'a-nu el ham-ju-ħad, ă-do-
 naj e-ħad uř-mo e-ħad lę-řem ul-tif-e-reťwę-li-tę-hil-la. etc.

Serbian-Bulgarian סרבי - בולגרי Serbisch-Bulgarisch

5.  Musical notation for item 5, consisting of three staves of music in a 2/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The lyrics are written below the staves.

Lě - ha do - di lik - rat kal - la pě - ne šab - bat ně - ka - bě -
 la, ša - mor vě - za - hor bě - dib - bur ě - ěad, hiš - mi - a - nu el ha - mę - ju -
 ěad ä - do - naj ě - ěad u - šę - mo ě - ěad lę - šem ul - tif - e - reĵ vě - lit - hil - la. etc.

Saloniqui № 6-7 סלוניקי

6.  Musical notation for item 6, consisting of ten staves of music in a 2/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The lyrics are written below the staves.

Miz - mor lę - da - vid. Ha - vu la - do - naj bě - ne e - lim, ha - vu la - do - naj ka - vod wa - oz.
 Ha - vu la - do - naj kę - vod šę - mo hiš - ta - ha - vu la - do - naj bě - ěad - rat ko - dęš.
 Kol ä - do - naj al ham - ma - jim, el hak - ka - vod hir - im ä - do - naj al ma - jim rab - bim.
 Kol ä - do - naj ba - ko - aĥ, kol ä - do - naj ě - ha - dar. Kol ä - do - naj šo - ver ä - ra - zim vaj - šab -
 ber ä - do - naj ě - t ar - ze hal va - non. Va - jar - ki - dem kę - mo e - ěęel lę - va -
 non vē - sir - jon kę - mo ven rę - e - mim. Kol ä - do - naj ěotsev la - ěä - vot eš.
 Kol ä - do - naj ja - ěil midbar, ja - ěil ä - do - naj midbar ka - deš. Kol ä - do - naj ěę - ěo -
 lel a - ja - lot va - ěę - ěę - sof ěę - a - rot uv - ěę - ěę - lo kul - lo o - mer ka - vod.
 A - do - naj lam - ma - bul ja - šov vaj - ěę - šę - ä - do - naj mę - lęĥ lę - o - lam. A - do -
 rit. ממשך
 naj oz lę - am - mo ěit - ten, ä - do - naj ěę - va - reĥ et am - mo vaš - ša - lom.

7. 

Lě - ھا do - di lik - rat kal - la pę - ne šab - bat ně - ka - bę - la. Ša -

mor vē - za - ھر bę - dib - bur ę - ھاđ hiš - mi - a - nu el ha - mę - ju - ھاđ, ă - do -

naj ę - ھاđ uš - mo ę - ھاđ lę - šem ul - tif - ę - řet vē - lit - hil - la. etc.

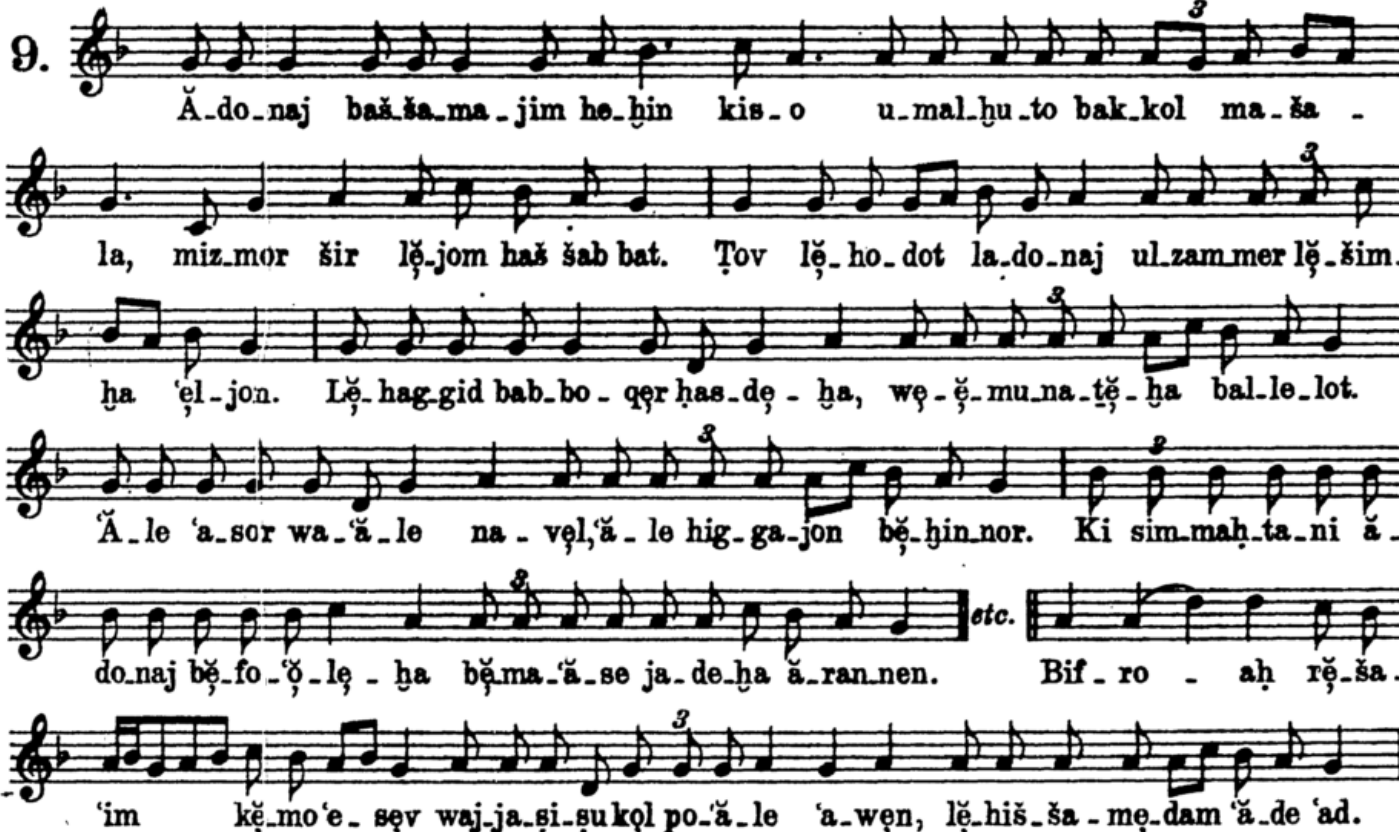
Moderato 

8. Lě - ھا do - di liq - rat kal - la pę - ne šab - bat ně -

qa - hę - la. Ša - mor vē - za - ھر bę - dib - bur ę - ھاđ hiš - mi -

'a - nu el ha - mę - ju - ھاđ, ă - do - naj ę - ھاđ

u - šę - mo ę - ھاđ, lę - šem ul - tif - ę - řet w'lit - hil - la. etc.

9. 

Ă - do - naj baš - ša - ma - jim he - ھin kis - o u - mal - ھu - to bak - kol ma - ša -

la, miz - mor šir lę - jom haš šab bat. Tov lę - ho - dot la - do - naj ul - zam - mer lę - šim -

ھا 'el - jon. Lę - hag - gid bab - bo - qer ھا - de - ھا, wę - ę - mu - na - tę - ھا bal - le - lot.

Ă - le 'a - sor wa - ă - le na - veł, ă - le hig - ga - jon bę - ھin - nor. Ki sim - ma ھ - ta - ni ă -

do - naj bę - fo - ۆ - lę - ھا bę - ma - ă - se ja - de - ھا ă - ran - nen. Bif - ro - a ھ řę - ša -

'im kę - mo 'e - se ھ waj - ja - si - su kol po - ă - le 'a - wen, lę - hiš - ša - me - dam ă - de 'ad.

Ā - do - naj ma - lah ge - ut la - veš, la - veš ā - do -
 naj 'oz hit - az - zar, af tik - kon te - vel bal tim - moṭ etc.

10.

Waj - ḥul - lu haš - ša - ma - jim w'ha - a - - - reṣ wə - ḥol šə - va - am,
 waj - ḥal ę - lo - him baj - jom ha - šə - vi - 'i mę - laḥ - to ā - šer 'a - sa,
 waj - jiš - bot baj - jom ha - šə - vi - 'i mik - koḥ mę - laḥ - to ā -
 šer 'a - sa. Waj va - reḥ ę - lo - him et jôm ha - šə - vi - 'i waj - qad - dēs o - to,
 ki vo ša - vat mik - koḥ mę - laḥ - to ā - šer ba - ra ę - lo - him la - 'ā - sot.
 qahal hazan qahal
 Ha - el haq - qa - doš še - en ka - mo - hu. Ki vam ra - sa lę ha - ni - aḥ la - hem.
 L'fa - nawna - 'ā - vod bjir - a va - fa - ḥad.

Aleppo אלה

11.

Waj - ḥul - lu haš - ša - ma - jim wə - ha - ā - reṣ wə - ḥol šə - ba - am,
 waj - ḥal ę - lô - him baj - jôm haš - bi - 'i mę - laḥ - tô ā - šer 'a - sa, waj - jiš - bôt baj -
 jôm haš - bi - 'i mik - koḥ mę - laḥ - to ā - šer 'a - sa, waj - ba - reḥ ę - lô - him
 et jôm haš - bi - 'i waj - 'ad - dēs ô - tô, ki bô ša - baṭ mik - koḥ mę - laḥ -
 tô ā - šer ba - ra ę - lô - him la - 'ā - sôt.

12.  Waj-hul-lu haš-ša-ma-jim wě-ha-a-reš wě-ḥoḷ
 še-va'am, waj-ḥal ę-lo-him baj-jom haš-vi-i mẽ-laḥ-to ä-šer 'a-sa,
 waj-jiš-bot baj-jôm ha-šę-vi-i mik-koḷ mẽ-laḥ-to ä-šer 'a'sa, waj-
 va-reḥ ę-lo-him ęt jôm haš-vi-i waj-qad-deš o-to, ki vô ša-vat mik-
 koḷ mẽ-laḥ-to ä-šer ba-ra ę-lo-him la-ä-sot.

13.  qahal Ha-ël haq-qa-doš şe-en ka-mo-hu. hazan Ham-me-ni-aḥ læ'am.
 , mo bë-jom šab-bat qoḏ-šo, Ki vam ra-ša læ-ha-ni-aḥ la hem.
 qahal Lę-fa-naw na-ä-vod bë-jir-a wa-fa-had.

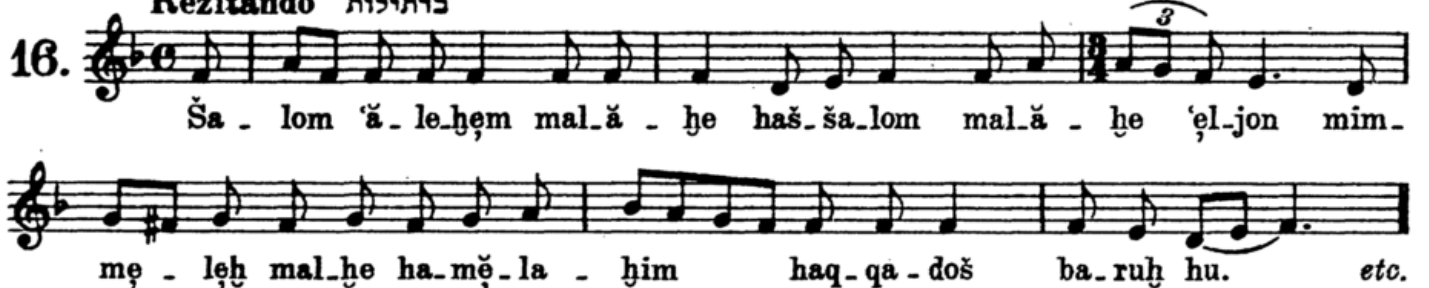
Adrianopel № 14-15 אוריאוטלי

14.  Waj-hul-lu haš-ša-ma-jim wě-ha-a-reš wě-ḥoḷ šva'am, waj-ḥal ę-lo-
 him baj-jom haš-vi-i mẽ-laḥ-to ä-šer a-sa, wa-jiš-bot baj-jom haš-vi-i mik-
 koḷ mẽ-laḥ-to ä-šer a-sa, waj-va-reḥ ę-lo-him ęt jôm haš-vi-i waj-qad-deš o-
 to, ki vô ša-vat mik-koḷ mẽ-laḥ-to ä-šer ba-ra ę-lo-him la-ä-sot.

15. 

Ba-ruh at-ta ă-do-naj, ę-lo-he-nu we-lo-he a-vo-te-nu,
 ę-lo-he av-ra-ham, ę-lo-he jis-ħaq we-lo-he ja-ă-qov, ha-
 el hag-ga-dol, hag-gib-bor wě-han-no-ra el ę-l-jon qo-ne vē-ra-ħă-
 maw ša-ma-jim wa-a-reş. Ma-gen a-vot hid-va-ro, mę-ħaj-je me-
 tim bę-ma-ă-ma-ro, ha-el ħaq-qa-doş şe-en ka-mo-hu,
 ham-me-ni-aħ lę-am-mo bę-jom šab-bat qod-šo, ki vam ra-şa lę-ha-
 ni-aħ la-hem, lę-fa-naw na'-vod bę-jir-a wa-fa-ħad wę-no-de liş-
 mo bę-ħoj-jom ta-mid me'en ha-b'ra-ħot, el ha-ħo-da-ot, ă-don haş-ša-
 lom, mę-qad-deş haş-šab-bat um-va-reħ ha-ş'vi-i u-me-ni-aħ biq-du-
 ša lę-am mę-duş-ne 'o-neg, ze-ħer lę-ma-se vē-re-şit.

Rezitando כרתילות

16. 

Ša-lom ă-le-ħem mal-ă-ħe haş-ša-lom mal-ă-ħe ę-l-jon mim-
 me-leħ mal-ħe ha-mę-la-ħim ħaq-qa-doş ba-ruh hu. etc.

Morningservice שחרית Morgengebet

Aleppo חלב

17.  Wat.tit.pa.lél ḥa.na wat.tô.mar. 'A.laş lib.bi ba.dô.naj, ra.ma'ar.ni ba.dô.naj, ra.ḥab pi 'al oj.baj, ki sa.maḥ.ti bi.šu'a.te.ḥa. Ēn'a.dôš ka.dô.naj ki ěn bil.te.ḥa wě.ěnşur kê.lô.hé.nu. Altar.bu tē.dab.ru gě.bô.ḥa, gě.bô.ḥa, jē.sê 'a.ta' mip.pi.ḥem, ki ěl dē'ôt ă.dô.naj wě.lô nit.kě.nu 'ă.li.lôt.

18.  Ā.do.naj me.leḥ, ă.do.naj ma.laḥ, ă.do.naj jim.loḥ lē'o.lam wa.ēd.

19.  Ba.ruḥ še.a.mar wě.ḥa.ja ha'o.lam, ba.ruḥ hu, ba.ruḥ o.mer wě'o.se, ba.ruḥ go.zer um.qaj.jem, ba.ruḥ 'o.se vē.re.šit, ba.ruḥ mē.ra.hēm 'al ha.a.reş, ba.ruḥ mē.ra.hēm 'al ha.bē.rij.jot, ba.ruḥ mē.šal.lem sa.ḥar tov li.re.aw, ba.ruḥ ḥaj la'a.dē wě.qajjam la.ṇe.sah, ba.ruḥ po.de u.maş.şil, ba.ruḥ še.mo. Ba.ruḥ at.ta ă.do.naj ę.lo.he.nu me.leḥ ha'o.lam, ha.el av ha.raḥ.man ha.mē.hul.lal bē.fi 'am.mo, mē.şub.baḥ

um fo - ar bil - šon hă - si - daw wa - ă - va - daw, uv - ši - re da - wid 'av - de -
 ha nę - ha - lę - lah 'a - do - naj ę - lo - he - nu biš - va - hot u - viz - mi - rot un - ga - dę - lah
 un - šabbe - hah un - fa - ă - rah wę - nam - li - hah wę - naz - kir šim - ha mal - ke - nu ę - lo - he - nu,
 ja - hid haj ha - 'o - la - mim, me - leħ mę - šub - bah um - fo - ar 'ă - de - 'ad šę - mo hag - ga - dol,
 ba - ruh at - ta ă - do - naj, me - leħ mę - hul - lal battiš - ba - hot.

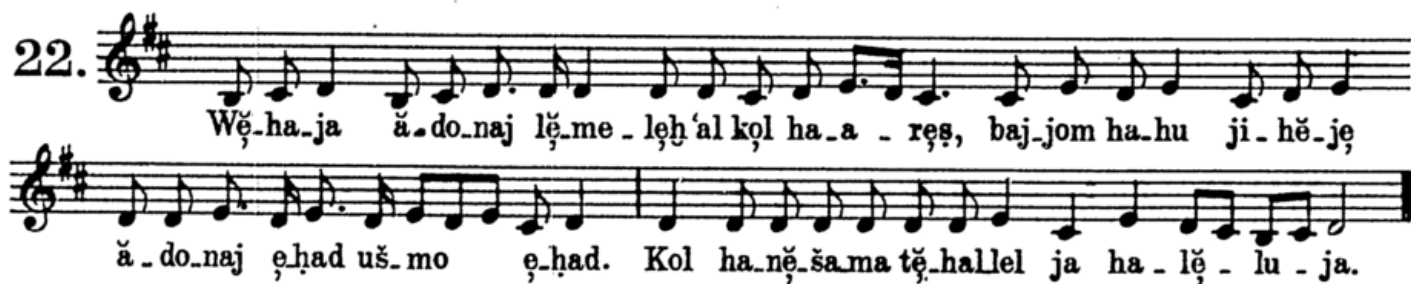
qahal

20.

Ho - du la - do - naj qir - u viš - mo, ho - di - u va - 'am - mim ă - li - lo - taw,
 ši ru lo za - mę - ru lo, si - hu vę - ħol ni - fę - lę - o - taw,
 hi - tę - ha - lę - lu vę - šem qod - šo ji - sę - ma ħę - le - vę mę - vaq - še ă - do - naj.
 Dir - šu ă - do - naj wę - 'uz - zo, 'ba - qę - šu fa - naw - ę ta - mid,
 zi - ħę - ru ni - f - lę - o - taw ă - šer 'a - sa, mo - fę - taw u - mi - šę - pę - te fi - hu,
 ze - ra ji - sę - ra - el - ę 'a - vę - do, bę - ne ja - 'ă - qo - vę bę - ħi - raw,
 hu ă - do - naj ę - lo - he - nu bę - ħol ha - a - reš mi - šę - pa - taw etc.
 ho - du la - do - naj ki tov, ki lę - 'o - lam ha - sę - do.

21. 

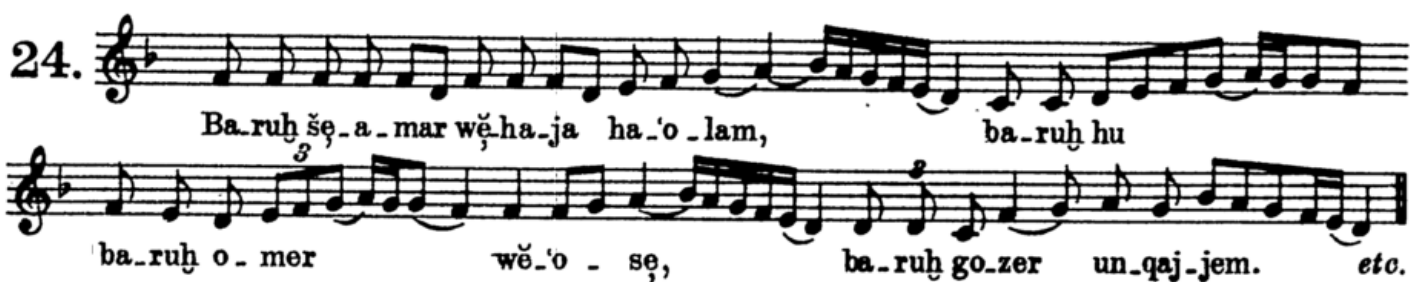
Ā-do-naj me - - - - - leh,
 ħ-do-naj ma-laħ, ħ-do-naj jim-
 loħ lē-'o-lam wa-'ed.

22. 

Wě-ha-ja ħ-do-naj lē-me-leħ 'al koł ha-a-reš, baj-jom ha-hu ji-ħe-je
 ħ-do-naj eħad uš-mo eħad. Kol ha-ně-ša-ma tē-hallel ja ha-lē-lu-ja.

23. 

Haš-ša-ma-jim mě-sa-p'rim kē-vod el u-ma-ħ-se ja-daw mag-
 gid ha-ra-qi-'a, etc. Bě-ħoł ha-a-reš ja-ša qaw-wam u-viq-
 se te-vel mil-le-ħem, laš-še-meš sam o-ħeł ba-ħem. etc.

24. 

Ba-ruħ še-a-mar wě-ha-ja ha-'o-lam, ba-ruħ hu
 ba-ruħ o-mer wě-'o-se, ba-ruħ go-zer un-qaj-jem. etc.

25. 

Lam-naš-se-aħ miz-mor lē-da-wid, haš-ša-ma-jim mě-sa-pě-
 rim kē-vod el u-ma-ħ-se ja-daw mag-gid ha-ra-qi-'a.
 Jom lē-jom jab-bi-'a o-mer wě-laj-la lē-laj-la jēħaw-wē da-'at. etc.

ליטו

26. Ba-ruh še-a-mar wě-ha-ja ha-ó-lam, ba-ruh hu, ba-ruh o-mer wě-ó -
 se, ba-ruh go-zer um-qaj-jem, ba-ruh 'o-se vě-re-šit,
 ba-ruhmě-ra-ḥem 'al ha-a - reš, ba-ruh mě-ra-ḥem 'al ha-bě-rij-jôt,
 ba-ruh mě-šallem sa-ḥar tov li-re-aw, ba-ruh - ě haj la-'ad wě-qaj -
 jam la-ne-šah, ba-ruh po-de, u-maš-sil, ba-ruh šě-mo. Ba-
 ruh at-ta ě-do-naj, ě-lo-he - nu me-leḥ ha-ó-lam, ha-el ha-av
 ha - raḥ-man, ha-mě-hullal bě-fi 'am-mo, mě-šub-baḥ um-fo-ar bil-šon ḥă - si -
 daw wa-'ă-va-daw uv-ši-re da-wid 'av-de-ḥa ně-ha-lě-laḥ ě-do-naj
 ě-lo-he - - - nu biš-va-ḥot u-viz-mi-rôt un-ga-dě-laḥ un-šab-be-ḥaḥ un -
 fo-ă-rah wě-nam-li-ḥaḥ wě-naz-kir šim-ḥa mal-ke-nu ě-lo-he -
 nu, ja - hid haj ha-ó-la-mim, me-leḥ mě-šub-baḥ um-fo -
 ar 'ă-de 'ad šě-mo hagga-dol. Ba-ruh at-ta ě-do-naj me-
 qahal
 leḥ mě-hullal bat-tiš-ba-ḥot. A - men.

27.
 Waj-jō - ša ā-do-naj bajjom ha-hu et jis-ra-el
 mij-jad miš-ra-jim, waj-jar jis-ra-el et miš-ra-jim met 'al sē-fat haj -
 jam, waj-jar jis-ra-el et haj-jad ha-gē-do-la ā-šer 'a -
 sa ā-do-naj bē-miš-ra - jim. Waj-jir-u ha-'am et ā-do -
 naj waj-ja - ā - mi - nu bā-do-naj uv-mô-še 'av-do.
 Az ja - šir mo-še uv-ne jis-ra-el et haš-ši -
 ra haz-zot la-do-naj waj-jo-mě-
 ru le-mor, a - ši - - - - ra la-do-naj ki ga-o ga -
 a, sus wě-ro-hě-vo ra-ma waj-jam.
 'O - zi wě-zim-rat ja waj-hi li li-šu 'a.
 Ze e - li wě-an-we - hu ě-lo-he a - vi wa-ā-romě-men-hu.
 Ā - do - naj iš mil-ħa - ma, ā - do - naj šě - mo.

mar-kě-vôt par-'o wě-ħe-lo ja-ra waj-jam u-miv-ħar ša-li -
 šaw tub-'u vē-jam suf. Tě-ho-mot jě-ħas-ju-mu ja-rě -
 du vim-so-lot kě-mo a-ven. Jě-mi-ně-ħa ă-do-naj ne-da-ri
 bak-ko-ah jě-min-ħa ă-do-naj tir-'aš o-jev. Uv-rov gě-o-ně-ħa ta-ħă-
 ros qa-meħa, tě-šal-laħ ħă-ro-ně-ħa jo-ħă-le-mo kaq-qaš.
 Uv-ru-aħ ap-pe-ħa ne-er-mu majim, ni-sě-vu ħě-mo ned no-zě-
 lim qa-fě-u tě-ho-mot bě-lev jam. A-mar o-jev er-dof
 as-sig ă-ħalleq ša-lal, tim-la-e-mo naf-ši, a-riq ħar-bi
 to-ri-ši-mo ja-di. Na-šaf-ta vē-ru-ħă-ħa kis-sa-mo jam, ša-
 lă-lu ka-'o-fe-řet bě-majim ad-di-rim. Mi ħa-mo-ħa ba-e-
 lim ă-do-naj, mi ka-mo-ħa ne-darbaq-qa-deš, no-ra tě-hil-lôt 'o-se fe-le. etc.

שבת שירה

28. Sus wě-ro-ħě-vo ra-ma vaj-jam. etc.

Aleppo אלה

29. 

Az ja-šir mô-še ub-nê jis-ra-êl eš haš-ši -



ra haz-zôt la - dô-naj wa-jô-mě-ru lě-môr. A - ši - ra la - dô-naj ki ga -



ô ga - a, sus wě-rô - hě - bô ra - ma baj - jam.



q - zi wě-zim-raš ja waj-hi li li šu-a, zé é-li wě-an-wě - hu



ě - lô - hě a - bi wa - ě - rô - mě - men - - - hu.



Ā - dô - naj iš mil-ħa - ma ě - dô - naj šě - mô.



Mar-kě-bôt par-ô wě-hě-lô ja-râ baj-jam a-mibħar ša-li - šaw



tu-bě - 'u bě-jam suf. Tě-hô-môt jě-ħas-ju - mu ja - rě - du bim-šô -



lôt kě-mô a - - - ben. Jě - mi - ně-ħa ě - dô - naj ne - da -



ri bak-ko - aħ jě-mi-ně-ħa ě - dô - naj tir-'aš ô - jěb.



Ub - rôb gě - ô - ně - ħa ta - ħă - rôs 'a - mé - ħa tě - šal - laħ ħă -



rô - ně - ħa jo - hě - lě - - - mô ka - 'aš.



Ub - ru - aħ ap - pe - ħa ne - 'er - mu ma - jim, ni - šě - bu hě - mô néd

no - zě - lim, 'a - fě - u tě - hô - môt bě - leb jam.

A - mâr ô - jěb er - dôf as - sig 'ă - ħal - le' ša - lâl, tim - la - ê - mô naf - ši, a -

ri' ħar - bi tî - ri - še - mô ja - di.

Na - šaf - ta bě - ru - ħă - ħa kis - sa - mô jam, ša - lě - lu ka - 'ô - fě - reġ bě - ma -

jim ad - di - rim, Mi ħa - mô - ħa ba - ê - lim 'ă - dô - naj,

mi ka - mô - ħa ne - dar ba' - 'ô - deš nô - râ tě - hil - lôt 'ô - sê fe - - - le.

Na - ti - ta jě - mi - ně - ħa tib - la - ê - mô a - - - reš,

na - ħi - ta bě - ħas - dě - ħa 'am zu ga - al - ta, nê - hal - ta bě - 'o - zě - ħa

el ně - wê 'ôd - še - - - ħa. Ša - mě - 'u 'am - mim jir - ga - zun, ħil a -

ħaz jî - šě - bê pě - la - - - šet. Az nib - ħě - lu 'ă - lu - fě - ě -

dôm, ê - lê mô - ab jî - ħă - zê - mô ra - 'ad, na - mô - - -

gu kôl jî - šě - bê ħě - na - - - 'an. Tip - pól 'ă - lê - hem ê - ma -

ta wa - fa - ħad big - dôl zě - rô - 'ă - ħa jî - dě - mu ka - a - - - ben.

'Ad ja - 'ă - bôr 'a - mē - ha ă - dō - naj, 'ad - ja - 'ă - bôr 'am zu 'a - ni - - - ta.

Tě - bi - ê - - mô wě - tít - ta - ê - mô bě - har na - hă - la - tē - ha, ma - hon lě - šib - tē -

ha pa - 'al - ta ă - dō - naj, mi - 'ě - daš ă - dō - naj

kō - ně - nu ja - de - - - ha. ă - dō - naj jim - lôh, lě - ô - lam wa -

'ed. Ki ba sus par - ô bě - riĥ - bô ub - fa - ra -

šaw baj - jam, waj - ja - šeb ă - dō - naj 'ă - lê - hem et mê haj - jam, ub - nē jis - ra -

el ha - lě - ĥu baj - jab - ba - ša bě - tōĥ haj - jam.

30.

Wě - ha - ja ă - do - naj lě - me lěĥ 'al kōĥ ha - a - - reš, baj - jom

ha - hu jih - je, ă - do - naj ę - ĥad uš - mo ę - ĥad.

31.

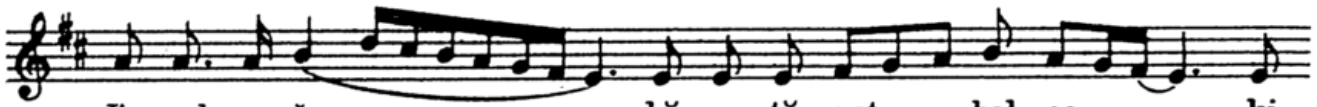
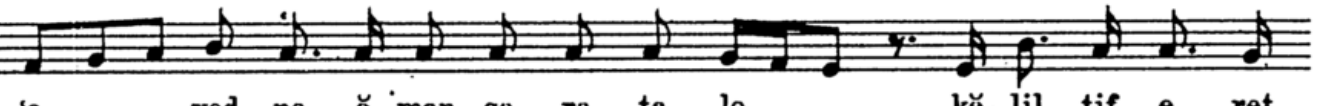

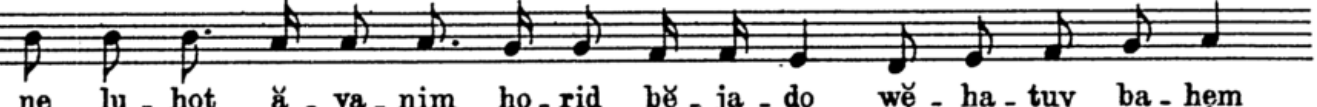

Niš - mat kōĥ haj tē - va - reĥ et šim - ha ă - do - naj ę - lo - he - -

nu, wě - ru - aĥ kōĥ ba - sar tē - fa - er ut - ro -

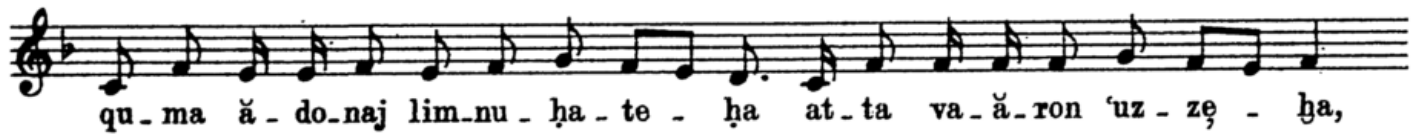
mem zih - rē - ha mal - ke - nu ta - mid, min ha - 'o -

lam wě - 'ad ha - 'o - lam at - ta el,

33.  Naq - - - di-šah wě - - - na' - - - ri-šah
 kě - - no - 'am si-ah sod sar-fe qo - - deš ha'mša.lě -
 šim lě - ha qě - du - ša,
 kak - - - ka-tuv 'al jad ně - vi-ę - ha
 wě - - qa - ra zę ęl zę wě - a - mar.

34.  Jis-mah mo-šę bę-ma-tę - nat ęel- qo ki
 'e - - vęd. ně - ę-man qa - ra - ta lo, kě-lil tif - e - reť
 bę - ro - šo na - ta - ta bę-om-do lě - fa - ně - ha 'al har si-naj uš -
 ne lu - ęot ä - va - nim ho - rid bę - ja - do wě - ęa - tuv ba - ęem
 šę - mi-rat šabbat wě-ęen ka - tuv bę-to-ra-te - ęa. etc.

35.  At - ta har - e - ta la - da - 'at ki a - do - naj hu ha-ę - lo-him,
 en 'od mi-lě-va-do, en ka - mo - ęa va-ę - lo-him ä - do-naj, wě -



39. 
 Jim-loh ă - do - naj lě - 'o - lam ę - lo - ha - jih sij - jon lě -

 dor wa - dor hal - - - - lě - lu - ja.

40. 
 Miz - mor lě - da - wid, ha - vu la - do - naj bę - ne e - lim, ha - vu

 la - do - naj ka - vod wa - 'oz. Ha - vu la - do - naj kę - vod šę - mo, hiš -

 ta - hă - wu la - do - naj bę - had - rat qo - deš. Qol ă - do - naj 'al ham -

 ma - jim, el ha - ka - vöd hir - 'im, ă - do - naj 'al ma - jim rab - bim.

 Qol ă - do - naj bak - ko - aḥ, qol ă - do - naj bę - ha - dar. Qol ă - do - naj šo -

 ver ă - ra - zim waj - šab - ber ă - do - naj ę - t ar - ze ha - lě - va - non. etc.

41. 
 Ke - ter ji - tę - nu lě - ha ă - do - naj ę - lo - he - - - - nu

 mal - a - him hă - mo - ne mă - - - - la, 'im 'a - mě -

 ha jis - ra - el qę - vu - se maṭ - - - - ta, ja - had kul - lam.

 - - - - qę - du - ša lě - ha ję - šal -

le - - - - - šu, kad - da - var ha - a - mur

'al jad nə - vi - e - ha, wə - qa - ra ze e, ze wə - a -

mar: qahal
qa - doš, qa - doš, qa - doš ə - do -

naj sə - va - ot mə - lo həl ha - a - rəs kə - vo - do.

hazan
Kə - vo - do ma - le 'o - lam, mə - šə - rā - taw šo - ə - lim,

qahal
aj - je mə - qom kə - vo - do lə - ha - ri - so, .

hazan
lə - um - ma - tam mə - ša - bə - him və - o - mə - rim.

qahal
ba - ruħ kə - vod ə - do - naj mi mə - qo - mo.

hazan
Mim - qo - mo hu ji - fən bə - ra - hə - maw lə - 'am - mo, ha - m'ja - hə -

dim šə - mo 'e - rə - və wa - vo - qər bə - həl jom ta - mid,

qahal
om - rim pa - 'ə - ma - jim bə - a - hə - va. š'ma' jis - ra - el ə - do -

naj e - lo - he - - - - - nu, ə - do - naj e - had.

hazan



Hu ě - lo - he - - - nu, hu mal - ke - - - nu,
hu a - vi - - - nu, hu mo - ši - 'e - - - nu,



hu jo - ši - 'e - - - nu wě - jig - a - le - nu še - nit wě - jaš - mi - 'e - nu bě -



ra - ĥă - maw, lě - 'e - ne koł haj le - mor,



hen ga - al - ti ę - t - ĥem aĥ - rit kiv - re - šit, li - ĥę - jot la -

qahal hazan



ĥem le - lo - him, ă - ni ă - do - naj ę - lo - he - ĥem. Uv - div - re ęođ - šaĥ ka - turv le - mor.

qahal



jim - loĥ ă - do - naj lě - 'o - lam,



ę - lo - ha - jiĥ šij - jon lě - dor wa - dor ha - lě - lu - ja.

42.



U - va lě - šij - jon go - el ul - ša - ve fe - ša' bě - ja - 'ă - qov, ně -



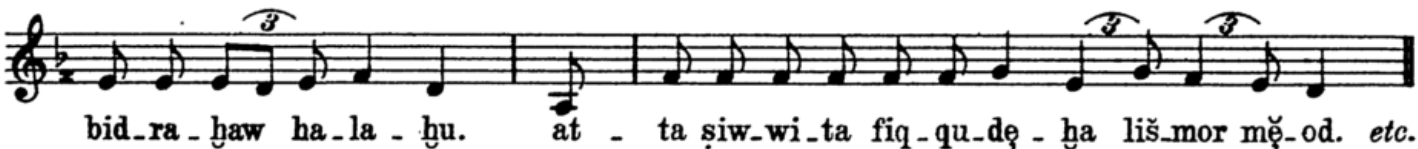
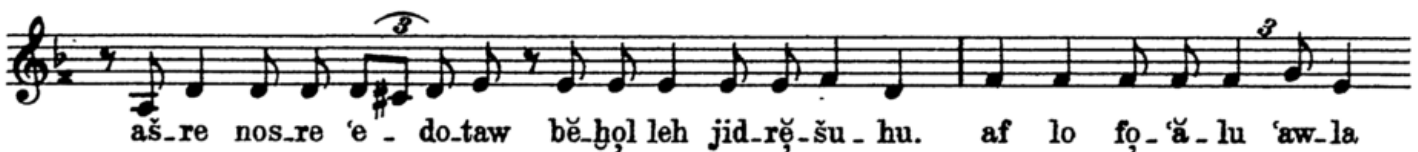
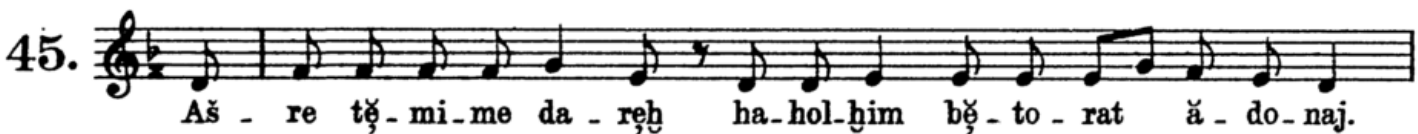
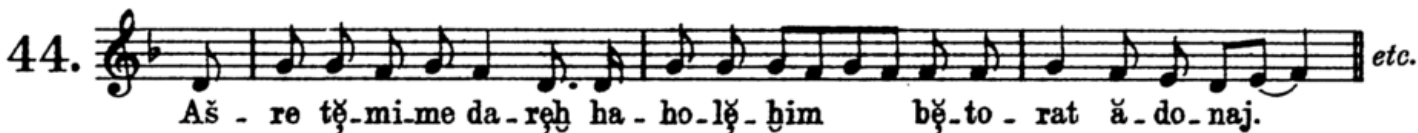
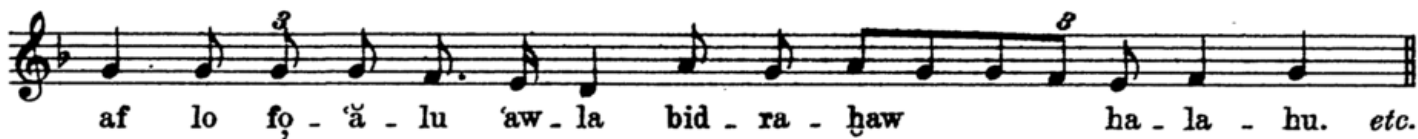
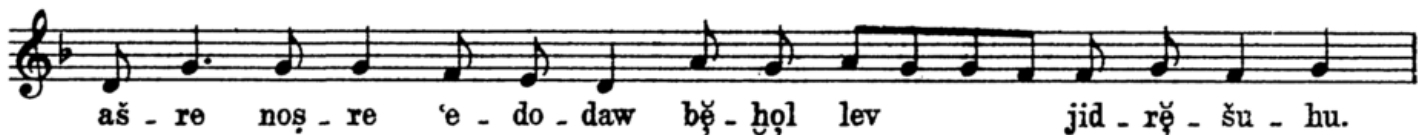
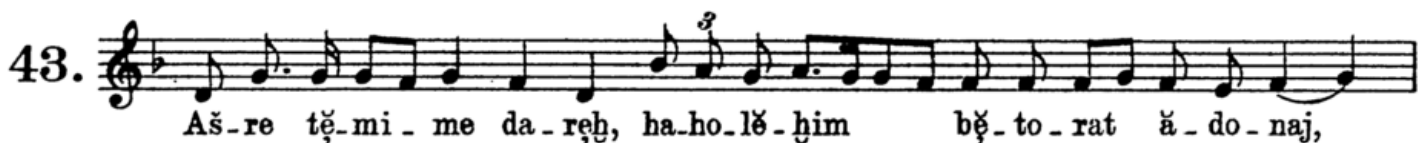
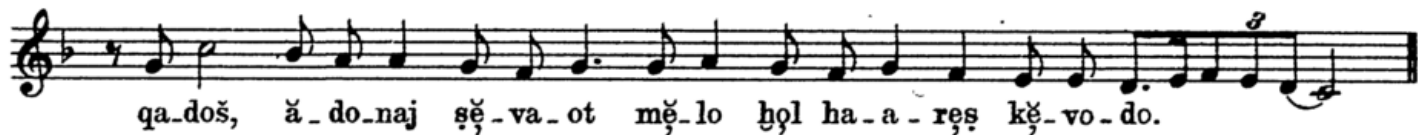
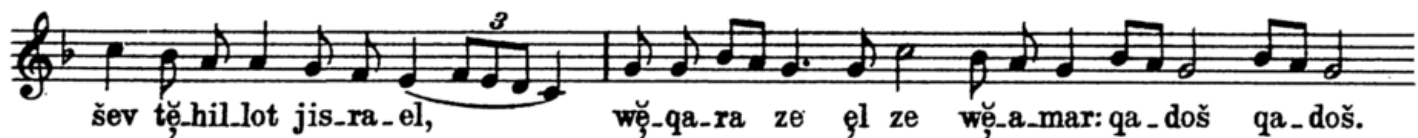
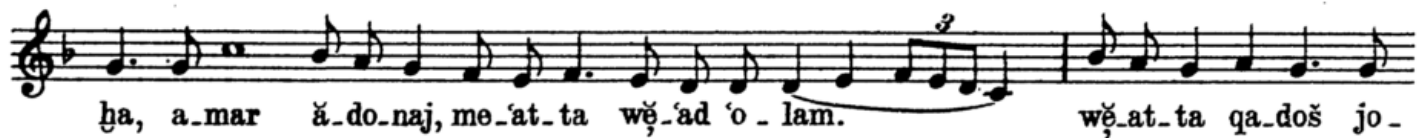
um ă - do - naj. wa - ă - ni zot bě - ri - ti o - tam a - mar ă - do -



naj, ru - ĥi ă - šer 'a - lę - ĥa ud - va - raj ă - šer sam - ti bě - fi - ĥa,



lo ja - mu - šu mip - pi - ĥa u - mip - pi zar - 'ă - ĥa u - mip - pi ze - ra' zar - 'ă -



46. 

Koľ jis - ra - el ješ la - - hem he - leq
 la - 'o - - lam hab - - ba, šen-ne - -
 ħ - mar, wě - 'am - meħ kul - lam sad -
 di - qim lě - 'o - lam ji - rě - šu a - - reš,
 ne - - - - - seř mař - ta - - 'aj,
 ma - 'ă - se ja - daj lě - hit - pa - er.

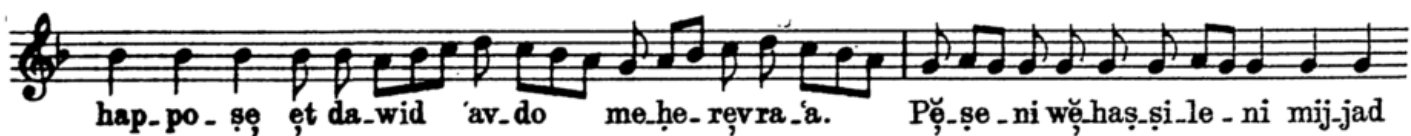
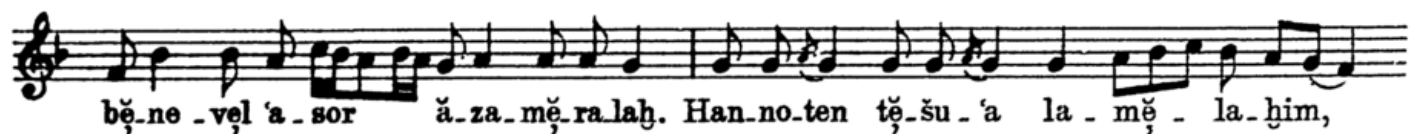
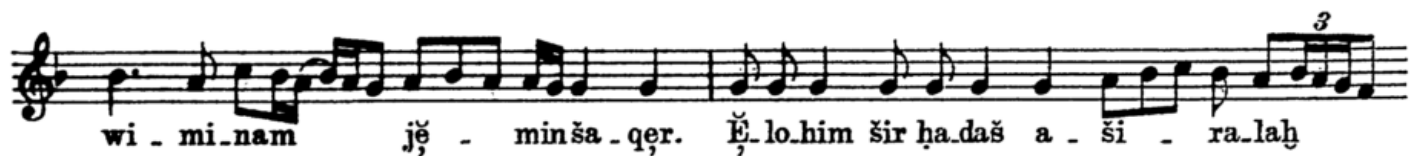
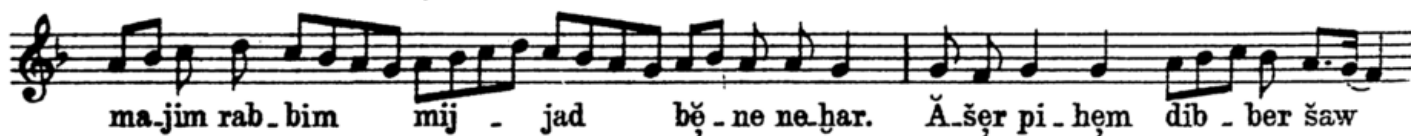
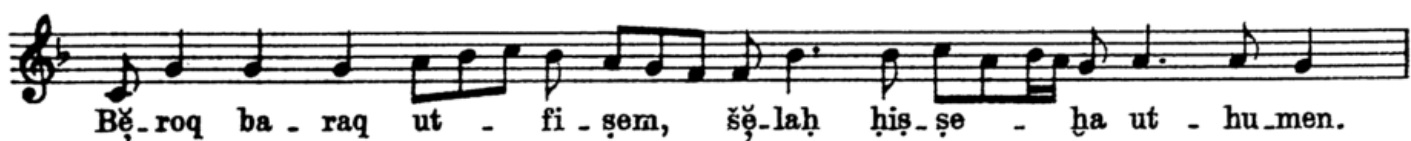
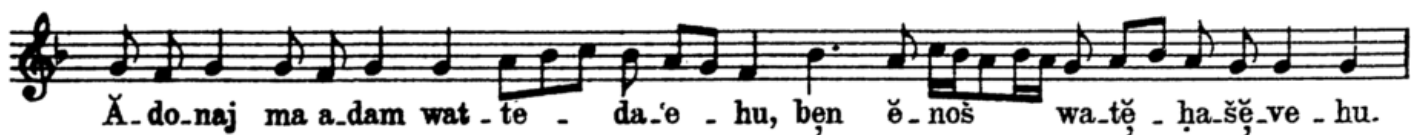
Saloniqui סלוניקי

47. 

Koľ jis - ra - el ješ la - hem he - leq la - 'o - lam hab - ba,
 šen - ne - mar, wě - am - meħ kul - lam sad - di - kim lě - o - lam ji - rě - šu
 a - reš ne - seř mař - ta - aj ma - 'ă - se ja - daj lě - hit - pa - er.

48. 

Lě - da - wid ba - ruħ ħ - do - naj šu - ri, ham - lam - med ja - daj laq -
 rav, eš - bě - 'o - taj la - mil - ha - ma. Has - di um - šu - da - ti mis - gab - bi
 um - fal - ti li, ma - gi - ni u - vo ħa - si - ti, ha - ro - ded 'am - mi taħ - taj.



Mă - za - we - nu mă - le - i - mă mă - fi - qi - mă miz - zan ęl zan, ęo - ne - nu
ma - ă - li - foť, mă - rub - ba - vot bę - ęu - ęo - te - nu. Al - lu - fe - nu mă -
sub - ba - lim, en pe - reę wę - en jo - ęet wę - en ęę - wa - ęa
bir - ęo - vo - te - nu. Aę - re ha - 'am ęek - ka - ęa lo, aę - re ha 'am ęę -
ă - do - naj ę - lo - haw. Lam - na - ęe - aę bin - gi - not miz - mor ęir.
Ę - lo - him ję - ęa - ne - nu wi - var - ęe - nu ja - - - er
pa - naw it - ta - nu ęel - la. La - da - 'at ba - a - reę dar - ke - ęa, bę -
ęol go - jim ję - ęu - 'a - te - ha. Jo - du - ęa 'am - mim ę - lo - him,
jo - du - ęa 'am - mim kul - lam. Ji - s - mẽ - ęu wi - ra - ně - nu lę - um - mim,
ki tię - poť 'am - mim mi - ęor ul - u - mim ba - a - reę tan - ęem ęel - la.
Jo - du - ęa 'am - mim ę - lo - him, jo - du - ęa 'am - mim kul - lam.
E - reę nat - na ję - vu - la, ję - vo - rę - ęe - nu ę - lo - him ę - lo - he - nu.
Ję - vo - rę - ęe - nu ę - lo - him wę - jir - u o - to kęl af - se a - reę.

49.  E-šet haj-jil mi jim-ša wə-ra-ḥoq mi-pə-ni-nimmih-ra. Ba-ṭaḥ ba lev ba-
la wə-ša-lal lo jəḥ-sar. Gə-mo-lat-hu tov wə-lo ra' kol jə-me haj-je - ha. etc.

Andante בהליכה
50.  Jig - dal ę - lo - him haj wə - jiš - tab - baḥ,
nim - sa wə - en 'et ęl mę - si - u - to. etc.

Andante בהליכה
51.  Jig-dal ę-lo-him haj wə-jiš - tab.baḥ, nim-ša wə-en 'et ęl mę si-u - to. etc.

Lento לאט
52.  Jig - dal ę - lo - him haj wə - jiš - tab - baḥ, nim - -
sa wə - en 'et ęl mę - si - u - - to. etc.

Tempo di Marcia בקצב מהלכה
53.  Jig - dal ę - lo - him haj wə - jiš - tab - baḥ, nim - sa wə - en
et ęl mę - si - u - to, nim - sa wə - en 'el ęl mę - si - u - to. etc.

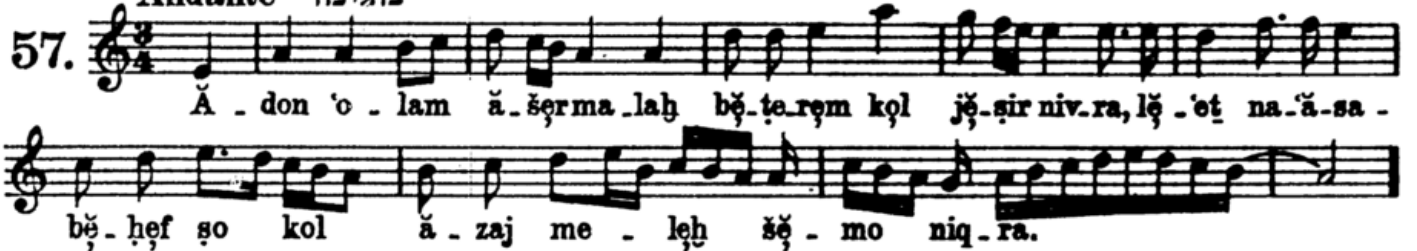
Andantino בהליכה אטית
54.  Jig - dal ę - lo - him haj wə - jiš - tab - baḥ, nim - sa wə - en 'et ęl mę - si - u -
to, ę - ḥad wə - en ja - hid kę - ji - ḥu - do, ne - lam wə - gam en sof lę - aḥ - du - to.

Andante בהליכה
55.  Ā - don 'o - - lam ā - šer ma - laḥ bę -
te - reḥ kol ję - sir niv - - - ra. etc.

Recitando בריתלה

56.  *Recitando* בריתלה
 A - don 'o - lam ä - šer ma - laḥ bë - te - rem
 kol jə - - - sir niv - ra, lə - 'et na - 'ä - sa bë - heḥ - so
 kol ä - zaj me - leḥ šə - mo niq - - - ra. etc.

Andante ברליכה

57.  *Andante* ברליכה
 A - don 'o - lam ä - šer ma - laḥ bë - te - rem kol jə - sir niv - ra, lə - 'et na - 'ä - sa -
 bë - heḥ so kol ä - zaj me - leḥ šə - mo niq - ra.

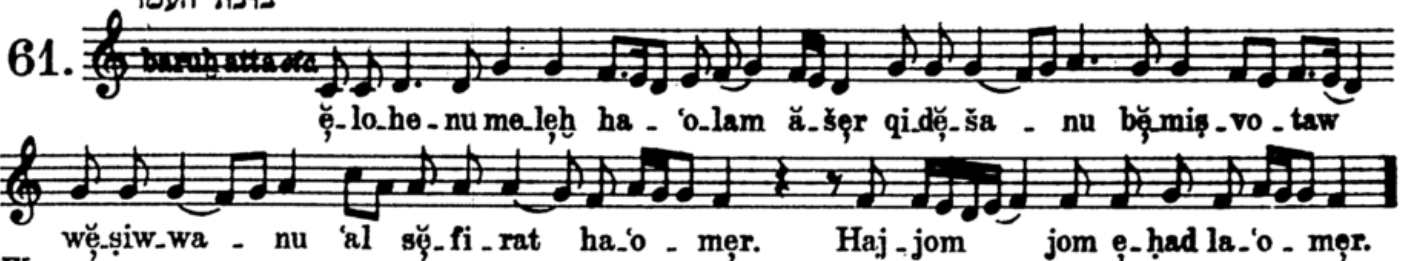
Moderato סתון

58.  *Moderato* סתון
 A - don 'o - lam ä - šer ma - laḥ bë - te - rem kol
 lə - 'et na - 'sa bë - heḥ - so kol ä - zaj me - leḥ
 jə - - sir ni - - vē - ra. Wə - a - ḥä - re
 šə - mo ni - - qə - ra. lə - vad - do
 wə - a - ḥä - re kih - löt hak - kol.
 lə - vad - do jim - loḥ no - - - ra.

59. 
 A - don 'o - lam ä - šer ma - laḥ bë - te - rem kol jə - sir niv - ra, lə -
 'et na - 'sa bë - heḥ - so kol ä - zaj me - leḥ šə - mo ni - qə - ra. etc.

60. 
 Mi ḥa - mo - ḥa wə - en ka - mo - ḥa mi do - meḥ laḥ wə - en do - meḥ laḥ.

ברכת העומר

61.  ברכת העומר
 61. *baruhatta*
 ę - lo - he - nu me - leḥ ha - 'o - lam ä - šer qi - dē - ša - nu bë - miš - vo - tav
 wə - siw - wa - nu 'al sə - fi - rat ha - 'o - meḥ. Haj - jom jom ę - ḥad la - 'o - meḥ.

II Songs for the Feasts למועדים

Gesänge für die Feiertage.

62. *Andante* בהלכה

Haš.ki - ve - nu a - vi - nu lě - ša - lom wě - ha - 'ă - mi - de - nu mal -
 ke - nu lě - haj - jim to - vim u - lě - ša - lom. Uf - ros 'a - le - nu suk -
 kat šě - lo - me - ha wě - taq - ne - nu mal - ke - nu bę - 'e - sa to - va mi lě - fa -
 ne - ha, wě - ho - ši - 'e - nu me - he - ra lě - ma - 'an šě - me - ha, wě - ha -
 gen ba - 'ă - de - nu uf - ę - ros 'a - le - nu suk - at ra - hă - min wě - ša - lom.

63. *Allegretto* במהירות אמורה

Miz - mor lě - da - wid. Ha - vu la - do - naj bę - ne e - lim, ha -
 Ha - vu la - do - naj kę - vod šě - mo, hiš -
 vu la - do - naj ka - vod wa - oz. Qol ă - do - naj 'al ham - majim, el hak - ka - vod hir -
 ta - hă - wu la - do - naj bę - had - rat qo - deš.
rit.
 'im ă - do - naj 'al ma - jim 'al ma - jim 'al ma - jim rab - bim. *etc.*
 ă - do - naj lam - mab - bul ja - šav waj - je - šev ă - do - naj me - leḥ lě - 'o - lam.
 ă - do - naj 'oz lě - 'am - mo j'it - ten ă - do - naj ję - va - reh et 'am - mo vaš - ša - lom.
 Et 'am - mo, et 'am - mo, et 'am - mo vaš - ša - lom.

64. *Andante* בהליכה
 En ke-lo-he-nu, en ka-do-ne-nu, en kě-mal-ke-nu, en kě-mo-ši-'e-nu. etc.

65. Lě-šo-ni ko-nan-ta ę-lo-haj wat-tiv-ħar, bě-
 ši-rim šę-sam-ta bę-fi ɥov mim-mis-ħar. etc.

66. Lě-šo-ni ko-nan-ta ę-lo-haj wat-tiv-ħar, bę ši-rim šę-sa-mě.
 ta bę-fi ɥo-vě mim-mis-ħar. Wę-neg-dah ko-nan-ta šę-
 'a-daj mim-miš-ħar, wę-li ga-ron tat-ta, bę-qor-i lo ne-ħar. etc.

67. *ħazan* *lento dolce* לאם ובנשימות
 E-lě haj ji-fé-tah o-sę-rot ša-ma-jim, jaš-šev
 ru-ħo ji-zě-lu ma-jim, bę-giš-me ra-son
 tę-va-reħ 'e-da, bę-fa-ħe ja-gon kę-šip-por lę-ħu-da,
 ħazan-qahal
 bę-šid-qat av ħă-mon he-ħin sě-'u-da. Wę - - a-mar
 ju-qah na mę-'at ma-jim. *qahal* Jaš-šev ru-ħo ji-zě-lu ma-jim etc.

68. *hazan*
 Ę-lo-he - nu we-lo-he ă-vo-te - nu. Bę-giš-me o-ra ta -
qahal hazan qahal hazan qahal
 ir ă-do-ma, a-men an-na ho-ri-dem lę-o-ra, a-men, liv-ra-ħa, a-men.

Balkan N° 69-71 בלקן

69. *Sif* - at rę-vi-vim jo-rid mi-zę-vu-law, lę-ha-ħa-jôt zę-ra'
 vę-la-tet pę-ri ję-vu-lo. *qahal Fine.*
 e-lef ham-magen ta-luj 'a-lav.

70. Lę-šo-ni ko-nan-ta ę-lo-haj vat-tiv-ħar bę-
 ši-rim šes-sam-ta bę-fi-tov mim-mis-ħar.

71. Bę-giš-me o-ra ta-ir ă-da-ma. *etc.*
hazan qahal hazan qahal
 An-na ho-ri-dem lę-o-ra, a-men, liv-ra-ħa, a-men *etc.*

Hoša'anot הושענות

72. *hazan*
 Er-ħas bę-niq-qa-jon kap-paj wa-ă-so-vę-va et miz-ba-ħa-
 ħa ă-do-naj. *qahal hazan*
 Ho-ša-na. Lę-ma-ă-naħ ę-lo-he-nu, lę-
 lę-ma-ă-naħ gô-ă-le-nu, lę-
 ma-ă-naħ bor-e-nu, lę-ma-ă-naħ ad-dir ad-dir-rim. Ho-ša-na. *qahal*
 ma-ă-naħ dô-r-šę-nu,

73. 
 An - na ho - ši - 'a - na, ă - ni wa - hu ho - ši - 'a - na.


 Ha - el lě - mo - ša - 'ot el no - ša' ba - do - naj.

Lento. לטו

74. 
 Bě - rit nif - qad ă - šer ne - 'ě - qad lě - ha - 'ă - lot lě -

 fa - ne - ha, kě - se ne - sar wě - gam nim - ě - sar 'ă - sot hat - tov bě - 'e - ne - ha. etc.

לשכוח תורה

75. 
 Jis - mah hă - ta - ni biq - hal ě - - mu - naj, jis - sa -
 šad - daj jě - malle ta - 'ă - wat lib - bo, ma - gen

 bě - ra - ha me - et ă - do - naj
 wě - šin - na jih - jě sě - vi - vo.

 Wě - ja - er o - to wě - jaš - šer ně - ti - vo

 lig - mor wě - li - šě - mor dar - he ă - do - naj. etc.

לטבח

76. 
 Ĥad gad - ja, ĥad gad - ja dė - za - vin ab - ba bit - re zu - ze, ĥad gad - ja. etc.

לשבועות

77. 
 Šě - mor lib - bi ma - 'ă - ne ĥě - je bim - od na - 'ă - ne

 jě - ra ha - el um - ne dė - va - raw haj - ša - rim. etc.

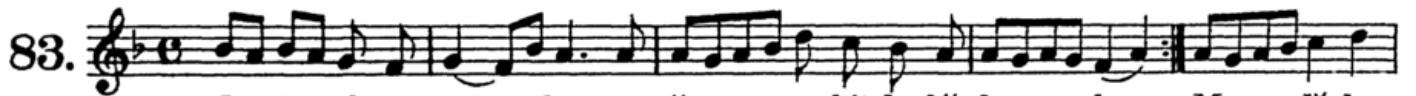
Hagada for Passover חגדה לפסח Hagada für Osterabend.

78. 
 Ha lah-ma 'an-ja di-a-ħa-lu av-ħa-ta - na bë-ar-'a dë-miš-ra - ĵim,
 kôl diħ-fin je-te wë-je-ħol kôl diş-riħ je-te wë-ĵif-saħ, ha-ša-ta ha -
 ħa, lë-ša-na hab-ba-a bë-ar-'a dë-ĵis-ra-el, ha-ša-ta ha-ħa 'av-de, lë -
 ša - na hab-ba - a bë-ar-'a dë-ĵis-ra-el bë-ne ħo - rin.

79. 
 Ma niş-tan-na hal-laj-la haz - ze, mik-kôl hal-le-lot, še-bë-ħol
 hal-le-lot en a - nu më-ťa-bë - lin ä - fi-lu pa-'am e-ħat, wë - hal -
 laj - la haz - ze şe-te fë - 'a-mim, şe-bë-ħol hal-le-lot a - nu
 oħ - lin ħa-meş u-maş-şa wë-ħal-laj - la haz - ze kul-lo maş-şa,
 şe - bë-ħol hal - le - lot a - nu oħ - lin şe - ar ĵë - ra - qot wë - hal -
 laj - la haz - ze ma-ror, şe - bë-ħol hal - le - lot a - nu oħ - lin wë-šo-tin ben
 joş - vin u - ven më-sub-bin wë-ħal-laj-la haz-ze kul-la-nu më-sub-bin.

III Selihot סליחות

Balkan בלקן



83. Ja - šen al te - ra - dam va - 'ă - zov hit - la - hě - le - ha, Ma lě - ha
har - hek mid - dar - he a - dam vė - šur da - rě - he gě - vo - he - ha.



nir - dam, ma lě - ha nir - dam, kum kě - ra el ę - lo - he - ha.



84. Qam - ti bė - aš - mo - - - reť lě - va - qěš 'al 'ă - wo - ni,



wę - naf - ši šă - har - ho - reť



mi - pę - ne ro - vė zę - do - - - ni, ra - hem



'al 'ă - da - te - ha son mar - 'i - te - - - ha.

Moderato מתון

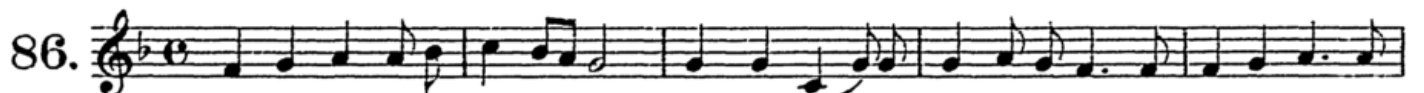


85. Ben a - dam ma - lě - ha nir - dam qum qě - ra bė - ta - hă - nu - nim, šę -



foť si - ha, dę - roš sę - li - ha me - 'ă - don ha - 'ă - do - nim. etc.

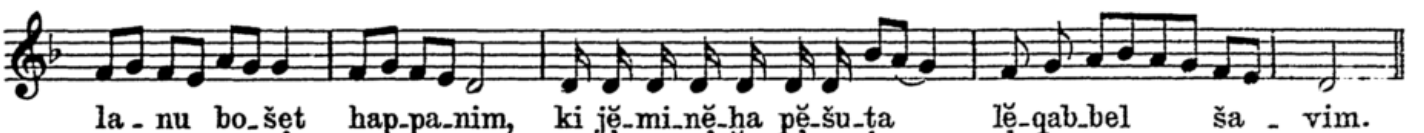
Balkan № 86-88 בלקן




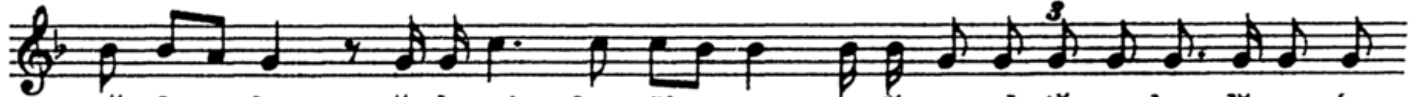
86. Ben a - dam ma - lě - ha nir - dam, qum qě - ra bė - ta - hă - nu - nim, šę - foť si - ha, dę -




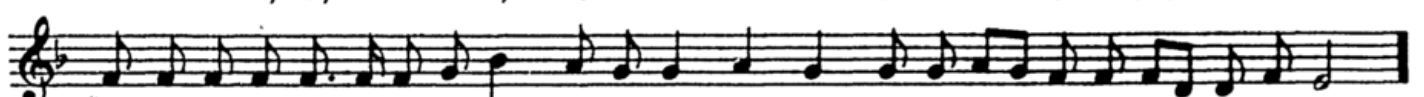
roš sę - li - ha me - 'ă - don ha - 'ă - do - nim etc. lě - ha 'ă - do - naj ha - sę - da - qa wę -



la - nu bo - šet hap - pa - nim, ki ję - mi - nę - ha pę - šu - ta lě - qab - bel ša - vim.

87. 
 Ki lo 'al šid-qo-te - nu ă-naḥ 'nu map-pi-lim ta-ḥa-nu-ne - nu leş-fa-neḥa,

 ki 'al ra-ḥa-meḥa ha-rabbim. Ă-do-naj šə-ma - 'a, ă-do-naj

sə-la - ḥa, ă-do-naj haq-ši - va wa-ă-se al tə-a-ḥar, leş-ma - 'an -

ḥa leş-lo - haj ki šim-ḥa niq-ra 'al 'ir-ḥa wə-'al 'a-meḥa - ḥa.

88. 
 Še-veṭ jə-hu-da bə-do-ḥaq uv-ša - 'ar ḥă-jiš - ag ar-je baj-ja - 'ar. etc.

 Šaw-'a-te-nu ta-ă-le liš-me mə-ro-mim, el me-leş jo-šev 'al kis-se ra-ḥa-mim.

89. 
 Še-veṭ jə-hu-da bə-do - ḥaq uv-ša - 'ar ḥă-jiš - ag ar-je baj-ja - 'ar.

 Mə-qa-wim jə-šu-'at - ḥa a-vot u-va - nim, ha-ă - ni-jim wə-ha-əv-jo-nim. etc.

 Šaw-'a-te-nu ta-ă-le liš - me mə-ro-mim, el me-leş jo-šev 'al kis-se ra-ḥa-mim.

90. 
 El me-leş jo-šev 'al kis-se ra-ḥa-mim u-mit-na-heg ba-ḥa - si -

 dut, mo - ḥel 'ă-wo-not 'am - mo, ma-ă-vir ri-šon ri - šon,

 mar-bo sə-li-ḥa la-ḥa-ta-im um-ḥil-la lap - po - šə - 'im,

 'o-se sə-da-qa 'im koḥ ba-sar wa-ru - aḥ, lo ḥə-ra-'a-tam la-ḥem go-mel,

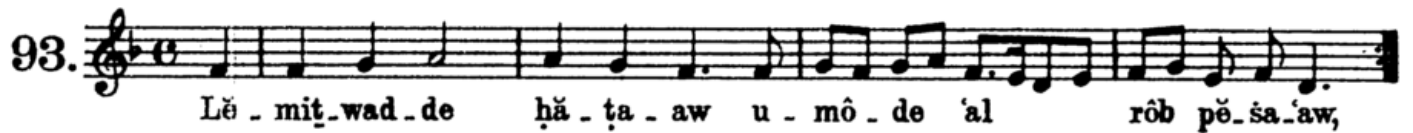
el ho-re-ta lo-mar mid.dot šę-loš-ęs-re zę-hor la-nu haj-jem bę-rit šę-loš-ęs-re, kę-mo šę-ho da-ta le-a-naw miq-qe-dem wę-hen ka-tuv bę-to-ra-tah, waj-je-red ă-do-naj bę-a-nan waj-jit-jaš-sev 'im-mo šam waj-jiq-ra bę-šem ă-do-naj wę-šam ne-ę-mar. Waj-ja-ă-vor ă-do-naj 'al pa-naw waj-jiq-ra. Ă-do-naj ă-do-naj el ra-hum wę-han-nun, e-reh ap-pa-jim wę-rav he-seđ wę-ę-meť, no-ser he-seđ la-ă-la-fim no-se 'a-won wa-fe-ša wę-hať-ťa-a wę-naq-qe.

Aleppo № 91-101 חלב
Moderato dolce מתון ובנעימות

91.
 ă-nê - nu ę-lô - hê ab-ra-ham ă-nê - nu
 ă-nê - nu fa - had jiš - ha' ă-nê - nu etc.

Moderato dolce מתון ובנעימות

92.
 Ă - dôn ha-sę-li-hôt bô - hên lę-ba-bôt gô - le
 'ă-mu-ot dô - bęr sę-da-ot. ha-ťa-nu lę-fa-ne-ħa-ra - hęm 'a-lę-nu.

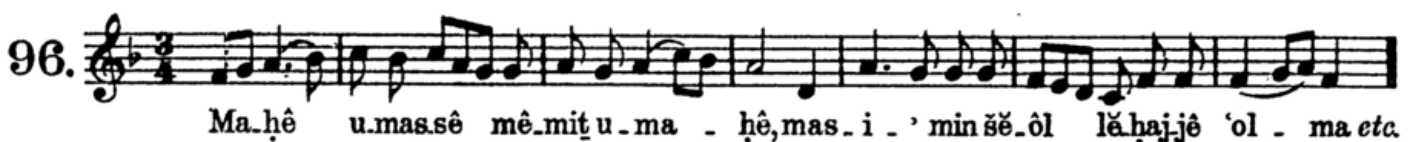
93.  Lě - mit - wad - de hă - ța - aw u - mô - de 'al rōb pē - ša - 'aw,

qahal
ni - pē - la na bē - jad ă - dô - naj ki' rab - bim ra - hă - maw.

94.  Bě - zoḥ - ri 'al miš - ka - bi zě - dōn lib - bi wa - ă - ša - maw,

qahal
ni - pē - la bē - jad ă - dô - naj ki rab - bim ra - hă - maw.

95. *Andante*  *בחליכה*
A - ta - nu lě - hallōt pa - ne - ha, ki he - sed we - ă - met
 jě - 'a - dě - mu fa - ne - ha, na al tē - bi - šē - nu na al
 tē - ši - bē - nu ré - 'am mi - lě - fa - ne - ha, sě - laḥ
 la - nu uš - laḥ la - nu jě - šu - 'a wě - ra - hă - nim mi - mē - 'ō - ne - ha.

96.  Ma - hē u - massē mē - miṭu - ma - hē, mas - i - ' min šē - 'ōl lě - hajjē 'ol - ma etc.

97.  Ē - le - ha ă - dô - naj na - sa - ti 'ē - naj
 šē - ma 'ōl ta - hă - nu - naj kě - gō - del ḥas - de - ha.


98.  Ē - le - ha ă - dô - naj na - sa - ti 'ē - naj
 šē - ma 'ōl ta - hă - nu - naj kě - gō - del ḥas - de - ha.

99. 
 Ê - le - ھا - ă - dō - naj na - sa - ti 'ê - naj, še - ma 'ol ta -
 ھا - nu - naj kē - gō - del ھا - de - ھا, bē - šim - ھا ba - taḥ - ti
 wē - ھا - paj šit - taḥ - ti, dē - ba - rim la - 'aḥ - ti u - ba - ti 'a - de - ھا.

100. 
 Ê - le - ھا - ă - dō - naj na - sa - ti 'ê - naj
 še - ma 'ol ta - ھا - nu - naj kē - gō - del ھا - de - ھا.

101. 
 Šō - mēr jis - ra - ʔl šē - mōr šē - ʔ - rit jis - ra - ʔl wē - al jō -
 baḏ jis - ra - ʔl ha - ʔ - mē - rim bē - ḥol jōm šē - ma jis - ra - ʔl.

102. 
 hazan Ra - ھا - ma - na id - kar lan qē - ja - me
 dē - av - ra - ham rē - ḥi - ma. Bē - dil wa - jaa' - vor. etc.
 qahal

103. 
 hazan Raḥ - ma - na id - karlan kē - ja - me dē - av - ra - ham rē - ḥi - ma. Bē - dil wa - ja - ʔ - vor. etc.
 qahal

104. 
 An - še ʔ - mu - na a - va - du ba - im bē - ḥo - aḥ - ma - ʔ - se - hem.
 Gib - bo - rim la - ʔ - mod - ba - p - pe - - - reṣ - do - ḥim ʔ - ta - ḡ - ze - rot. etc.
 Me - rov ʔ - vo - ne - nu a - vad - num, ne - ʔ - fu men - nu ba - ھا - ta - e - - - - nu.

Balkan N° 105-106 בלקן

105. 
 An-na kě - av zě-do-ni tim-he - hu wě-sa - lah - ta
 *etc.*
 la-wo-ni ki rav hu. Ki ha - miḥ-tav miḥ-tav ę - lo - him hu.

106.  *etc.*
 An - še ę-mu-na a - va - du ba-im bę-ḥo - aḥ ma - ă-se.

 Šav-nu e - leḥ - ḥa bę-vo-šet pa - ne-nu lę-ša-ḥa-raḥ el bę-et sli-ḥa-te - nu.

107. 
 Ę-lo-he-nu we-lo-he ă-vo-te - nu, ta-vo lę-fa-neḥa
 *etc.*
 tę-fil-la-te - - nu wę-al tit 'al-lam mi-tę-ḥi-na - te - nu.

 sad-di-qim ă-naḥ-nu wę-lo ḥa-ta - - - - nu, ă-val

 ḥa-ta - - - nu ă-naḥ-nu wa-ă-vo-te - nu wę-an-še be-te - - - - nu,

 a - šam - - - nu, ba-gad - - - - nu ga-zal - - - nu

 dib-bar - nu do - fi wę-la - šon ha-ra',

 ḥe - ę - wi - - - - nu wę-hir - ša' - - - - nu

 zad-nu, ḥa - mas - - - nu, ta-fal-nu še - - - qer,

ja 'as - nu 'e - sot ra 'ot 'ad en he - - - - - qer, kiz - zav - - - - - nu,
 las - - - - - nu ma - rad - - - - - nu ni - aš - - - - - nu ni - af - - - - - nu
 niš - ba - nu laš - šaw wə - laš - še - - - - - qer sa - rar - - - - - nu
 'a - wi - - - - - nu ša - rar - - - - - nu qi - ši - nu 'o - - - - - reš
 ra - ša - nu ši - hat - nu ti - 'av - nu ta - i - nu wə - sar - numim - miš - wo -
 te - ha u - mim - miš - pa - te - ha hat - to - vim wə - lo - šawa la - nu wə - at - ta šad - diq 'al koł hab -
 ba 'a - le - nu ki ę - met 'a - si - ta wa - ā - nah - nu hir - ša - - - - - nu.

hazan

108. Ra - hā - ma - na id - kar lan qę - ja - me dę - av - ra -
 qahal
 ham rę - hi - ma, bę - dil waj - ja - ā - vor. etc.

I.

109. Ę - lo - he - nu we - lo - he ā - vo - te - - - - - nu,
 al ta - 'as 'in - ma - nu ka - la, to - hez ja - dę -
 II
 ha bam - miš - pał etc. al ta - 'as 'im - ma - nu ka -
 la, to - hez ja - dę - ha bam - miš - pał, etc.

110. *Lento* $\text{♩} = 5$

Jě - saw ha - el lě - dal šo - el
w'jih - ju dě - la - taw pě - tu - hot. etc.

111. *hazan* *qahal*

La - do - naj ě - lo - he - nu ha - ra - hă - mim wě - ha - sě - li - hot. Ki ha - ta - nu lo.
La - do - naj ě - lo - he - nu ha - ra - hă - mim wě - ha - sě - li - hot. Ki ma - rad - nu vo.
ha - ta - nu su - re - nu sě - lah la - nu još - re - nu.

112. *hazan*

Rib - bo - no šel 'o - lam, et - wad - da' al 'ă - ve - rot qal - lot
wa - hă - mu - rot. Ballaj - la bě - sof aš - mu - rot.
jis - ri 'ă - li - lot bě - re - ša lě - hit - 'o - lel.
Šo - mer ma mil - laj - la, šo - mer ma mil - lel. etc.

113.

Šě - ma jis - ra - el ě - do - naj ě - lo - he - nu, ě - do - naj qhad.
Ba - ruħ šem kě - vod mal - hu - to lě - 'o - lam wa - 'ed.

114.

Ā - do - naj hu ha - ě - lo - him
ě - do - naj hu ha - ě - lo - him.

115. *ḥazan*

Er-ḡ-le ma-ă-la o-mḡ-rim ă-do - naj ḡ-lo - he - nu,
 bḡ-hi - re sḡ-gu - ia 'o - nim wḡ - o - mḡ-rim:
qahal
ă - do - naj hu ha - ḡ - lo - him, ă - do - naj hu ha - ḡ - lo - him. etc.

116.

Ă - do - naj me - leḡ, ă - do - naj ma - laḡ,
ă - do - naj ji - mḡ - lôḡ lḡ - 'o - lam wa - 'ed.

117. *ḥazan* *qahal* *ḥazan*

Bḡ - ṭe - reḡ sḡ - ḥa - qim wa - ă - ra - qim - nim - ṭa - ḥu, ă - do - naj me - leḡ. Wḡ - 'ad lo mḡ - o -
qahal *ḥazan*
 rot za - ra - ḥu, ă - do - naj ma - laḡ wḡ - ḥa - a - reḡ kab - be - ḡed tiv - leḡ wḡ - šam - ma - jim
qahal
 kḡ - 'a - šan nim - la - ḥu. Ă - do - naj jim - loḡ lḡ - 'o - lam wa - 'ed. etc.

118.

ḡ - lo - he - nu šḡ - baš - ša - ma - - - jim šḡ - mḡ - qo - le - nu
 wḡ - qab - bel tḡ - fil - la - te - nu bḡ - ra - ṣon. etc.

119.

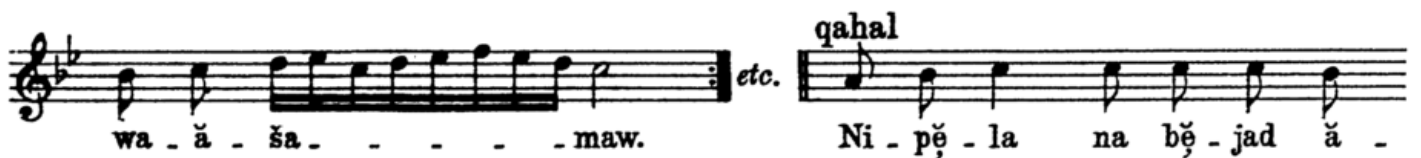
Ă - ne - nu a - vi - nu ă - ne - nu, ă - ne - nu bor - e - nu ă - ne - nu, ă - ne -
 nu go - ă - le - nu ă - ne - nu, ă - ne - nu dor - še - nu ă - ne - nu, ă - ne - nu hoḡ
 wḡ - ḥa - dar ă - ne - nu, ă - ne - nu to - meḡ tḡ - mi - mim ă - ne - - - nu etc.

120. *hazan* *qahal*
 Ā - ne - - nu ě - lo - he av - ra - ham, 'ă - ne - nu
 ě - lo - he av - ra - ham, 'ă - ne - nu, ha - 'o - ne bē - 'et ra - son
qahal *hazan*
 'ă - ne - nu ha - 'o - ne bē - 'et ra - son. etc. Ā - ne - - nu.

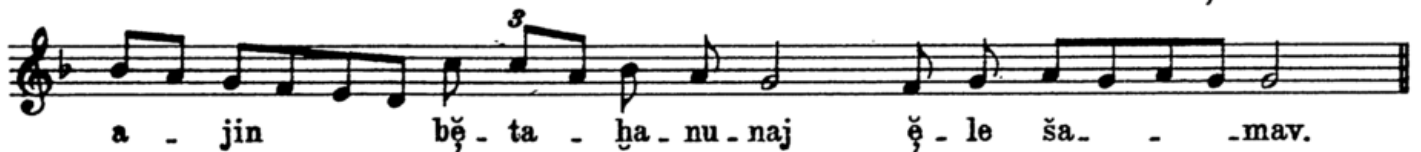
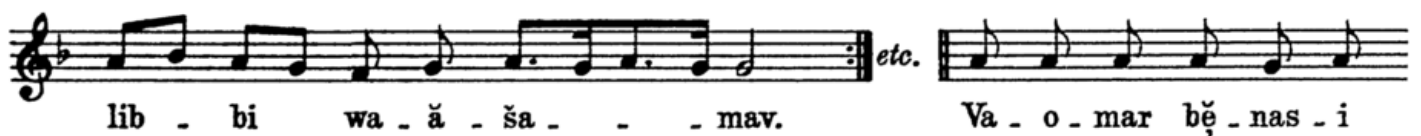
121. *hazan*
 Ra - hum wē - han - nun ha - ʔa - nu lē - fa - ne ha - ra - hem 'a -
 le - - - - nu. Ā - don ha - sē - li - ʔot bo - ʔen
 lē - va - vot, go - lē 'ă - mu - ʔot do - ver sē - da - ʔot.
 Ha - ʔa - nu lē - fa - ne - ha - ra - hem 'a - le - nu. etc.

122. *hazan*
 A - do - naj ha - ne - nu wa - hă - qi - me - nu,
qahal
 bē - se - fer ha - jim zo - ʔ - re - nu wē - ʔat - me - nu. etc.

123. *hazan* *qahal*
 Ā - do - naj 'ă - se lē - ma - 'an sē - me - ʔa, wē - ʔu - sa 'al jis - ra -
hazan
 el 'am - me - ʔa, Ā - do - naj 'ă - se lē - ma - 'an ʔz - ra - ʔ tē - mi - me - ʔa,
qahal
 wē - ʔu - sa 'al jis - ra - el 'am - me - ʔa etc. Ā - do - naj



Balkan בלקן



127.  At - ta - nu lę̄hal - lot pa - ne - ę̄a, ki ę̄sedweę̄ - met ję̄ - qa - dę̄ - mu fa -
 ne - ę̄a, na al tę̄ - vi - še - nu, na al tę̄ - ši - ve - nu re - qam mi - lę̄ - fa -
 ne - ę̄a, sę̄ - la - ę̄la - nu uš - la - ę̄la - nu ję̄ - šu - 'a wę̄ - ra - ę̄a - mim
 I.  mi - mę̄ - 'o - ne - ę̄a. II.  mi - mę̄ - 'o - ne - ę̄a.

Balkan N° 128 - 131 בלקן

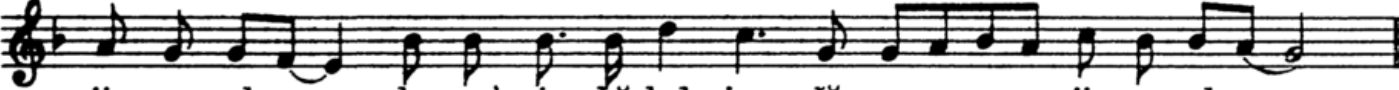
128.  At - ta - nu. lę̄ - ę̄a - lot pa - ne - ę̄a ki ę̄ - sed we - ę̄ - met
 je - ka - dę̄ - mu fa - ne - ę̄a, na al tę̄ - vi - še - nu, na
 al tę̄ - ši - ve - nu re - kam mi - lę̄ - fa - ne - ę̄a, sę̄ - la - ę̄la - nu
 uš - la - ę̄la - nu ję̄ - šu - a wę̄ - ra - ę̄a - mim mim - o - ne - ę̄a.

129.  E - le - ę̄a - ę̄ - do - naj, na - sa - ti 'e - naj, še - ma'qol ta - ę̄a - nu - naj,
 kę̄ - go - dę̄ ę̄a - ę̄ - de - ę̄a, bę̄ - šim - ę̄a ba - ta - ę̄ - ti,
 wę̄ - ę̄a - paj ši - ta - ę̄ - ti, dę̄ - va - rim la - qa - ę̄ - ti, u - va - ti 'a - de - ę̄a. etc.

130.  E - le - ha - do - naj na - sa - ti e - naj,


 še - ma kol ta - hă - nu - naj kěj - go - del has - de - ha. etc.


131.  Šo - mer jis - ra - el šěj - mor šěj - e - rit jis - ra - el wěj - al jo - vad


 jis - ra - el ha - om' - rim běj - hol jom šěj - ma jis - ra - el.


132.  Ā - ne - nu a - vi - nu 'ā - ne - nu, 'ā - ne - nu bo - rěj - e - nu 'ā -


 ne - nu, 'ā - ne - nu go - ā - le - - nu 'ā - ne - nu. etc.

133.  Ā - don ha - sěj - li - hot bo - hen lěj - va - vot, go - le 'ā - mu - qot,


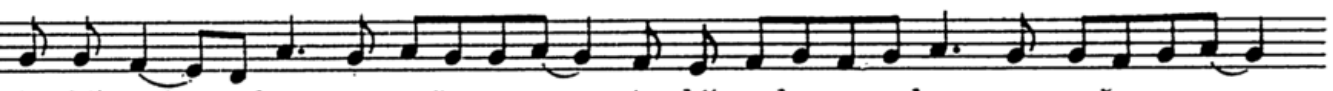
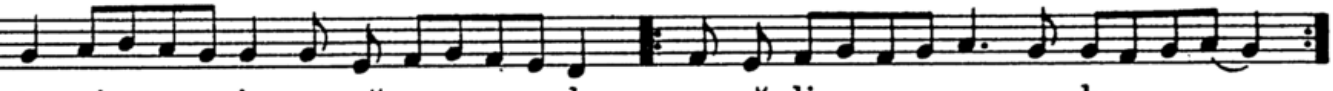

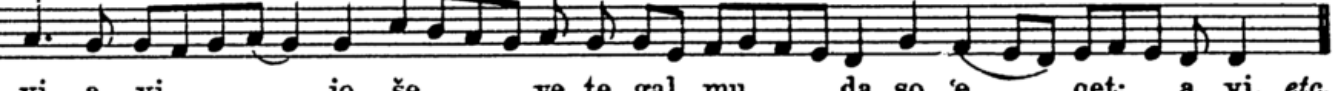
 do - ver sěj - da - qot ha - ta - nu lěj - fa - nej - ha ra - hem 'a - le - nu.

134.  E - le - ha - do - naj na - sa - ti 'e - naj šmā qol ta - hă - nu - naj
běj - šim - ha ba - taḥ - ti wěj - hap - paj šit - taḥ - ti děj - va - rim la - qaḥ - ti

 kěj - go - del has - de - ha. gav - ru jěj - go - no - taj waj - jir -
u - va - ti 'a - de - ha.

 bu an - ho - taj ki hol 'ā - wo - no - taj šat - ta lěj - nej - de - ha. etc.

IV Qinot קינות

135. 
 Bo - re 'ad a - na jo - na - tět-ħa bim-ṣu - da,

 to-ħě paħ ham-mo-qeš, to-ħě paħ ham-mo-qeš,

 'a - ni - - ja u-mě-ru - - da, u - vě - li va - ne - ha,

 jo - še - vę-te gal-ě - mu - da, so - 'e - qet: a - vi, a - vi, a -

 vi, a - vi, jo - še - vę-te gal - mu - da so - 'e - qet: a - vi. etc.

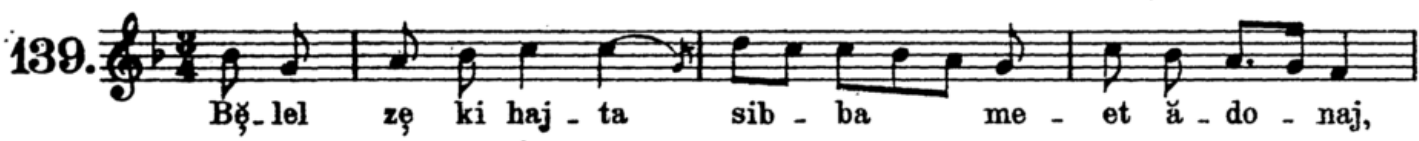
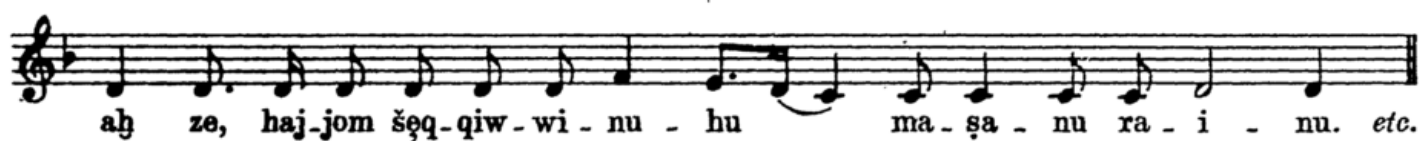
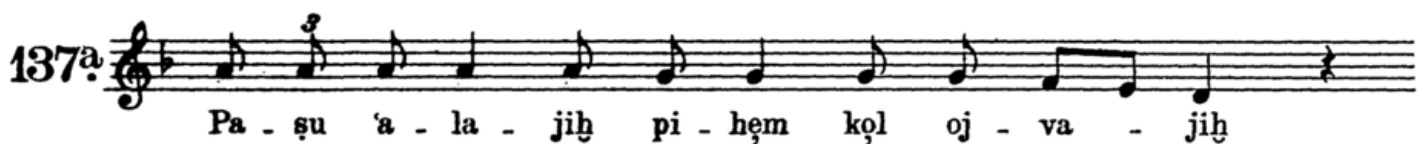
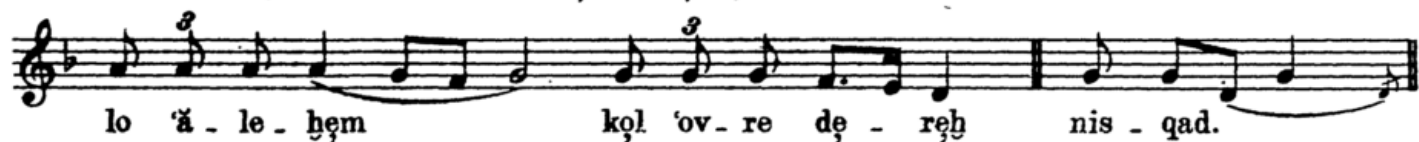
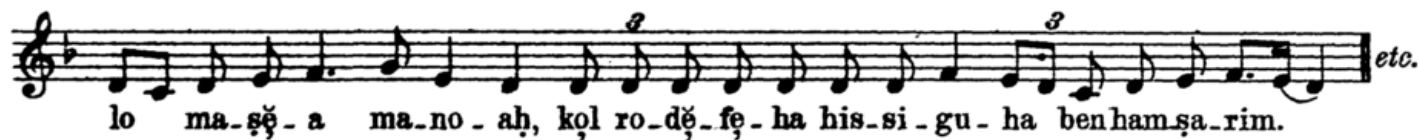
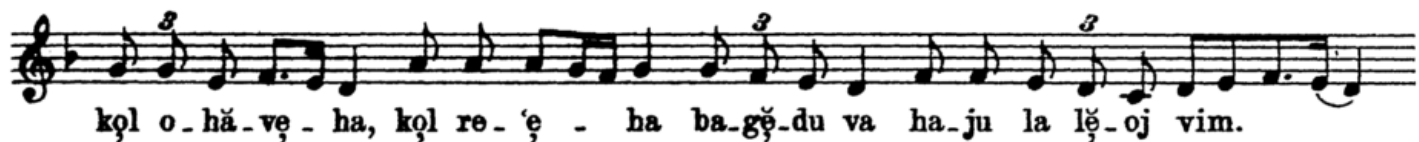
136. 
 Lě-mi ęv-ke vē-ħaf ak - - ke wa-ħā-mon-me'aj

 ā - šan - nen. ħā-la - miq-daš vē-a-ron o kě - ru - vim,
 ā - šer 'or - vim vē-qip-pod šam jě - qan - nen.


137. 
 E - ħa ja - šę - va va - dad ha - 'ir rab - ba - ti 'am ha - ję - ta kě - al - ma - na,

 rab - ba - ti bag - go - jim sa - ra - ti ba - mę - di - not ha - ję - ta lam - mas.

 ba - ħo tiv - ke bal - laj - la vē - dim - 'a - ta 'al lę - ħę - ja en la mę - na - ħem - mik.



Andantino בתליכה אמית

140. 
 Bě-^{qahal}lel zejiv.ka-jun wě-je - li.lu ba.naj, lel ha - ra.vě be-ti
 wě - nis - rě - fu a.rě.mo.naj, wě - hōl jis.ra.el ję - hě -
 gu vi-go.naj. jiv - ku ha.sě.re - fa ă - šer sa - raf ă - do.naj. etc.

141. 
 Oj ki ja-rad eš min haš - ša - ma-jim li - ru-ša - - jim,
 'e - ni, 'e - ni jor-da ma-jim li - 'ru-ša-la - jim. ti - rat qo-deš eḥ
 nę - ša-ma, jo-šev baš-ša - ma - jim 'ad ma, bat me-leḥ & - ma,
 ha - qę - de - ša hi ba-'e na - jim, 'e - ni 'e - ni jor-da - ma - jim.

142. 
 Mid-de ša - na qi - na, bę - lel ze mẽ-zum - ma - na
 ki qir - ja nę - ę - ma - na bo haj - ta kę - al - ma - na. etc.

143. 
 Á - le - ḥem 'e - da qę - do - ša eš - al mik.kem šę - e - lot, ma
 niš - tan - na hal - laj - - la haz - ze mik - koł hal - le - lot.
 ma - du - 'a bę - lel pe - saḥ oḥ - lim maš - šot um-ro - rim.
 'al he - reḡ ha - kę - še - rim wě - 'al ze - raš ję - ša - rim, 'al -



144.

Da-mę-mu sę-ra-fim miz-mar, wę-haj-jot wę-o-fa-nim
 mim-miš-mar, jom bo-g'zar din ne-hę-tam wę-nig-mar,
 mal-ă-he ša-lom jiv-ka-jun mar.

145.

Miz-mor lę-a-saf, ę-lo-him ba-u go-jim bę-na-hă-la-
 te- ha, ti-mę-u ęt he- halqod šę- ha, sa-mu ęt ję-ru-ša-la- jim lę-'ij- jim.
 na-tę-nu ęt niv-lat 'i-va-de- - - - ha ma-ă-hal lę-'of
 haš-ša-ma- jim bę-sar hə-si-de- ha lę-haj-to a-reş. ša-fę-hu da-mam kę-
 ma- - - - jim sę-vi-vot ję-ru-ša-la- jim wę-en qo-ver.
 ha-ji-nu her-pa liš-he-ne-nu la-'ag wa-qe-leş lis-vi-vo-te-nu. etc.
 ki a-hal ęt ja-ă-qov wę-ęt na-we-hu he-ša-mu. etc.
 wa-ă-naħ-nu 'a-mę-ha wę-son mar-'i-te- - - - ha no-
 de lę-ha lę-'o-lam, lę-dor wa-dor ne-sap-per tę-hil-la-te- ha.

Andantino בהלכה אמית

146. *p*

E - ha son ha - hă - re - ga me - riv - se - he - ně ně - fu - sot,
 pĕ - ne - hem qa - vĕ - su pa - rur wĕ - hi - tĕ - go - lĕ - lu bab -
 bi - sot ul - 'en koł ro - e - hem mit - na - kĕ - ro - tĕ ba -
 hu - sot, ha - šaḥ mi - šĕ - hor ta - ǝ - ram lo ni - kĕ - ru ba - hu - sot. etc.

Andantino בהלכה אמית

147. *hazan mp*

Gĕ - ru - šim mib - be - tĕ ta - 'ă - nu ge - hem, 'a - jĕ - fa
 naf - ši mul hă - ru - ge - hem lib - bi, lib - bi
 'al ha - lĕ - le - hem, me - 'aj me - 'aj 'al hă - ru - ge - hem.

148. *hazan*

Eš tu - qad bĕ - qir - bi bĕ - ha - 'ă - lo - ti al lĕ - va -
 vi bĕ - še - ti mim - miš - ra - jim. wĕ - qi - no - tĕ a - 'i - ra
 ja - 'an 'ki az - ki - ra bĕ - še - ti mi - ru - ša - la - jim. etc.

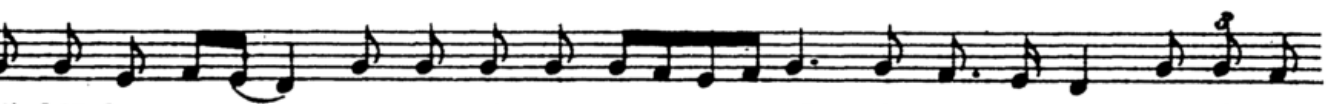
149.


'Al he - ha - li ev - ke jo - ma - mẽ wa - laj - la,
 ul - tif - e - reṭ sij - jon ir ha - hul - la - la. etc.

150. 
 Bim - qom aš - re ha - 'am


 e - ha za - hav ju - 'am. etc.


151. 
 Ki to - lid ba - nim uv - ne va - nim wě - no - šan - tem ba - a - reš,



 wě - hiš - hat - tem wa - 'á - si - tem pe - - seł těj - mu - nat kol, wa - 'ă - si -


 tem ha - ra' běj - 'e - ne ă - do - naj ę - lo - he - ha lěj - ha - ĩ - so. etc.

152. 
 Aħ - re hen pa - taħ ij - jov ęt pi - hu waj - qal - lel ęt jo - mo.


 waj - ja - 'an ij - jov waj - jo - mar: jo - vad jom iw - wa - leđ bo

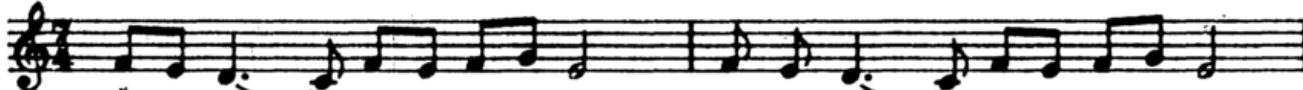

 wěj - hal - laj - la a - mar ho - ra ga - veř. haj - jom ha - hu



 jěj - hi ho - šeh, al jid - rěj - še - hu ę - lo - ha mim ma - 'al wěj - al to - fa'


 'a - law ně - ha - ra. jig - a - lu - hu ho - šeh wěj - sal - ma - weř, tiš -


 kon 'a - law 'ă - na - na, jěj - va - 'ă - tu - hu kim - ri - re jom.

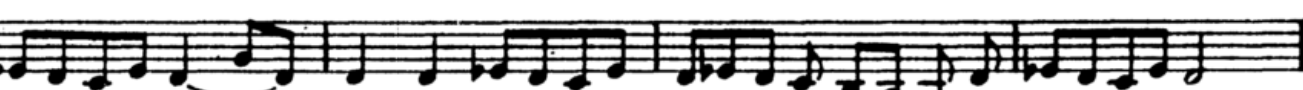
Balkan-tunes מנוחם בלקן Balkan Weisen N° 153 - 159

153. 
 Ša - na bę - ša - na ę - hę - ge kaj - jo - na


 ki 'ir ha - ă - di - na ha - ję - ta . lę - zo - na. etc.

154. 
 Nil - ę lę - - he - lil nil - ę lę - - he - lil


 nil - ę lę - he - lil 'al šiv - re - - mu vę - il - lu ję -



 la - la ma - le fi - - nu vę - il - lu ję - la - la. etc.


155. 
 Lę - mi ev - ke vę - haf ak - ke u - viv - hi ă - -


 ma - rer. Va - hă - mon me - aj ă - šan - nen. etc.

156. 
 Ję - to - mim ha - ji - nu bę - ę - reş noş - ri -

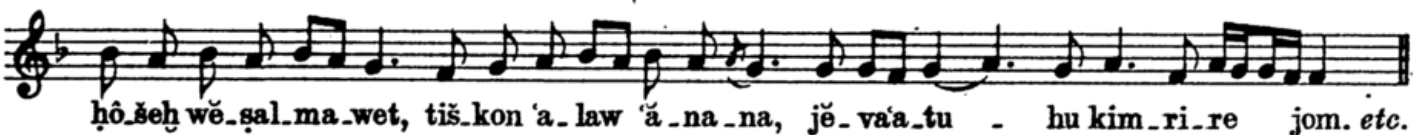

 ja, 'al el - lę ă - ni ta - mid bo - hi - ja. etc.

157. 
 E - ni, e - ni jo - rę - da ma - jim 'al hoş - ban ję - ru - ša - la jim, ę - v - ke le - li vę -


 jo - mi 'al ha - lę - le bat am - mi vę - eş - poş - naf - ši vę - da - mi lę - jo - šev ba - ša - ma - jim. etc.

158. 
 Ha - rag - ta, ha - rag - ta bę - jom ap - pe - ha ta - vah - ta vę - lo ha - mal - ta. etc.

159.  El - le ez - kę - ra vē - naf - ši ' a - laj ęš - pę - ęa, ki vē - la - ' u - ni
 zę - e - vim kę - ę - ga bę - li hę - fu - ęa, ki vi - me ke - sar lo a - lę - ta
 ę - ru - ęa la - ę - sa - ra hę - ru - ęe mę - lu - ęa etc.

160.  Waj - ja - ' an i - jov waj - jo - mar. jo - vad - jom i - wa - led bo vē - ha - laj - la a - mar
 ho - ra ga - ver. Ha - jom ha - hu ję - hi ho - šęę, al jid - rę - še - hu ę - lo -
 ha mi ma - ' al, vē - al to - fá - ' a - law nę - ha - ra. Jig - a - lu - hu
 hę - šęę vē - sal - ma - wet, tiš - kon ' a - law ę - na - na, ję - va - tu - hu kim - ri - re jom. etc.

Intonations of the Lamentations מַעְמַי אִיכָה Intonationen der Klagelieder.

161.  Zaręa munah segol rębia
 I II
mahpaę pašta pašta zaęęf qatęn meręa tifa
 etnah darga tębir darga
 tębir darga munah jetib tęliša qętana
 geršain meręa tifa sęf posuę.

162.  *Da-mě-mu sě-ra-fimmiz - mar wě-haj-jot wě-o-fa -*
 *nim mim-miš-mar, jom bo gě-zar din neħ-tam wě-nig -*
 *mar mal - ä - he ša - loħ jiv-ka-jun mar. etc.*

163.  *Az ba-hă-ta - e - nu ha-rav miq-daš u - va - ä - vo - no - te -*
 *nu nis-raf he-hal, 'ba-'ir še-ħu-bě-ra la qa-šě - ru mis -*
 *ped uš - va ša - ma - jim na-sě - u qi - na, gam ba - ħu bam.ma*
 *rom šiv-te ja - ä - qov wě - af maz - za - lot ji - zě - lu dim'a. etc.*

164.  *Šě-ħi-na so-'e-qet bě-ha-re - 'a šu - - - - - vu ba - nim*
 *ħi-dě-lu ha-re - 'a, ki qa - sarham.mas.šā me-his - ta-re - 'a. etc.*

165.  *Šě - i qi - na bim - gi - na bat sij - jon wě - nu - di, šě -*
 *vi du - mam ki niš-mam bet miq-da-ši wě - ho - di. etc.*

166.  *Gě - ru - šim mib - bet - ě ta - 'ä - nu - ge - ħem*
 *'a - jě - fa naf - ši mul ħă - ru - ge - ħem, lib - bi lib - bi*

'al hă - la - le - hem, me-aj me-aj 'al hă - ru - ge - hem. etc.

167.

Jě-hu - da wě - ji - sę - ra - el dę - 'u mar li mę - od, la -
 hen bę hat - to - taj ă - ni ę - 'ad rę - 'od. etc.

168.

Ha - rag - ta bę - jom ap - pę - ha, ta - vah - ta wę - lo ha - mal - ta. etc.

169.

El - le ę - z - kę - ra wę - naf - ši 'a - laj ę - pę - ha
 ki vē - la - 'u - ni zę - vim kę - 'ug - ga bę - li
 hă - fu - - - ha, ki vi - me qe - sar lo 'al -
 ta ă - ru - ha la - ă - sa - ra hă - ru - ge mę - lu - ha. etc.

170.

Am - ra sį - jon mę - sa - u - ni ă - wo - naj lę -
 ę - res ă - hę - reť ję - sa - u - ni va - naj. etc.

171.

Liš - hi - na 'al - - - - ta
 wi - la - la ki rav - - - - ta a - lę - laj li,
 a - lę - laj li, o - ja li.

Aleppo-tunes אַלְעֵפּוֹ אֵשֶׁת אֱלֹהִים Aleppo-Weisen

172. 
 'Al na-hă-rôt ba-bel šam ja-šab-nu gam ba-ħi-nu bě-zoħ -

 rê - nu et sij-jôn. 'Al 'ă-ra-bim bě-tô-ħă ta-li - nu

 kin-nô-rô-tê - nu, ki šam šě-é-lu-nu šo-be-nu dib-rê

 šir wě-to-la-le - nu sim-ħa, ši-ru-la-nu miš-šir. sij-jôn.

 êħ na-šir et šir 'ă-do-naj 'al ad-maħ nê-ħar.

 im eš-ka-ħêħ jě-ru-ša-la - - - - -jim tiš-kaħ jě-mi-ni. etc.

173. 
 Bě-lél ze jib-ka-jun wě-jê-li-lu ba-naj, lél ħa-rab bé-ti wě -

 nis-rě-fu ar-mô-naj, wě-ħoħ bêt jis-ra-él je-ħě-gu bi -

 gô-naj, jib-ku ħa-sě-ré-fa 'ă-šer sa-raħ 'ă-dô-naj. etc.

174. 
 Mid-dé ša-na i-na bě-lél ze mě-zum-ma-na

 ki 'ir-ja ne-ě-ma-na bô ħaj-ta kě-al-ma-na.

175. ^{hazan}
 Ôj ki ja-rad êš min haš.ša-ma-jim li-ru-ša-la - jim 'ê-ni'ê - ni
^{qahal}
 jôr - da ma - jim, jô-rě-da ma - jim li - ru-ša-la - jim.

176. ^{Lango ככר}
 'Ol o - hō - la tit - jap - pê - ah, 'ol mi - šě - bi mar
 sô - rê - ah, 'ol o - hō - li - ba miš - šib - ja 'a - ra lě -
 ba - bi 'ol bi-hě - ja, hel-ət jě - 'ar eḡ li - rě - u - bèn
 šim - 'on kě - mar - gě - ma - tě e - ben, im - ru lě -
 jis - sa - har hab - bèn ên pe - zě - bu - lun pô - tē -
 ah, pô - tē - ah mē-har lě - gib - 'a bô - rê - ah. etc.

177.
 Bô - rê 'ad an-na jo - na - tě-ḡa bim - su - da
 tōḡ pa - hě ham - mô-ěš, tō-ḡe pah ham-mo'ēs 'ă - ni - ja
 um - ru - da ub - li ba - ne-ha u - bě-li ba - ne-ha jô -
 še - beṡ gal - mu - da sô - 'e - 'et a-bi, sô - 'e - 'et a-bi. etc.

Andantino בהלכה אמית

178. 
 Ā.lē.hem 'e - da 'e - dō - ša eš - al mik - kem šē - 'e - lōt, ma

 niš - tan - na hal - laj - - la haz - ze mik - koḵ hal - lē - lōt.

 Ma - du - 'a bē - lēl pe - saḥ oḥ - lim mas - sōt um - rō - rim.
 'At - ta hal - laj - la haz - ze sa - b'a - nu buz um - rō - rim.

 Āl ha - reg ha - kē - šē - rim wē - 'al ze - ra jē - ša - rim.

179. 
 Šē - hi - na šō - 'e - - 'et bē - ha - rē - 'a šu - -

 bu ba - - - - nim hi - dē - lu ha - rē - 'a

 ki 'a - sar ham - maš - - ša mē his - ta - rē - 'a. etc.

Andantino בהלכה אמית

180. 
 Baṭ sij - jōn ša - mā - ti mē - ma - re - reṭ ā - ma - re - ha, ā - ha ki

 kōs ša - ti - ti u - ma - ši - ti šē - ma - re - ha, 'e - li 'ā - di - na liš - hi - na

 ā - šer hāš - hu mē - ō - re - ha kib - tu - la - tē hā - gō - ra - tē sa' 'al ba - 'al nē - u - re - ha. etc.

hazan

181. 
 Gē - ru - šim miḅ - bēt ta - 'ā - nu - gē - hem, 'ā - jē - fa na - fē -

 ši mulhā - ru - gē - hem. Lib - bi lib - bi 'al ha - lā - lē - hem,
 mê - 'aj mê - 'aj 'al hā - ru - gē - hem.

182.  *Ès tu - 'ad bē - 'ir - bi bē - ha - 'ă - lô ti 'al lē - ba - -*

 *bi bē - sē - - ti mim - miš - ra - jim. Wē - 'i - nôt a - 'i - -* qahal

 *ra ja - 'an ki az - ki - ra bē - sē - - ti mi - ru - ša - la - jim. etc.*

183. *Moderato*  *Am - ra šij - jôn mē - sa - u - ni 'ă - wô - naj, lē - e - reš 'ă - he - ret jē - sa -*

 *u - ni ba - naj, wē - im gab - ru pē - ša - 'aj wē - hir - bē - ti zē - dô -*

 *naj aj - jê hă - sa - de - ha ha - ri - šô - nim 'ă - dô - naj. etc.*

184.  *A - hă - rê hên pa - taḥ ij - jôb et pi - hu waj - 'al - lēl et jô - mô,*

 *waj - ja - 'an ij - jôb waj - jô - mar. jô - bad jôm iw - wa - led bô wē -*

 *hal - laj - la a - mar hô - ra ga - ber, haj - jôm ha - hu jē - hi*

 *hô - šeh, al jid - rē - šē - hu 'ē - lô - ha mim - ma - 'al wē - al tô - fā*

 *'a - law - nē - ha - ra, jig - a - lu - hu hô - šeh wē - šal - ma - wet,*

 *tiš - kôn 'a - law 'ă - na - na, jē - ba - 'ă - tu - hu kim - ri - rê jôm.*

V Songs for the High Feast נגינות לימים נוראים

Gesänge für die hohen Feiertage.

Evening-service ערבית Abendgebet.

185. *hazan*

A hot qě - tah - - na tẹ - fil - lo - -
 el na rě - fa na lě - ma - hă - lo -
 te - - - - ha 'o - rě - ha wě - q - - -
 te - - - - ha
 na tẹ - hil - lo - - - tẹ - - - - ha
qahal
 tih - lẹ ša - na wě - qi - lě - lo - tẹ - - - ha.
 lě - lo - tẹ - ha.

Saloniqui סלוניקי
hazan

186. *hazan*

A - hot qě - tan - na tẹ - fil - lo - tẹ - ha 'or - ha wě - 'o - na tẹ - hil - lo - tẹ - ha.
qahal
 El na rě - fa - na lě - ma - hă - lo - tẹ - ha. Tih - lẹ ša - na wě - qi - lẹ - lo - tẹ - ha.

Rumanian רומני Rumänisch
 Lento לאט

187. *Lento*

A - hôt qě - ta - na tẹ - fil - lò - te - ha
 'o - rě - ha wě - 'o - - - - na tẹ - hi - lò - te - - - ha.

188.

Ba - rě - hu et ä - do - naj ha - mę - vo - raḡ.

Saloniqui סלוניקי

189. 
 Ba - rě - hu ęt ă-do - naj

 ha - - - - - mę - vo -

 rah. Ba - ruh ă - do - naj

 ha - mę - vo - rah lę - 'o - lam wa - 'ed.

190. 
 Ba - ruh at - ta ă - do - naj ę - lo - he - nu mę - lęh

 ha - 'o - lam ă - šer bid - va - ro ma - 'ă - riv 'ă - ra - vim bę - hęh -

 ma po - te - aę šę - 'a - rim u - vit - vu - na mę - šan - ne 'it - tim u - ma - hă -

 lif ęt ha - zę - ma - nim um - sad - der ęt hak - ko - ha - vim bę - mi - š - mę - ro - te - hęm ba - ra -

 qi - 'a kir - so - no bo - re jo - mam wa - laj - la, go - lel

 or mi - pę - ne ho - šęh wę - ho - šęh mi - pę - ne or, ham - ma - 'ă - vir jom

 u - me - vi laj - ja ham - mav - dil ben jom u - ven laj - la ă - do - naj sę - va - oę šę - mo.

 Ba - ruh at - ta ă - do - naj ham - ma - 'ă - riv 'ă - ra - vim.

191. *hazan* *qahal*

Ba-rə-ḥu et ă-do-naj ham-vo-raḥ. Ba-ruḥ ă-do-naj ham-vo-raḥ

hazan

lě-'o-lam wa-'ed. Ba-ruḥ at-ta ă-do-naj ă-lo-he-nu

me-leḥ ha-'o-lam, ă-šer bid-va-ro ma-ă-riv ă-ra-vim bə-ḥoḥ-ma po-te-ah

šə-'a-rim u vit-vu-na mə-šan-ne 'it-tim u-ma-ḥă-lif ət ha-zə-ma-nim

um-sad-der ət hak-ko-ḥa-vim, bə-miš-mə-ro-te-ḥem ba-ra-qi-'a kir-šo-

no bo-re jo-mam wa-laj-la go-lel or mi-pě-ne ḥo-šəḥ wě-ḥo-

šəḥ, mi-pě-ne or, u-ma-'ă-vir jom u-me-ṽi laj-la

u-mav-dil ben jom u-ven laj-la ă-do-naj šə-va-ot še-mo.

Ba-ruḥ at-ta ă-do-naj ham-mă-riv 'a-ra-vim.

Aleppo-tunes אבן מתקן Aleppo-Weisen N° 192-196

192.

A - ḥô-tě 'e-ṭan-na tē-fil-lô-tē - ha

'ô-rě-ḥa wě-'ô-na tē-hil-lô-tē - ha etc.

tih-le ša - - na wě-'i-lě-lô-tē - ha. etc.

hazan

hiz - u wě - gi - lu ki ri - tō šod ga - mar
lě - sur hô - hi - lu bě - ri - tō ša - - - mar.

La - hen wě - ta - - - - lu lě - šij - jōn wě - a - - - mar:

sō - lu sō - lu mě - sil - lô - te - ha.

qahal

Ta - hēl ša - na u - bir - hō - te - - - ha.

193.

Hōn ta - hōn 'al ba - ne - ha lah ša - bim ub - fa -

had lě - fa - nē - ha niš - sa - bim, jě - rē - im ét ji -

'ar - u la - din ki 'al kēn ba - u niḥ - a - bim. etc.

194.

Hōn ta - hōn 'al ba - ne - ha lah ša - bim

ub - fa - had lě - fa - nē - ha niš - sa - bim. jě - rē - im

ét ji - 'or - u la - din ki 'al kēn ba - u niḥ - a - bim.

hazan

195.

Ba - rě - - - hu et ă - dō - naj ha - mě - bō - rah

qahal

ba - ruh ă - dō - naj ha - mě - bō - rah lě - 'ō - lam wa - 'ed.

196. 

Baruḥ atta ă-dô-naj ă-lô-hê - nu me.leḥha.ô - lam ă-šer bid - ba - rô
 ma ă-rib ă-ra - bim bē-ḥoḥ.ma pō-tē - aḥ šē - a - rim u - bit - bu - na
 mē-šan.ne 'it - tim u.ma.hă.lif ei hazman.nim um.saddēr eṭ hak.kô - ḥa -
 bim bē.miš.mē - rô - tē.hen ba - ra - 'i - 'a kir.sô - nô bô - ré jô.mam wa -
 laj - la, gô.lêl ôr mi - pē.né ḥô - šeḥ wē.ḥô - šeḥ mi - pē.né ôr, ham.ma.ă - bir
 jôm u.mê - bi laj - la u.mab.dil bēn jôm u - bēn laj - la, ă - do - naj šē - ba -
 ôṭ šē - mo. Baruḥ at - ta ă - dô - naj ham.ma.ă - rib ă - ra - bim.

Saloniqui סלניקי

197. 

Hin - no ă - don o - lam lē - ḥoḥ no - sar, jo - reḡ gē -
 dul - la - to u - mal - hu - to. Še - fa ně - vu - a - to
 ně - ta - no ei an - še sē - gul - la - to wē - tif - ar - to. etc.

198. 

Jit - gad - dal wē - jit - qad - daš
 šē - me rab - ba.
 Bē - 'ol.ma di vra ḥi.rē'u - te, wē - jam.liḥ.ma.lē.hu.te

wě - jas-maḥ pur - qa - - ne wi - qa - rev mę - ši - - he.

Bę - haj-je-hon u - vē-jo - me-hon, u - vē-haj-je dę-hoḥbet jis-ra-el. Ba-ă -

ga - la u-wiz-man qa - - riv wę - im - ru a - - - men.

qahal Ję-he šę-me rab -

ba mę-va-rah lę-'a-lam ul-'ol-me 'ol-ma -

ja, jit-ba-rah. Wę-jiš-tab-baḥ wę -

jit-pa-ar wę-jit-ro-man wę-jit-nas -

se wę-jit-hal-lal šę-me dę-qud - - - ša.

Be-riḥ hu lę-e - - - - - la

minkol bir-ḥa-ta wę-ši-ra -

ta tuš-bę-ḥa-ta wę-ne-ḥę-ma-ta

da-ă-mi-ran bę-'ol-ma wę-im-ru: a-men.

Morning Service שחרית Morgengebet.





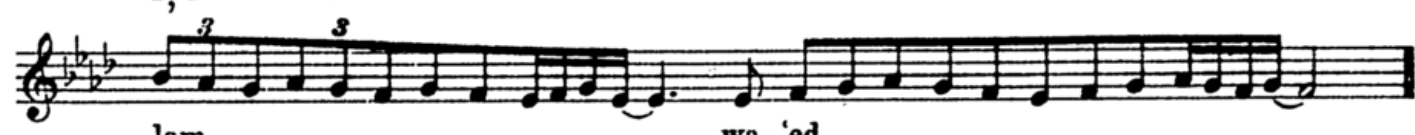
199. 
 Ā - do - naj hu ha - - - -

 ě - lo - him, Ā - do - naj

 hu ha - - - ě - lo - him.

200. 
 Ā - do - naj me - leḥ Ā - do - naj

 ma - - - laḥ, Ā - do - naj jim - loḥ lē - 'o - lam wa - - - 'ed.

201. 
 Ā - do - naj me - - - -
 Ā - do - naj ma - - - -

 - - - leḥ.
 - - - laḥ.

 Ā - do - naj jim - loḥ

 le - - - - - o -

 lam wa - 'ed.

202. 
 Ā - dô - naj me - leḥ, Ā - dô - naj ma - laḥ

 Ā - dô - naj jim - lôḥ lē - 'o - lam wa - 'ed.

Balkan בלקן

203. 
 Ā - - - - - ģ - do - naj me - - - - -

 leḡ, ģ - - - - - ģ - do - naj ma -

 - - - - - laḡ, ģ - do.naj jim -

 loḡ lē - - - - - o - lam wa - ęd.

204. 
 Ba-ruḡ ŧę - a-mar wę - ha - ja ha - 'o - lam,

 ba-ruḡ lu, ba-ruḡ o - mer wę - 'o - se,
 ba-ruḡ go - zer um - ęaj - jem,

 ba-ruḡ 'o - se wę - re - ŧit, ba-ruḡ mę - ra - hem

 'al ha - a - - - - - reḡ. *etc.* Ba - ruḡ at - ta ģ - do -

 naj, ę - lo - he - nu me - leḡ ha - 'o - lam, ha -

 el, ha - av ha - raḡ - man ha - mę - hullal bę - fi - 'am - mo.

 Mę - ŧub - baḡ um - fo - ar bil - ŧon ḡ - si - daw wa - 'ā - va -

 daw uv - ŧi - re da - wid 'av - de - ḡa

 neḡ - ha - le - leḡ - ḡa ģ - do - naj ę - lo - he - - - - - nu. *etc.*

205.  Ba - ruḥ še - a - mar wə - ha - ja ha - 'o - lam, ba - ruḥ hu, ba - ruḥ o -
 mer wə - 'o - se. *etc.* Me - leḥ mə - šub - baḥ u - mē - fo - ar 'ă - de
 'ad še - mo hag - ga - - - - dol, ba - ruḥ at - ta 'ă - do - naj,
 me - leḥ mə - hul - lal bat - tiš - ba - ḥot.

206.  Ba - ruḥ še - a - mar wə - ha - ja
 ha - 'o - - - lam. *etc.*
 Ba - ruḥ mə - ra - ḥem al ha - bə - ri - jot. *etc.*
 Ba - ruḥ at - ta 'ă - do - naj 'e - lo - he - - - nu
 me - leḥ ha - 'o - lam. *etc.*
 Mə - šub - baḥ um - fo - ar bil - šon ḥă - si - daw wa - 'a - va - daw.
 Nə - hal - lel - ḥa 'ă - do - naj 'e - lo - he - - - - - nu *etc.*
 u - nə - gad - laḥ u - nə - šab - baḥ u - nə - fa - raḥ wə - nam - li - ḥaḥ

etc. ě - lo - he - - - nu, me - leħ mẽ - šub - baħ
 um - fo - ar ä - de ad šě - mo hag - ga - dol, ba -
 ruh at - ta ä - do - naj me - leħ mẽ - hullal bat - tiš - ba - hot.

207. Ě - lo - haj al tět - di - ne - ni kět - - ma - ۆ - -
 li wět - al ta - mod ęt - le he - qi kět - fa - ۆ - li. etc.

208. Ě - - - - - ęt - lo - haj al tět - - -
 di - ne - ni kět ma - ۆ - li
 wět - al ta - mod ęt -
 le he - qi kět - fa - ۆ - li. etc.

Balkan בלקן

209. Ě - lo - haj al tět - di - ne - ni kět - ma - - ۆ - li wět -
 al ta - mod ęt - le he - qi kět - fo - ۆ - - - li. etc.

210. 
 Šo-fet na wě-ət kōl ha - a - - - -
 haj - jim wa - he - sed
 tfi - lat haš - ša - har


 reš wě - o - ta bam - mi - šě - pat ja - 'ä -
 'al 'am 'a - - - - ni taš -


 mid - - - - mid, bim - qom 'o - la


 ta - 'ä - mid, 'o - lat hab -


 bo qer 'ä - šer


 lě - 'o - lat hat - ta - mid.

211. 
 Šo-fet kōl ha - a - - - -


 reš wě - o - ta bē - miš - pa - tē ja - 'ä - mid.


 na haj - jim wa - he - - - - - sed


 'al 'am 'ä - ni taš - mid


 'al 'am 'a - ni taš - mid wě - ət tē - fil - lat

 haš - ša - har bim - qom 'o - - - - la ta'a - mid

o - - - - - lat hab - bo - - - - - qer
ă - șer lă - 'o - lat hat - ta - - - mid.

Balkan בלקן

212.

Șe - fal ru - ah, șe - fal be - - - reș wě - qo -
ma, ă - qa - dem - ha bě - rov
pa - had wě - e - ma, lă - fa - ne - ha. etc.

Moderato מתון

213.

Ă - do - naj jom lă - ha e - 'ě roș tē - ħin - na, șe -
e qo - li wě - șaw - 'a - ti ă - do - - - naj.

214.

Niș - mat koł haj tē - va - reș
et șim - ha ă - do - naj ę - lo - he - nu, wě - ru - aș koł ba - sar
tē - fa - er ut - ro - mem zih - - -
rē - ha mal - ke - nu ta - mid, min ha - 'o - - -
lam wě - 'ad ha - 'o - lam at - - - ta êl. etc.

215.  Bě-fi jě-ša-rim tit-ro-mam uv-div-re šad-di qim. tit-ba-rah, u-vil.

 šon hă-si-dim tit-qad-daš uv-qe-rev qě-do-šim tit-hal-lal.

 bě-miq-hă-lot ri-vě-vot 'a-mě-ħa bet jis-ra-el, šek-ken ħo-vat

 kōl ħa-jě-šurim lě-fa-ne-ħa ă-do-naj ę-lo-he-nu wě-lo-he ă-vo-te - nu

 lě-ħo-dôt lě-hal-lêl, lě-šab-bê-aħ, lě-fa-er, lê rô-mêm, lě-had-

 dêr ul-naš-sê - aħ 'al kōl div-re ši-rot wě-

 tiš-ba-ħot da-wid ben ji-šaj 'av-dě-ħa mẽ-ši-ħe-ħa.

216.  Wě-ħa-o-fa-nim wě-ħaj-jot ħaq-qo-deš bě-ra-'aš ga-dol mit-

 na-sě-im lě-'u-mat ħa-sě-ra-fim lě-'um-ma-tam mẽ-ša-bě-ħim wě-o-mě-

 rim. Ba-ruh kě-vod ă-do-naj mi-mě-ko-mo.

217.  Lě-el ba-ruh ně-'i-mot jit-te-nu Lě-me-leħ el ħaj

 wě-qaj-jam, ki ħu lě-va-do ma-rom wě-qa-doš, po-'el gě-vu-rot. etc.

3 3 I II
 ă - don han nif - la - ot, hamhad deš bę - tu - vo, deš bę - tu - vo
 bę - hoj jom ta - mid ma - 'ă - se vē - re - šit, ka - a - mur
 lę - 'o - se o - rım gę - do - lim ki lę - 'o - lam ha - do. Ba - ruh at - ta
 ă - do - naj jo - ser ha - mō - rot.

Moderato חזון
hazan


218. Ję - de ra - šim ne - hę - la - šim me - has - sig ję - de hoj - ram.
 Bę - hi - wa - dam bę - vet mo - 'ă - dam u - vig - ro - nam ro - mę - mot el
 qahal
 Lę - haq - diš et qę - doš ja - 'ă - qov wę - et ę - lo - he jis - ra - el.

219. Ję - de ra - šim ne - hę - la - šim, me - has - sig ję - de ho - fę - ram.

Lento חלל
220. Jit - gad - dal vē - ji - tę - qad - daš šę - - - me rab - ba,
 bę - ol - ma div - ra hir - u - te vē - jam - lih mal - hu - te. etc.

Andante בנעימות בהליכה
221. Jit - gad - dal wę - jit - qad - daš šę - me rab - ba,
 bę - ol - ma di - vra hir - u - te wę - jam - lih mal - hu - te. etc.


hazan

222.  Bar - hu et 'ă - do - naj ha - mẽ - vo - raḥ.

223.  Ba - ruḥ at - ta 'ă - do - naj 'e - lo - he - nu me - leḥ ha - 'o - lam, jo -

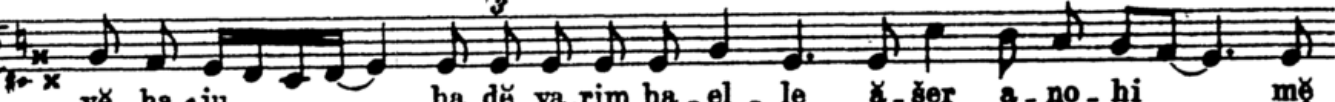
 ser or u - vo - re ḥo - šeḥ, 'o - se ša - lom u - vo - re et hak - kol. etc.

Saloniqui סלניקי

224.  Sē - ma jis - ra - el 'ă - do - naj 'e - lo - he - nu, 'ă - do - naj 'e -

 had. vē - a - hav - ta et 'ă - do - naj 'e - lo - he - ḥa

 bē - ḥol lē - va - vē - ḥa uv - ḥol naf - šē - ḥa uv - ḥol mẽ - o - de - ḥa.

 vē - ha - ju ha - dē - va - rim ha - el - lē 'ă - šer a - no - ḥi mẽ

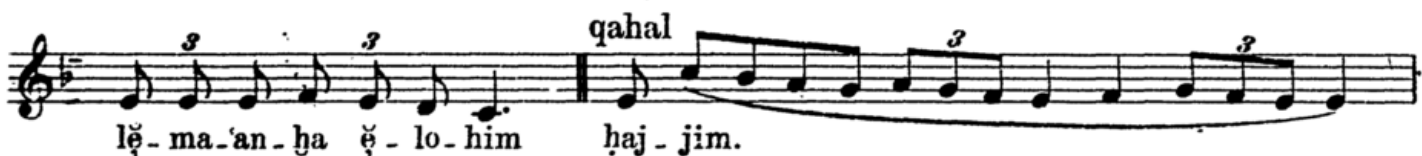
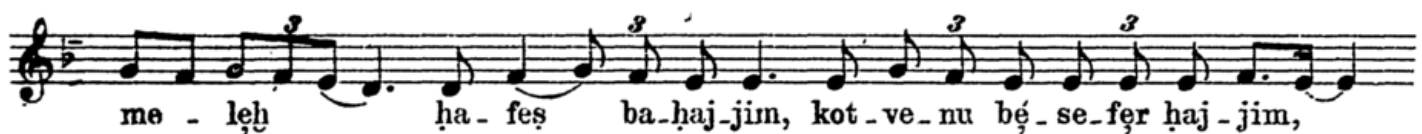
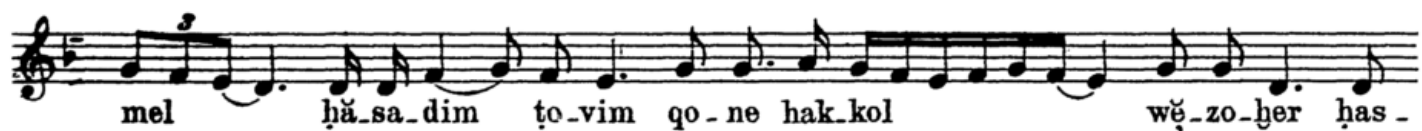
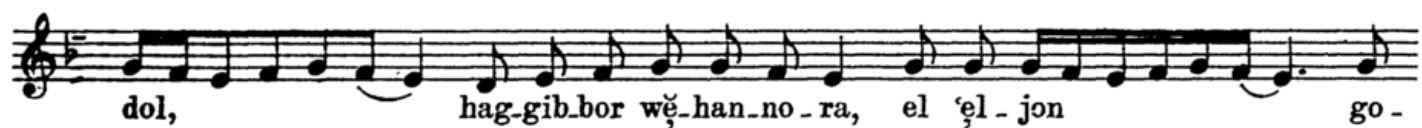
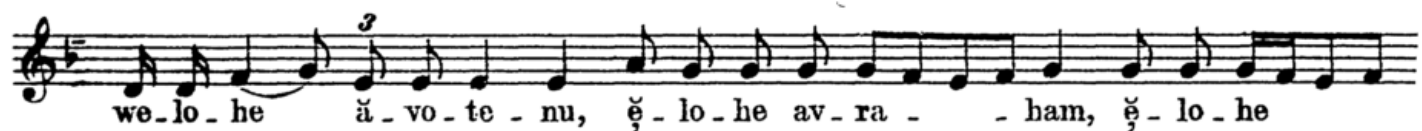
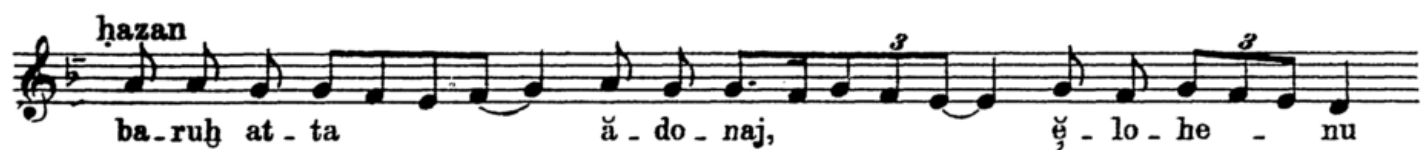
 sa - vē - ḥa haj - jom al lē - va - vē - ḥa vē - šin - nan - tam lē - va -

 ne - ḥa vē - dib - bar - ta bam, bē - šiv - tē - ḥa bē - ve - tē -

 ḥa uv - leḥ - tē - ḥa bad - de - reḥ uv - šoḥ - bē - ḥa uv - qu - me - ḥa.

 uk - šar - tam lē - ot al ja - dē - ḥa vē - ha - ju lē - to - ta - fot

 ben e - ne - ḥa, uḥ - tav - tam al mẽ - zu - zot be - tē - ḥa u - viš - a - re - ḥa.



226. 

Uv - hen ten pah.děj ha ä-do.naj ę-lo-he - nu 'al

kol ma-ä-se- ha wě-e-ma-tě- ha 'al kol ma šeb.ba-ra - ta,

wě-ji-ra - u - ha kolham.ma-ä-sim, wě-jiš-ta-hä-wu lę-fa-ne- ha


kol ha-bę.ru-im, wě-ja-ä-su hullam ä-gud.da ę-hat la-ä-sot rě-so-nę-ha

bę-le.vav ša-lem, kě.mo sej-ja-da'- nu ä-do.naj ę-lo-he - nu,

šę-ha.šil.ton lę-fa-ne- - - ha, 'oz bę-jad-ha ug-vu-

ra bi-mi-nę-ha wě-šim ha no-ra 'al kol ma. šeb.ba-ra - - - ta.

qahal

227. 

KÓ - hä - - - nim.

kohanim

ję.va-re-hě - - - ha.

hazan kohanim קהנים kohanim

ä-do.naj wě-jiš-mę-re - - - -

הזאן קהנים kohanim

ha

hazan kohanim קהנים kohanim

ja - - - - er etc.

hazan

e-le - - - -


 hazan
 כהנים
 kohanim
 ha. wi.hu - nek -
 ka. kohanim etc.

Aleppo-tunes נעימותחלב Aleppo-Weisen № 228-235

Lento לאט

228. 
 E - lô - haj al tē - di - nē - ni kē - ma'ā - li wē -

 al ta - mōd ě - lê hē - 'i kē - fo - 'ā - li. etc.

229. 
 Šō - ēf kē - mō 'e - bed jiš - af lē - jad rab - bō

 has - dē - ḥa pē - rōs 'a - law u - 'ē - ra' šē - tar ḥō - - bō.

230. hazan

 Šō - fēt kol ha - a - reš wē - ô - ta bam - miš - paṭ ja - 'ā - mid, na haj - jim wa -

 he - sed 'al 'am 'a - ni taš - mid, wē - et tē - fil - lāt haš - ša - - ḥar bim -
 qahal

 'om 'ô - lā ta - 'ā - mid. 'ô - laṭ hab - bō - 'er 'ā - šer lē - 'ô - laṭ hat - ta - - mid.

231. hazan

 Jē - dē ra - šim . ne - ḥē - la - šim mê - has - sig jē - dē kof - ram 'ā -

 bāl bē - ru - ḥam u - mār si - ḥām jē - 'a - dē - mu et pē - nē jō - šē - ram
 qahal

 lē - ha - diš et 'ē - dōš ja - 'ā - 'ōb wē - et ě - lô - hē jis - ra - 'ēl.

232. *ḥazan*
 Ha-mě-bô - - ruḥ bē-ḥol ma'a - ruḥ bēn bē-mat-ta bēn bē-ma'a-la
 etc.
 èš u-ma - - jim wě-ša - ma - jim wě - ha - a - roṣ ă - šer ta-la.
qahal
 lě-ha-dis eṭ 'ě - dōš ja'a - - 'ob wě-eṭ ă-lô - hē jis-ra - - ėl.

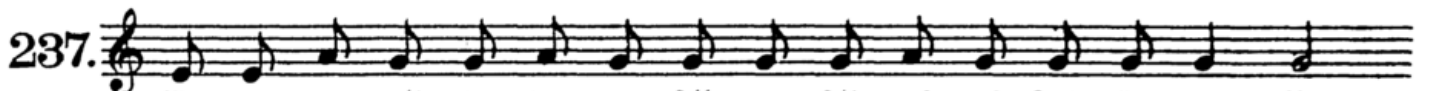


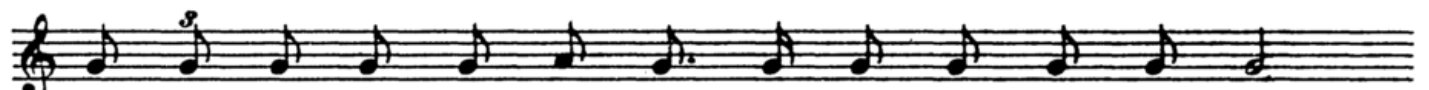

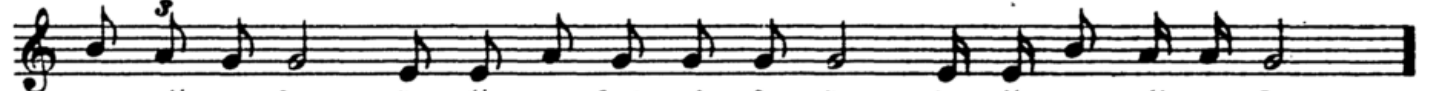
233. *ḥazan* *qahal*
 Ā-dō-naj sē-fa-taj tiftaḥ u - fi jag-gid tē-hilla-te - ḥa, ba-ruḥ at-ta ă -
 dō-naj ă-lô-hē-nu wē-lô-hē ă-bō-tē - nu, ă-lô-hē ab-ra-hām ă-lô-hē jis-ha,
 wē-lô-hē ja-ă-'ob, ha-ėl hag-ga-dōl hag-gib-bōr wē-han-nō-ra ėl 'el-jōn gō-mēl ḥă-sa-
 dim tō-bim 'ō - nē hak-kōl wě-zō-hēr ḥas-dē a-bōṭ u-mē-bi gō-ėl lib-nē bē-nē -
qahal *ḥazan*
 hem lě-ma'an šē-mō bē-a-hă-ba. Zoḥ-rē - nu lě-ḥaj-jim me-leḥ ḥa-fēs ba-ḥaj-jim wě-ḥot.
 bē - nu bē-sē-fer ha-ḥaj-jim lě-ma'ă-nāḥ ă-lô-him ḥaj-jim, me-leḥ 'ō-zēr u-mô-ki - 'a
qahal *ḥazan*
 u-ma-gên, ba-ruḥ at-ta' ă-dō-naj ma-gên ab-ra-ham.

234. *Ub-ḥēm*
 tēn paḥ-dē-ḥa ă-dō-naj ă-lô-hē - nu 'al koḥ ma'a -
 se-ḥa wě-ē-moṭ-ḥa 'al koḥ ma-šeb-ba ra - ta wě-ji-ra-u - ḥa koḥ
 ham-ma-ă-sim wě-jiš-ta-ḥă-wu lě-fa-ne - ḥa koḥ ḥab-ru - im wjé-'a - su ḥul-

lam ă - gud - da e - hat la - ă - sôt rē - sô - ně - ha bě - lê - bab ša - lēm šej - ja -
 da - nu ă - dô - naj ě - lô - hē - nu še - haš - šil - tōn lē - fa - ne - ha 'ôz bě - ja - dě -
 qahal
 ha ug - bu - ra bi - mi - ne - ha wě - šim - ha nô - ra 'al kōl mašeb - ba - ra - - ta.

235. Ě - lô - hē - nu wě - lô - hē ă - bô - tē - nu mě - lôh 'al kōl ha - 'ă - lam kullô bih - bô -
 dah wě - hin - nas - sô 'al kōl ha - a - reš bi - 'a - raḥ wě - hô - fa ba - hă - dar gě - ōn uz - zaḥ
 'al kōl jôš - bê tē - bēl ar - saḥ wě - jē - dă kōl pa - ul ki at - ta pē - 'al - tô wě - ja - bin kōl jē - sur
 ki at - ta jē - sar - tô wě - jô - mār kōl ă - šer ně - ša - ma bě - ap -
 po qahal
 ă - dô - naj ě - lô - hē jis - ra - ēl me - leh u - mal hu - tô bak kōl ma - ša - la.

hazan
 236. Wě - at - tem ha - dě - ve - qim ba - do - naj ę - lo - he - hem haj - jim
 qahal
 ku - lę - hem haj - jom. haj - jom tę - a - mę - se - nu, haj - jom tę - va - rę - he - nu,
 haj - jom tę - ga - dě - le - nu, haj - jom tę - da - gę - le - nu, haj - jom tę -
 ha - dě - re - nu, haj - jom tę - wa - 'ă - de - nu wa - 'ad to - v. etc.
 wě - tiḥ tę - ve - nu lę - haj - jim to - vim ul - ša - lom.

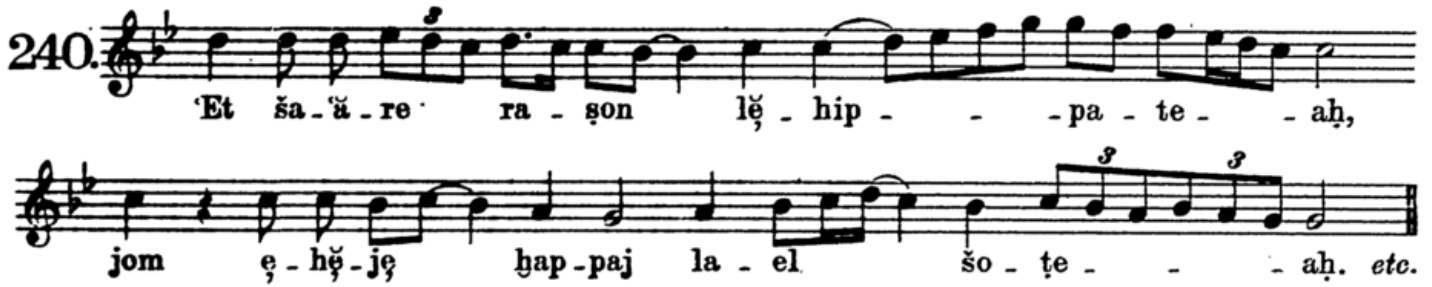
237.  Te - 'a - nu wě - te - 'at - ru bę - ra - hă - mim min haš - ša - ma - jim,
 tę - qub - bal sa - 'ă - qat - hem, tiš - ša - ma' tę - fil - lat - hem bę - ra - ŝon,
 wě - je - 'a - ne qol 'ă - te - rat - hem, wě - jif - taḥ la - nu ul -
 ḥol jis - ra - el a - he - nu bę - ḥol ma - qom še - hem,
 ša - 'ă - re o - ra, ša - 'ă - re a - hă - va wě - aḥ - wa, ša - 'ă -
 re wě - ra - ḥa, ša - 'ă - re bet miq - da - šo, ša - 'ă - re gę - u - la. etc.

238.  Lę - 'o - lam ă - do - naj dę - vor - ḥa niš - ŝaw baš - ša - ma - jim.
 lę - 'o - lam ă - do - naj dę - vor - ḥa niš - ŝaw baš - ša - ma - jim.

Saloniqui סלוניקי

239.  Va - do - naj pa - kad et sa - ra ka - 'ă - šer a - mar vaj -
 ja - as ă - do - naj lę - sa - ra ka - a - šer dib - bar
 va - ta - - - har wat - te - led sa - ra lę - av - ra - ham
 ben liz - ku - nav, la - mo - ed 'ă - šer dib - ber o - to ę - lo - him. etc.

Musaf מוסף

240.  *Et ša-ă-re ra-son lę-hip - - pa-te - - aḥ,*
jom e-ḥę-je ḥap-paj la-el šo-te - - aḥ. etc.

Safed ספד

241.  *Et ša-ă-re ra-son lę-hip - pa-te - - aḥ,*
jom e-ḥę-je ḥap-paj lę-el šo-te - - aḥ,
an - - na zę - ḥor na li bę-jom ho-ḥe - - aḥ,
'a - - qod wę-han-ne - 'e - qad wę-ham-miz - be - aḥ.

242.  *Si - ḥu lę-im - - mi ki sę -*
so - - - - na pa - - - - na.
hab-ben ă-šer ja-lę-da lę-ti-šę'im ša - na.

Safed ספד

243.  *Ă-do-naj bę-qol šo - far, jaš-mi-'a*
qahal
ję-šu-'a lę-qab-beš se fę-zu-ra, bę-bo ḥęz-jon tę-šu-'a, 'a-la ę-lc.
him bit - ru - 'a, ă-do-naj bę - qol šo - far.

244. *ḥazan* *qahal* *ḥazan*
 'A - la ǝ - lo - him bit - ru - 'a, ǝ - do - naj bǝ - qol šo - far. ba - ḥǝ - so - sǝ - rot wǝ - qol šo - far,
qahal *ḥazan*
 ha - ri - 'u lif - ne ham - me - leḥ ǝ - do - naj, tiq - 'u va - ḥo - deš šo - far,
qahal *ḥazan* *qahal*
 bak - ke - se lǝ - jom ḥag - ge - nu, ki ḥoq lǝ - jis - ra - el hu, miš - paṭ le - lo - he ja - ǝ - qov. etc.

245.
 Ǟ - do - naj ša - ma' - ti šim - ǝ - ḥa ja -
 re - - - ti ǝ - do - naj. ǝ - do - naj ša - ma' - ti wǝ - nir -
 gaz - ti jom bo tif - qǝ - de - - ni, za - ḥal - ti wǝ - ḥal - - ti jom bo
 tǝ - di - ne - - ni, ḥoš - pal - ti wǝ - niv - hal - ti pen bǝ - a - pǝ - ḥa tam - 'i -
 te - ni, ki ga - dol jom ǝ - do - naj.

Aleppo № 246 - 248 אלה

246.
 Ǟ - tǝ ša - ǝ - rǝ ra - sǝn lǝ - hip - pa - tǝ - - aḥ,
 jo - mǝ e - ḥǝ - je ḥap - paj lǝ - ǝl šo - tǝ - - aḥ. etc.

247.
 Ǟ - do - naj bǝ - 'ol šo - far ja - šǝ - mi - 'a
 jǝ - šu - 'a lǝ - ǝb - bǝš se fǝ - zu - ra bǝ - bǝ ḥe - zǝ - jǝn tǝ - šu -
 'a, 'a - la ǝ - lo - him bit - ru - 'a, Ǟ - do - naj bǝ - 'ol šo - far.

248. 
 Ā - dō - naj ša - m'a - ti šim - ė - ģa ja, rē - -

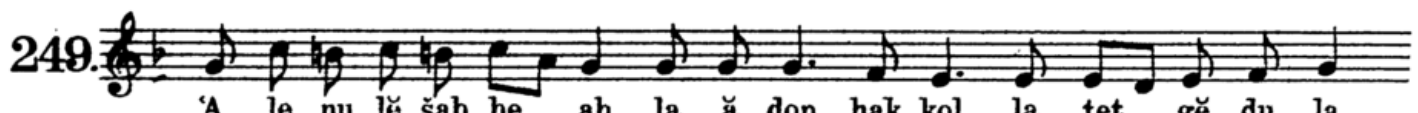

 ti ė - dō - naj. ė - dō -

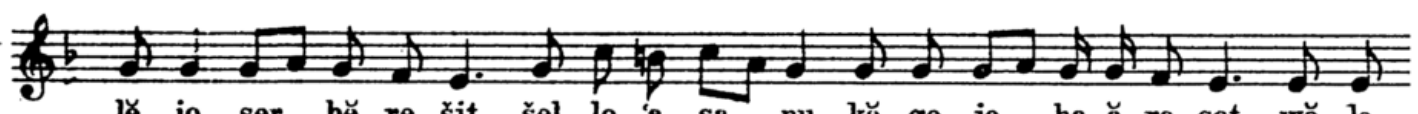

 naj ša - m'a - ti wē - nir - gaz - ti jom bō tif - kē - dē - -


 ni, za - ģal - ti wē - ģal - - - ti jōm bō tē - di - nē - - - ni,


 ģo - pal - - ti wē - nib - ģal - ti pen bē - a - pē - ģa tam - i - tē - ni, ki ga -


 dōl jōm ė - dō - naj.


249. 
 A - le - nu lē - šab - be - aĥ la - ė - don hak - kol, la - tet ģē - du - la


 lē - jo - ser bē - re - šit, šēl - lo 'a - sa - nu kē - go - je ha - ė - ra - so - t wē - lo


 sa - ma - nu kē - miš - pē - ģot ha - ė - da - ma, šēl - lo sam ģēl - qe - nu ka - ģem wē -


 go - ra - le - nu kē - ģol ģā - mo - nam, šē - ģem miš - ta - ģā - wim lē - he - vēl wa - riq


 u - mit - pa - lē - lim ēl el lo jo - ši - 'a, wa - ė - naĥ - nu miš - ta - ģā - wim lif - ne


 me - lēĥ mal - ģe ha - mē - la - ģim ģaq - qa - doš ba - ruĥ hu.

250.  At - ta zo - her ma - 'ä - se 'o - lam u - fo - qed kəl jə - su - re qe - dem,

 lə - fa - ne - ھا nig - lu kəl ta - 'ä - lu - mot wa - hə - mo - nə nis - ta - rot şəm - mi -

 bə - re - şit, ki en şih - ھا lif - ne his - se hə - vo - de - ھا wə - en nis - tar

 min - ne - ged 'e - ne - ھا, at - ta zo - her et kəl ham - mit - 'al wə - gam kəl ha -

 jə - sur lo nih - had mim - me - ka, hak - kol ga - luj wə - şa - fuj lə - fa -

 ne - ھا ä - do - naj ę - lo - he - nu, so - fe u - mab - biţ 'ad sof

 kəl had - do - rot, ki ta - vi hoq wə - zik - ka - ron lə - hip - pa - qed kəl ru - aħ wan - na - feş,

 lə - hiz - za - her ma - 'ä - sim rab - bim wa - hə - mo - nə nis - ta - rot lə - en taħ lit, me -

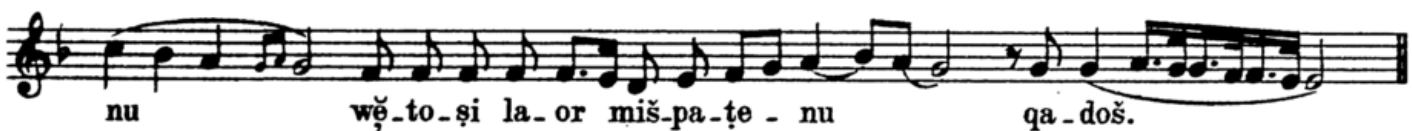
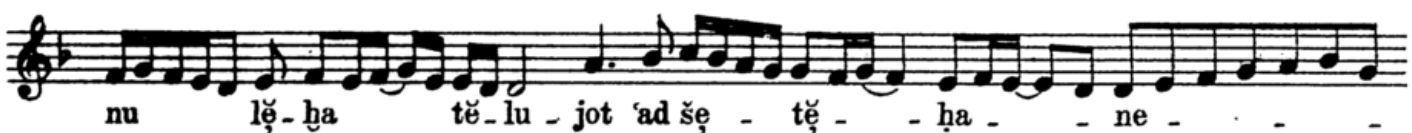
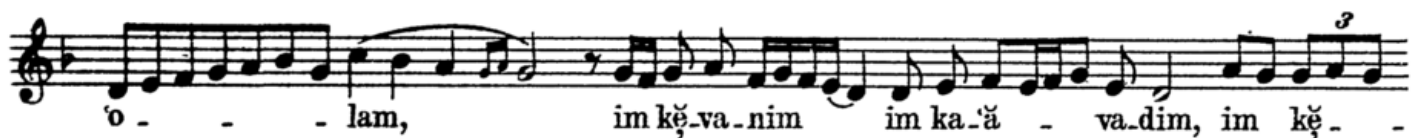
 re - şit ka - zot ho - da' - ta u - mi - lə - fa - nim o - ta gil - li - ta, ze haj - jom

 tə - hil - lat ma - 'ä - se - ھا, zik - ka - ron lə - jom ri - şon, ki hoq lə - jis -

 ra - el hu, miş - paţ le - lo - he ja - 'ä - qov.

251.  Wə - 'al ha - mə - di - no - - - - - tē bo je - a - mer: e zo

 lə - he - rev, e zo lə - şa - lom, e



254.  A - ta nig - le - ta ba - 'ă - nan kěj - vo - de - ھا 'al 'am qod - šě - ھا
 lěj - da - ber 'im - ma - hem, min haš - ša - ma - jim hiš - ma - tam qo - le - ھا wěj - nig - le - ta
 ă - le - hem běj - ar - pěj - le to - har, wěj - gam kəl ha - 'o - lam kul - lo ھا mi - lə - fa -
 ne - ھا u - věj - rij - jot běj - re - šit ھا - rěj - du mim - me - ka, běj - hig - ga - lo - těj
 ھا mal - ke - nu 'al har si - naj lěj lam - med lěj - 'a - měj - ھا to - ra u - miš - wot,
 wat - taš - mi - 'em ət hod qo - le - ھا wěj - dab - rot qod - šěj - ھا mil - la - hə - vot eš. etc.

255.  Haj - jom hə - rat 'o - lam, haj - jom ja - 'ă -
 mid bam - miš - pať kəl jěj - šu - re 'o - lam,
 im kěj - va - nim, im ka' - va - dim.
 im kěj - va - nim ra - - hə - me - nu kěj - ra - hem av 'al
 ba - nim, im ka - - 'ă - va - dim 'e - ne - nu lěj - ھا
 těj - lu - jot 'ad šěj - těj - ھا - ne - nu wěj - to - si la - or
 miš - pa - țe - - nu qa - doš.

256. 

Haj-jom hä - rat 'o-lam, haj-jom ja - 'ä - mid
 bam - - miš-paṭ qol jḥ - su - re 'o - lam,
 im kḥ - va - nim, im ka-ä - va - - dim, im kḥ - va -
 nim ra-ḥä - me - nu kḥ - ra - hem av
 'al ba-nim, wḥ - im ka - 'ä - va - dim.
 'e - ne - nu lḥ - ha tḥ - lu - - jot 'ad še - tḥ -
 ha - - - ne - - - nu wḥ - to - ši
 la - or miš - pa - te - nu qa - doš.

257. 

Mi el ka-mo - ḥa no-se 'a-won wḥ - 'o - ver 'al pe - ša' liš - e - rit
 na-ḥä - la - to, lo ḥe - ḥe - ziq la - 'ad ap - po, ki ḥa - feš ḥe - seḏ hu. ja - šuv
 jḥ - ra - ḥä - me - nu, jih - boš 'ä - wo - no - te - nu wḥ - taš - liḥ bim - sul - lot jam
 qol ḥaṭ - to - tam, tit - ten ḥ - met lḥ - ja - 'ä - qov, ḥe - seḏ lḥ - av - ra - ham,
 ä - šer niš - ba - ta la - ä - vo - te - nu mim - me qe - - dem.

261.  Lě - ھا e - li těj - šu - qa - ti, běj - ھا heš - qi wěj - a - hə - va - ti, lě - ھا lib - bi wěj - hil - jo - taj, lě - ھا ru - hi wěj - niš - ma - ti.

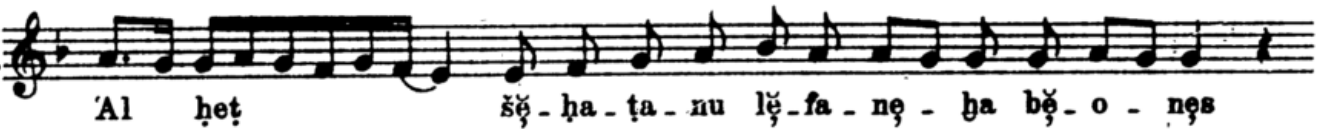
262.  *hazan*
An - na běj - qor - e - nu lěj - qol šaw - e - nu,
an - na běj - rah - me - ھا a - won biš - e - nu,
qahal hazan qahal
ă - do - naj šěj - ma - 'a, děj - va rim la - qah - ti, šěj - ma a - do - naj.
ă - do - naj šěj - la - ھا, wěj - hej bo ju - ھا - ti, šěj - lah a - do - naj.

263.  A - do - naj šěj - ma - - - 'a,
ă - do - naj šěj - la - - - ھا,
ă - do - naj haq - ši - va wa - 'a - se al těj - a - ھا, lěj - ma - 'an - ھا
ěj - lo - haj ki šim - ھا niq - ra 'al 'ir - ھا wěj - 'al 'am - me - ھا.

Balkan № 264 - 265 בלקן


264.  Lěj - ھا e - li těj - šu - ka - ti, běj - ھا heš . ki wěj - a - hə - va - ti,
lě - ھا lib - bi wěj - hil - jo - taj lěj - ھا ru - hi wěj - niš - - ma - ti.

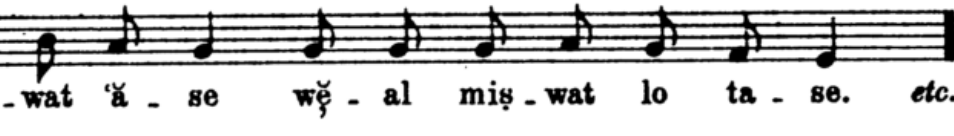
265.  *hazan*
An - na běj - kor - e - nu lěj - kol šav - e - nu,
an - na běj - rah - me - ھا a - von biš - e - nu,
qahal hazan qahal
ă - do - naj šěj - ma - - - 'a. děj - va rim la - kah - ti,
ă - do - naj šěj - la - - - ھا.
qahal hazan qahal
šej - ma a - do - naj. wěj - hej bo ju - ھا - ti, šěj - lah a - do - naj.


266. 
 'Al heṭ ṣə-ḥa-ṭa-nu lə-fa-neḥ-ḥa bə-o-neṣ


 'al heṭ ṣə-ḥa-ṭa-nu lə-fa-neḥ-ḥa biv-li ta-'at. etc.

267. 
 'Al ḥaṭ-ta-im ṣə-a-nu ḥaj-ja-vim


 'ā-le-ḥem a-šam. etc. sə-qi-la sə-re-fa he-reḡ wa-

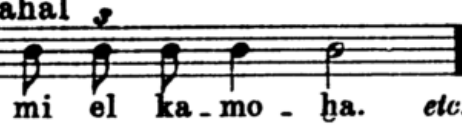

 he-neḡ 'al miṣ-wat 'ā-se wə-al miṣ-wat lo ta-se. etc.

hazan
 268. 
 Ad-dir wə-na-or, bo- - - - -
 go-le 'ā-mu-qot do- - - - -



 - - - - - bo-re doq wa-ḥe-ḥeḏ, mi el ka-mo-ḥa. etc.
 - - - - - do-ver sə-da-qot, mi el ka-mo-ḥa.

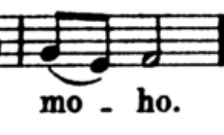
Balkan בלקן

269. 
 A-dir və-na-or bo- - - - -


 bo-re dok va-ḥe-ḥeḏ, mi el ka-mo-ḥa. etc.

Moderato מתון

270. 
 Ad-dir wə-na-or, bo- - - - -


 - - - - - bo-re doq wa-ḥe-ḥeḏ mi el ka-mo-ḥo.

271. 
 'Ā-ne-nu 'ē-lo-he av-ra-ham 'ā-ne-nu. etc.

272. *hazan* *qahal*
 Ha - ä - de - reṭ wə - ha - ʕ - mu - na, lə - haj 'o - la - mim,
hazan *qahal*
 hab - bi - na wə - ha - bra - ha, lə - haj 'o - la - mim. etc.

273. *hazan*
 Uv - hen naq - di - šah me - leḥ.
hazan
 bim-ro-me e - reṣ - kis-se šiv-te - ha u-viš-ḥu - ne e - reṣ
 'oz mem - šal-te - ha, e - - - le ja-ä-ri-šun gə-on tif - ar -
 te - ha wə - el - - - le jaq - di - šun lə - šem
qahal
 mam - laḥ-te - ha. en qa-doš ka-do-naj ki en bil-teḥ - ha. etc.

274. *hazan - qahal*
 Uv - hen ul - ha ta - leḥ qə - du - ša ki at - ta ʕ - lo - he - nu.
hazan
 e - reṣ hit - mo - tē - ta wə - hit - po - rē - ra, wə - ra - ä - šu wə - ga - ä - šu
qahal
 ha - rē - re el. mi - pē - ne ä - do - naj ʕ - lo - he jis - ra - el. etc.

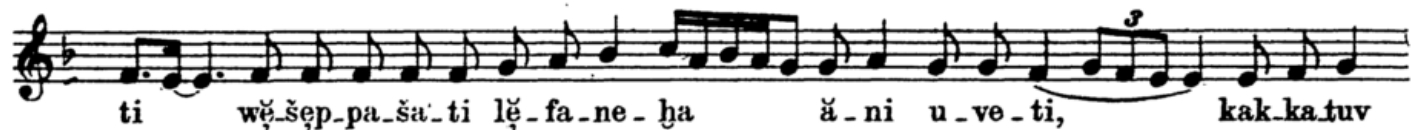
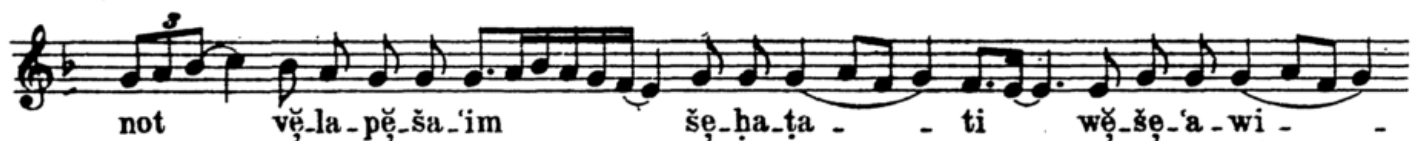
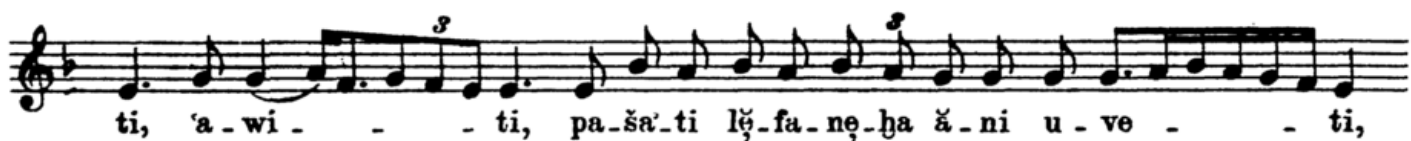
275. *hazan*
 Uv - hen naq - di - šah me - leḥ. lə - jo - šev tē -
 hil - lot, lə - ro - hev ä - ra - vot qa - doš u - va - ruḥ.

276. *hazan*
 Jir - - a lo - vę - šim u - mit - bo - šę - šim,
 u - mit - o - šę - šim u - mit - qo - šę - šim,
qahal
 ha - šim vę - lo mah - šim, ja - - - had mit - ka - nę - šim.
hazan
 u - mit - ra - gę - šim u - mit - na - gę - šim, maq - di - šim vę - lo
 ma - ħa - ri - šim, ro - 'ă - šim u - mit - ra - 'ă - šim, ma - 'ă - ri - šim u - maq - di -
qahal
 šim uq - du - ša mę - ša - lę - šim. lę - el ne - ras bę - sod qę - do - šim.

Saloniqui סלוניקי

277. *hazan*
 Lę - man - - - ħa ę - lo - haj rę - še am lę -
 ħa ši - ħar lę - ħa - lot pa - ne - ħa bę - ma - 'ă - mad ha - ša - ħar,
qahal
 'ă - do - naj haq - ši - va va - 'ă - se al tę - a - ħar.

278.
 Lę - ma - an - ħa ę - lo - haj rę - še 'am
 lę - ħa ši - ħar, lę - ħal - lot pa - ne - ħa



281. ^{hazan}

 Węhak.ko.hă.nim wę.ha.'am ha.'o.mę.dim ba.'ă.za.ra,
 kę.şę.ha.ju şo.mę'im et şem ha.mę.fo.raş
 jo.şe mip.pi ko.hen ga.dol bi.qę.đu.şa uv.tę.hă.ra,
 ha.ju ko.rę'im u.miş.ta.hă.wim wę.no.fę.lim 'al pę.ne.hem
 wę.o.mę.rim. **I qahal** Ba.ruh şem kę.vôd mal.hu.
II
 tô.lę.'ô.lam wa.'ed. Ba.ruh şem kę.vôd mal.hu.tô.lę.'ô.lam wa.'ed.

Aleppo-tunes נגינת חלב Aleppo-Gesänge N^o 282-306.

282. 
 Lę.ha ê.li tę.şu.'a.ţi bę.
 ha heş.'i wę.a.hă.ba.ţi. etc.

283. 
 Bi.şi.ba şel ma.'ă.la u.bi.şi.ba şel mat.ta 'al da.'at
 ham.ma'ôm ba.ruh hu wę.'al da.'at hă.'a.hăl hă.'a.dôş haz.ze
 a.nu mat.ti.rim lę.hit.pal.lël et ha.'ă.bar.ja.nim.

286. 
 Ā - do - naj šě - ma - - - - 'a, ā - do - naj ha' - ši - ba
 ā - do - naj sě - la - - - - ha,

 etc.
 wa - 'ā - sē al tē - a - ḥar ki šim - ḥa ni' - ra 'al 'ir - ḥa wē - al 'am - me - ḥa.


 Hā - ši - bē - nu ā - dō - naj ē - le - ḥawē - na - šu - ba ḥaddēs ja - mē - nu ke - e - dem.

287. 
 Êl me - leḥ jō - šēb 'al kis - sē ra - ḥā - nim u - miṭ - ra - hēg ba - ḥā - si -


 duṭ mō - ḥēl 'ā - wō - nōṭ 'am - mō ma - 'ā - bir ri - šōn ri - šon, mar - be


 sē - li - ḥa la - ḥaṭ - ta - im um - ḥi - la la - pō - šē - 'im, 'ō - se ḡ - da -


 'a 'im koḥ ba - sar wē - ru - aḥ lo ḥē - ra - 'a - tam la - hem ḡ - mōl, êl hô - rē - ta


 lô - mar šē - lôš 'es - rē zē - ḥor la - nu haj - jōm mid - dōṭ šē - lôš 'es - rē,


 kē - mō še - hô - da - ta lē - 'a - naw mi' - e - - - dem wē - ḥen ka - ṭub



 bē - tō - ra - taḥ. Waj - jē - red ā - dō - naj be - 'a - nān waj -


 jit - jas - sēb 'im - mō šam waj - ji' - ra bē - šēm ā - dō - naj wē - šam



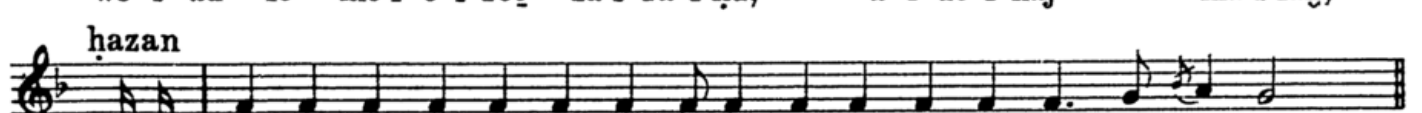
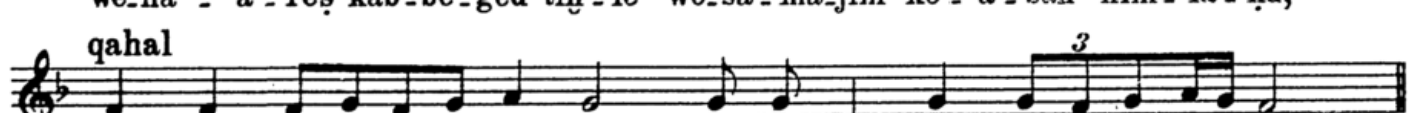

 ne - ē - mar: waj - ja - 'ā - bōr ā - dō - naj 'al pa - naw waj - ji' - ra.

288.  Al na ta - šet 'a - lê - nu ha - lat ă - šer nô - al - nu
 wa - ă - šer ha - ta - nu. qahal Ha - ta - nu şu -
 rê - - nu sê - lah la - nu jôș - - rê - - - nu.

289.  Šě - ma jis - ra - êl ă - dô - naj
 ă - lo - hê - nu ă - dô - naj e - had.

290.  Ă - dô - naj hu ha - ă - lô - him, ă - dô - naj hu ha - ă - lô - him.

291.  Ă - dô - naj me - leh ă - dô - naj ma - - lah ă -
 dô - naj jim - lôh lě - - 'ô - lam wa - - 'ed.

292.  *hazan* Bě - te - rem šě - ha - 'im wă - ă - ra - 'im nim - ta - hu, *qahal* ă - dô - naj me - leh,
 *hazan* wě - 'ad lô mẽ - ô - rôț za - ra - hu, *qahal* ă - dô - naj ma - lah,
 *hazan* wě - ha - a - reș kab - be - ged tiḥ - le wě - ša - ma - jim ke - 'a - šan nim - la - hu,
 *qahal* ă - dô - naj jim - lôh lě - 'ô - lam wa - - 'ed.

Andantino כהליכה

293. *mp* *hazan*



Jē - saw ha - êl lē - dal sô - êl wě - jih - ju dě - la - taw pě tu hôt,
hă - môn si - hô u - mar ru - ho la - êl ă - lô - hē ha - ru hôt,



ă - šer ji - ra bē - 'êt ji' - ra lē - miš - pa - tim wě - tô - ha - hôt,

qahal



la - dô - naj ă - lô - hē - nu ha - ra - hă - mim wě - ha - sě - li - hôt.

Andantino כהליכה

294. *mp*



Ja, a - jôm zě - hôr haj - jôm bē - rit ši - bē - 'at tē - mi - me - ha, bē -



rit ez - raḥ ă - šer a - raḥ bē - hu - 'ôt dat nē - u - me - ha, a - bē ra - hă - man 'a -



rēb zē - man pē - du - tē - nu bē - ra - hă - me - ha, zoḥ - rē - nu ă - dô - naj bir - šôn 'am me - ha.

295.



Ben ă - da - ma ben ă - da - ma jiz - kôr bē - mô -



la - dě - tô ki lē - 'e - tē 'eš ki lē - 'êt 'eš ki



lē - 'e - tē 'eš ja - šub lē - jô - la - dě - tô, 'um wě - ha -



sě - laḥ, 'um wě - haš - laḥ, 'um wě - ha - sě - laḥ. etc.

296.



Ĕ - lô - him ê - li at - ta ă - ša - hă - re - ha bē - sôd sě - gu - la - te - ha,



ě - mu - nat - ha ô - di - 'a wě - ag - gid gě - dul - la - tē - ha, bē - 'or - i

ă - nê - ni jôm a - um bē - e - reb ă - hil - la - te - ھا,
 ă - dô - naj sē - fa - taj tif - tah u - fi jag - gid tē - hil - la - te - ھا. etc.

297.
 Ub - hên na' - di - šaḥ me - leḥ lē - jô - šeb tē - hil - lôt
 lē - rô - hēb ă - ra - bôt 'a - dôš u - ba - ruḥ.
 ḥazan qahal
 Ā - fô - dē šēs la - ʔel sô - nē šēs, ʔm - rim 'a - dôš.
 ḥazan qahal
 Ā - ši - lē e - reṣ lē - bô - ré ʔ - sôt, ha - a - reṣ, ʔm - rim ba - ruḥ.
 ḥazan qahal ḥazan
 Bē - hu - im ba - ʔš lē - jô - šē - ra - mē mē - ʔš, ʔm - rim 'a - dôš. Bē - hu - nim
 ba - ʔš u - ba - ma - jim mē - ja - ḥă - dim pa - ʔ - ma - jim, ʔm - rim 'a - dôš u - ba - ruḥ. etc.

298.
 Ē - lô - him el mi am - le - le - ھا, wē - ʔn ă - rôḥ ʔ - le ھا.
 ḥazan
 Bam - me ă - da - mek - ka, wē - ḥoḥ dē - mut ʔe - ba hô - ta - me - ھا. etc.

299. **Allegretto** במהירות אטית

 Ja - nub pi ni - bē ja' - ši - aḥ, ja - nub pi ni - bē
 ja' - ši - aḥ, ja - ḥă - lôḥ ʔ - law rôb ʔ - mim, rôb ʔ - mim. etc.

hazan

bě - šu - rě - ha ô - lăm tó - hu wa - bô - hu wě - hō - šeh

qahal

'al pě - nê tě - hóm gē - raš - ta ô - fel wě - hiš - šab - ta nô - ga. etc.

304.

Wě - hak - kô - hă - nim wě - ha - - - - 'am ha - 'ôm - dim ba - 'ă - za -

ra kě - še - ha - ju šôm - 'im et haš - šêm ha - mē - fô - raš jô - šê mip - pi hō -

hên ga - dól bí - du - ša ub - ta - hă - ra ha - ju kôr - 'im u - miš - ta - hă -

wim wě - nôf - lim 'al pě - nê - hem wě - ôm - rim,

ba - ruḥ šêm kě - bôd malḥu - tō lě - 'ô - lam wa - 'ed.

305.

Wě - haḥ ha - ja ô - mēr: an - na haš - šêm ha - ta - ti 'a - wi - ti pa ša - ti

lě - fa - ne - ha ă - ni u - bê - ti ub - nê a - hă - rôn 'am 'ě - dô - še - ha, an - na baš -

šêm kap - per na la hă - ta - im wě - la - 'ă - wô - nôt wě - lif - ša - 'im še - ha - ta - - ti

wě - še - 'a - wi - ti wě - šep - pa - ša - ti lě - fa - ne - ha ă - ni u - bê - ti ub - nê a - hă - rôn 'am

'ě - dô - še - ha, kak - ka - tub bē - tō - raṭ mō - še 'ab - dě - ha ki baj - jôm haz - ze jě - ḥap -

pēr ă - lē - hem lě - ta - hēr et - hem mik - kôl hă - to - tē - hem lif - nê ă - do - naj.

306.  *Allegro* טור
 A - hăr wid.duj ša.'ad bĕ-as - mô la - 'ă - sôt haṭ.ta -
 tô we-haṭ.tat ha - 'ām, ba-da' sak - kin wĕ - ša -
 haṭ pa - rô wĕ.'ib.bĕl da - mô bĕ.miz - ra' ta - hôr.

307.  *Allegro* טור
 Ja šĕ - mā ev - jo - ne - ḥa, ha - mẽ.hallim pa -
 ne - ḥa, a vi - nu lĕ - va - ne - ḥa al ta.'lem oṣ - ne - ḥa.

308.  *Allegro* טור
 El no - ra 'ă - li - la, ham.ši la - nu mẽ.ḥilla bĕ - ša - 'at ha - nĕ'i.la.

Saloniqui סלוניקי
 309.  *Allegro* טור
 Êl nô - ra 'ă - li - la, êl nô - ra 'ă - li - la.

 *etc.*
 Ham - ši ba - nu mẽ - ḥi - la bĕ - ša - at ha - nĕ - 'i - la.

Fine.

 Tiz - ku lĕ - ša - nim ra - bot, hab - ba - nim 'im ha - a - vot,


 bĕ - di - ša uv - sa - hă - la, bĕ - ša - 'at ha - nĕ - 'i - la.

310.  *Allegro* טור
 El no - ra 'ă - li - la ham.ši la - nu mẽ.ḥi - la bĕ - ša.'at ha - nĕ - 'i - la.

VI Various שונות Verschiedenes

Pentateuch מעשי תורה

311.

Zarqa munah segòl munah rēbīa

rēbīa mahpaḥ pašta u. jētīb zaqēf qaṭōn zaqēf qaṭōn

zaqēf gadòl u. geršaim merḥa ṭifḥa ṭifḥa etnaḥ etnaḥ

pēsīq talša qēṭana u. pazēr talša qēṭana

talša gēdòla talša gēdòla qadma wēazla

alza gerēs alza gerēs darga tēbir

merḥa sòf pasuq tērēn qadmin šalšelet schluss סוף פסוק

Zarqa segòl rēbīa mahpaḥ

pašta munah zaqēf qaṭōn zaqēf gadòl etnaḥ

talša qēṭana qadma wēazla

geršaim darga tēbir pazēr sòf pasuq

Propheten נביאים

312. 

Zarqa segòl rēbī'a mahpaḥ pašta munah z.qaṭòn



merḥa tiḥḥa etnaḥ qadma wēazla · geršaim jēṭib zaqéf gadol



darga tēbir tēbir talša gēṭana merḥa tiḥḥa



sóf pasuq. Nē.šē.ḥem ṭa.pē.ḥem u. miq.nē.ḥem jē.šē.vu ba.



a. . . reṣ ā.šer natan la.ḥem mô.še bē.é - verhajjar.dén, wē.at.




tem ta'av.ru ḥā.mu.šim lif.nē ā.hē.ḥem

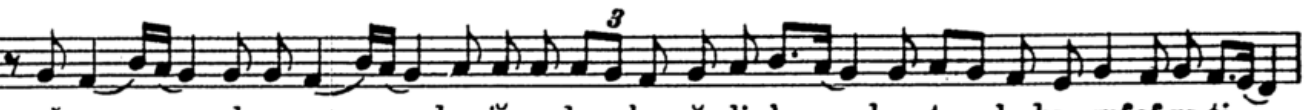


kòl gib.bò.ré ha.ḥa.jil wa.ā.zar.tem ô.tam.

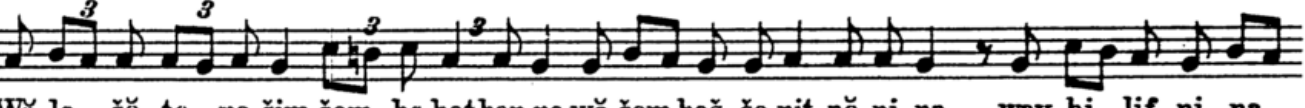
II Propheten נביאים

313. 

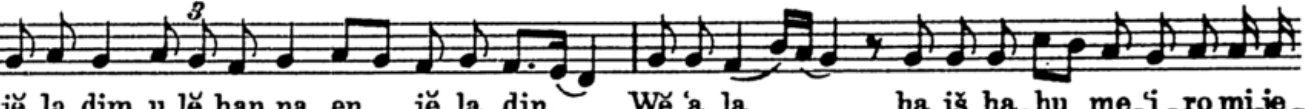
Vay-hi iš e.ḥad min ha.ra.ma.ta - yim so.fim me.har eḥ.ra - yim



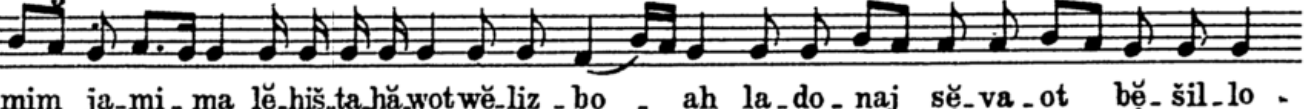
uš.mo eḥ.qa.na beṅjē.ro.ḥam beṅ ē.li.hu beṅ to.ḥu beṅ suf.eḥ.ra.ti.




Wē.lo šē.te na.šim šem ha.ḥaṭḥan.na wē.šem haš.še.nit pē.ni.na way.hi lif.ni.na



jē la.dim u.lē.ḥan.na en jē la.din. Wē.a.la ha.iš ha.hu me.ī.ro mi.je.



mim ja.mi.ma lē.hiš.ta.ḥa.woṭ wē.liz.bo - aḥ la.do.naj šē.va.ot bē.šil.lo.



wē.šam šē.ne vē.ne 'e.li ḥoḥ.ni u.fin.ḥas ko.ha.nim la.do.naj.

Lamentations אִיכָה Klagelieder

314. 
 Zarqa munah seḡol rēbīa mahpaḥ pašta
 zaqef qaton merḥa tīfḥa eṭnah darga tēbir
 darga tēbir darga munah jētib talša qēṭanna
 geršaim munah tīfḥa sof pasuq qadma wəʒzla tēren qadmin sof pasuq.

Esther אֶסְתֵּר
 315. 
 Zarqa munah seḡol zarqa munah rēbīa
 mahpaḥ pašta pašta zaqef qaton zaqef gadol merḥa tīfḥa
 munah eṭnah eṭnah qadma wəʒzla pazer talša qēṭanna
 talša gēdola darga darga tebir merḥa tīfḥa
 sof pasuq munah zaqaton munah pazer munah tēren qadmin.

316. 
 Waj-jih - tov be-šem ham-me-leḥ a-ḥaš-we-roš waj-jah-tom be-ṭa-ba -
 'at ham-me-leḥ, waj-jiš-laḥ sē-fa-rim be-jad ha-ra-šim
 bas-su-sim, ro-ḥē-ve ha-re - ḥeš ha-ā-ḥaš-tē-ra-nim be-ne ha-ram-ma-ḥim.

317. 

Waj-hi bi-me ä-haş-ve-roš hu ä-haş-we-roš ham-mo-
 leh me-ho-du wě-'ad kuš še - va' wě-'es-rim u-me-a
 mě-di-na. baj-ja-mim ha-hem kě-še - vet ham-me-leh ä-haş-we-
 roš 'al kis-se mal-hu-to 'a-šer bě-šu šan hab-bi-ra.

Psalmodyen תהלים Psalm 68

318. 

'Ja-qum ę-lo-him ja-fu-su o-jě-vaw wě-ja-nu-su
 mě-san-aw mip-pa-naw. Kě-hin-dof 'a-šan tin-dof kě-him-mes
 do-nag mip-ne eš. jo-vě-du rě-ša-'im mip-ne ę-lo-him. etc.

Psalm 72

319. 

Liš-lo-mo, ę-lo-him miš-pa-tę-ha lě-mę-leh ten wě-šid-qa-tę-ha
 lě-ven mę-leh. Jiš-pot 'ä-ni-je 'am jo-ši-'a liv-ne ęv-jon wi-dak-ke 'o-šeq. etc.

Psalm 91

320. 

Jo-šev bě-se-ter 'el-jon bě-šel šad-daj jit-lo-nan.
 O-mar la-do-naj maḥ-si um-šu-da-ti ę-lo-haj ęv taḥ bo.
 ki hu jaš-si-lę-ha mip-paḥ ja-quš mid-de-veḥ haw-wot.

bě - ęv - ra - to ja - seř lař wě - ta - ęat kě - na - faw teř -
 seř sin - na wě - so - ęe - ra ă - mit - to. etc. Jip - pol miř - ři - dě -
 ęa ę - leř ur - va - va mi - mi - neř - ęa e - leř - ęa lo jig - ęař etc.

Psalm 134

321.
 řir ham - ma - ă - lot, hin - ne ba - reř - ęu ęt ă - do - naj
 koř 'av - de ă - do - naj ha - 'o - meř - dim bě - vet ă - do - naj bal - le - lot.
 Seř - u jeř - de - ęem qo - deř u - va - reř - ęu ęt ă - do - naj. Jeř - va - reř - ęeř - ęa
 ă - do - naj miř - řij - jon 'o - se řa - ma - jim wa - a reř.

Psalm 1

322.
 Ař - re ha - iř ă - řer lo ha - lař ba - 'ă - řat reř - řa -
 'im uv - de - reř ęa - řa - im lo 'a - mad uv - mo - řav le - řim lo ja - řav.
 Ki im bě - to - rat ă - do - naj ęeř - so uv - to - ra - to jeř - ęeř
 jo - mam wa - laj - la. Wě - ęa - ja kě - ęeř řa - tul 'al pal - ęe ma - jim
 ă - řer pir - jo jit - ten bě - 'it - to wě - 'a - le - ęu lo jib - bol

wə-hol ă-šer ja-‘ă-se jaš-li - aḥ. lo ḥen ha-rə-ša-‘im
ki im kam-moṣ ă-šer ti-də-fe - nu ru - aḥ. ‘Al ken lo ja-qu-mu
rə-ša-‘im bam-miš-paṭ wə-ḥaṭ-ṭa - im ba - ‘ă - dat sad-di-qim.
Ki jo-de-‘a ă-do-naj də-reḥ sad-di-qim wə-də deḥ rə-ša im to-ved.

Daniel I 1-2 דניאל

323.

Biš-nat ša-loš lə-mal-ḥut yə-ho-ya-qim me-ḥeḥ yə-hu-da
ba neṣ-vu-ḥad-neṣ - šar me-ḥeḥ ba-veḥ yə-ru-ša-la - yim
way-ya-sar ‘a-le - - ha. Way-yit-ten ă-do-naj bə-ya -
do eṭ yə-ho-ya-qim me-ḥeḥ yə-hu-da u-miq-
ṣat kə-le vet ha-ḥ-lo-him way-vi-em e-reṣ šin-‘ar bet ḥ-lo-haw
wə-et hak-ke-lim he-vi bet o-šar ḥ-lo-haw.

Daniel III 7 דניאל

324.

Koḥ qə-vel də - na bê zim - na kə-di šam'in koḥ'am-ma -
ja qoḥ qar-na maš-ro - qi - ta qat-ro - sə sa-bə-ḥa

pě-san-ṭe-rin wě-ḥol zě-ne zě-ma-ra naf-lin xol a -
 mę-ma-ya um-ma-ya wě-liš-ša-na-ya
 sog-din lě-ṣe-lem da-hă-va di hă-qem nę-vuḥad-ņe-ṣar mal-ka.

Pentateuch מעמי תורה Aleppo חלב

325.

Zar'a segol munah rēbīa darga
 darga tēbir mērḥa tīḥa munah atnah za'ēf 'aṭōn
 za'ēf gadōl talša ṣṭanau. pazēr talša ṣṭanau. pazēr talša gēdola qadma wēazla
 azla gērēs gēršajim jētīb mahpaḥ pašta munah munah merḥa
 merḥa kēfula šalšelet tīḥa sōf pasuq Perikopenschluss. מוקפרישה tēbir

Exod XII. 21-22 שמות

326.

Waj-ji'ra mō-še lě-ḥol zi-nē jis-ra-ēl waj-jō-mer ā-lē-hem mi-šē-
 ḥu u-'e-ḥu la-hem sōn lě-miš-pē-ḥō-tē-hem wě-ša-ḥă-tu happa-saḥ.
 ul-'aḥ-tem ā-guddaṭ ē-zōb uṭ-bal-tem bad-dam ā-šer bas-
 saf wě-higga-tem ēlham-maš'ōf wě-ēl šē-tē ha-mě-zu-zōṭ min-had-dam ā-šer bas-
 saf wě-at-tem lô tē-šē-u iš mip-pe-ṭaḥ bē-tō 'ad bō-'er.

Perikopenschluss סוף פרשה Damaskus דמשק

327. 
 Siw.wa ă-dô.naj et mô.še wě.a.hă.rôm kên 'a.su.

Proph. סעטי נביאים Aleppo حلب

328. 
 Zar'a munah segól munah rēb'ia mahpaḥ pašta

 munah za'ef atōn mērḥa ṭifḥa atnah talsa 'ētana u.gēdōla 'adma wēazla

 gēršajim u.azla gērēš darga tēbir pazēr u.pēsīq jēṭib

 za'ef gadōl ṭifḥa ṭifḥa mērḥa sōf pasuq, sōf pasuq.

Josua I.14 יהושע

329. 
 Nē.šē.ḥem ṭa.pē.ḥem u.mi.nē.ḥem jē.šē.bu ba.

 a - - reš ă.šer na.ṭan la.ḥem mô.še bē.'ē.ber haj.jar.dēn

 wē.at.tem ta.'ab.ru ḥă.mu.šim lif.nē ă.hē.

 ḥem kōl gib.bō.rē ha.ḥa.jil wa.'ă.zar.tem ô.tam.

Lament. סעטי איכה Klagelieder

330. 
 Zar'a u.jēṭib segól u.tēbir pašta munah za'ef-atōn

 munah rēb'ia talša 'ētana u.gēdōla munah za'ef gadol darga

 tēbir munah atnah 'adma wēazla mērḥa ṭifḥa sōf pasuq.

Lament. I. 14 אִיכָה

331. 
 Nis'ad 'ól pə-ša'aj bə-ja-dô jis-ta-rě-gu ă-lu 'al
 saw-wa-ri hiḥ-šil kô-ḥi nə-ta-na - ni ă-dô-naj bi-dé lô u-ḥal'um. etc.

Esther מעֵטֵי אֶסְתֵּר

332. 
 Zara munah segôl munah rēbī'a
 mahpah pašta munah za'ef 'atôn draga u. 'adma tēbir u. azla
 merḥa tīfḥa atnah talša 'ētana pazēr jētīb
 tīfḥa sôf pasuq sôf pasuq munah

Esther VIII. 10 אֶסְתֵּר

333. 
 Waj-jiḥ-tôb bə-šem ham-me-leḥ ă-ḥaš-wê-rôš waj-jaḥ-tôm bə-ṭab-ba -
 'aḥ ham-me-leḥ waj-jiš-lah šə-fa-rim bə-jad ha-ra-šim bas-su-sim
 rô-ḥē-bē ha-re - ḥeš ha - ă-ḥaš-tē-ra-nim bē-nē ha-ra-ma-ḥim. etc.

Ruth מעֵטֵי רֹוּת

334. 
 pazēr munah segôl u. za'ef 'atôn mērḥa tīfḥa atnah 'adma
 wəazla darga tēbir mērḥa mērḥa tīfḥa sôf pasuq
 talša 'ētana u. gədôla mahpah pašta geršajim, za'ef gadôl u. tērēn 'admin u. zar'a ribi'a.
 azla gērēš

Ruth I. 1-2 רות

335. 

Waj-hi bi-mé šě-fót haš-só-fě-ťim waj-hi ra-'ab-ba.a .
 reš waj-jě-leh iš mibbêt le-ħem jě-hu-da la-
 gur bis-dê mô-ab hu wě-iš-tô uš-ne-ba-naw.
 Wě-šem ha-iš ě-li-me-leh wě-šem iš-tô na-’ō-mi
 wě-šem šě-ně ba-naw maħ-lôn wě-ħil jôn eř-ra-ťim mibbêt le-ħem
 jě-hu-da waj-ja-bô-u sě-dê mô-ab waj-jih-ju. šam. etc.

Pred. I. 4-5 קהלת Ecclesiastes

336. 

Dôr hô-lěh wě-dôr ba wě-ha-a-res lě-’ô-lam ô-ma-det.
 Wě-za-raħ haš-še-meš u-ba haš-še-meš wě-
 el mě-’ô-mô šô-ěř zô-ré-aħ hu šam etc.

Exod. XII. 21-25 שטות

Pl. 1603

II

337. 

Waj-jiq-ra mô-še lě-ħol ziq-ně jis-ra-ěl waj-
 jô-mer ă-lě-ħem, mi-šě-ħu uq-ħu la-ħem sôn lě-

miš - pē - hō - te - hem wě - ša - hă - tu hap - pa - saḥ.

Ul - qah - tem ă - gud - dat ê - zôb uṭ - bal - tem

bad - dam ă - šer bas - saf, wě - hig - gâ - tem el ham - maš - qof wě - el šē - tê

ha - mē - zu - zôt min had - dam ă - šer bas - saf wě - at - tem lô

tê - še - u iš mip - pe - taḥ bê - tô 'ad bô - qer.

wě - 'a - bar ă - do - naj lin - gôf et miš - ra - jim

wě - ra - a et had - dam 'al ham - maš qof wě - 'al šē - te ha - mē - zu - zôt

u - fa - saḥ ă - do - naj 'al hap - pe - taḥ wě - lô jit - tēn lam - maš - hiṭ

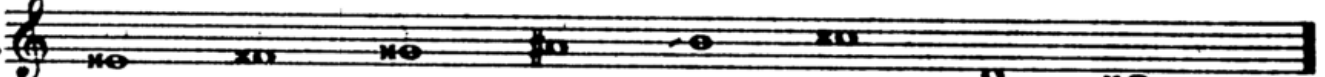
la - bo el ba - tē - hem lin - gôf. Uš - mar - tem et had - da - bar haz - ze lē -

hoq lē - ḥa ul - ba - ne - ḥa 'ad 'o - lam. Wě - ha - ja


ki ta - bô - u el ha - a - reš ă - šer jit - tēn ă - dô - naj

la - hem ka - ă - šer dib - bér uš - mar - tem et ha - 'ă - bô - da haz - zôt.

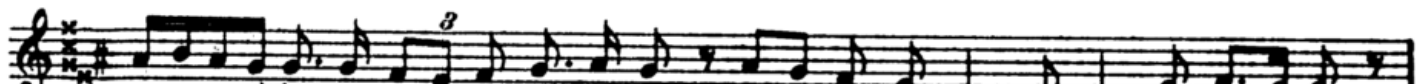
Ruth I. 1-3 רות
1607a

338. 

s. 336	366	411	467 ^b	478 ^b	544	295	279
c.	127	328	549	589	818		


Wa - jě - hi bi - mê šě - fót haš - šo - fě - tim waj - hi ra - 'ab ba -



a - reš waj - jě - leḡ iš mib - bêt le - ḥem jě - hu -


da la - gur bis - de mo - ab hu wě - iš - to uš - nê ba - naw.

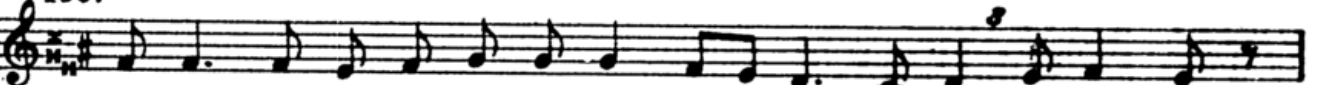

wě - šēm ha - iš ẽ - li - me - leḡ wě - šēm iš - to na - 'o - mi



wě - šēm šē - nê ba - naw maḡ - lôn wě - ḡil - jon ef - ra - tim mib - bêt le - ḥem


jě - hu - da waj - ja - ḡo - u sě - de mo - ab waj - jih - ju šam.


waj - ja - moṭ ẽ - li - me - leḡ iš na - 'o - mi wat - tiš - ša - ẽr hi uš - nê ba - ne - ha.

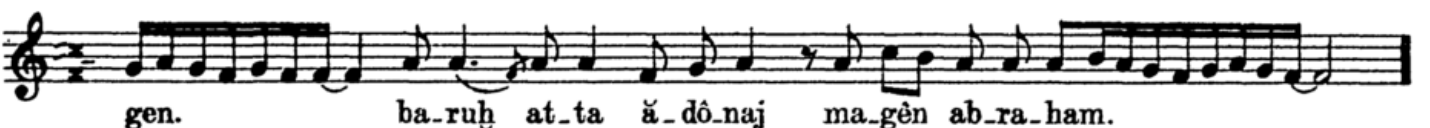
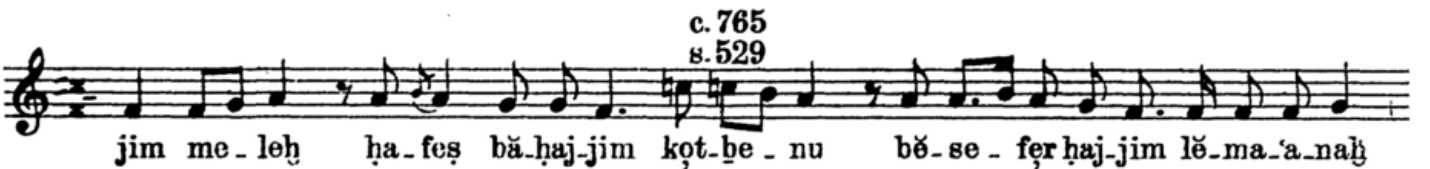
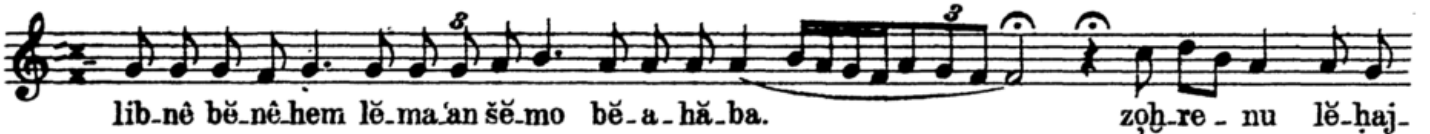
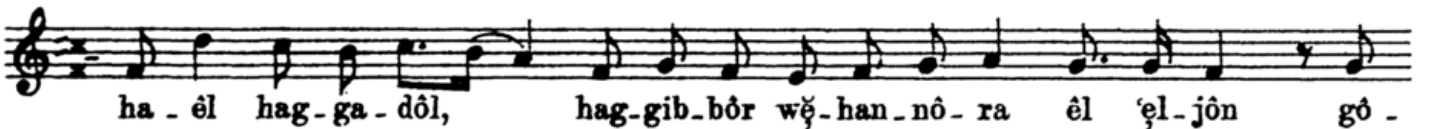
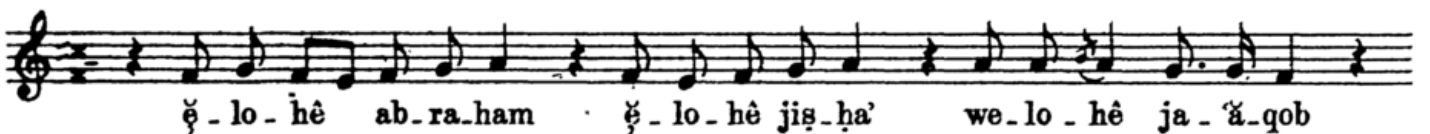
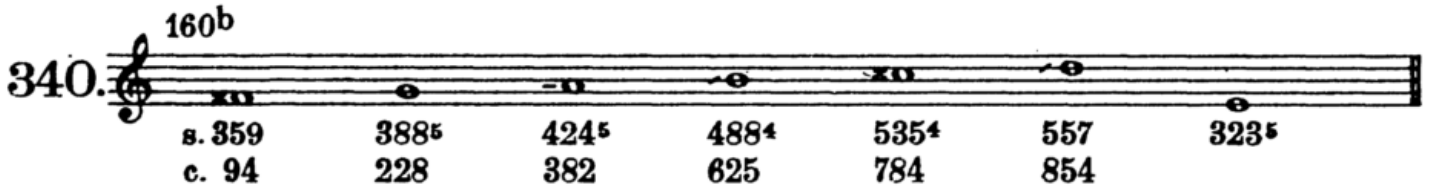
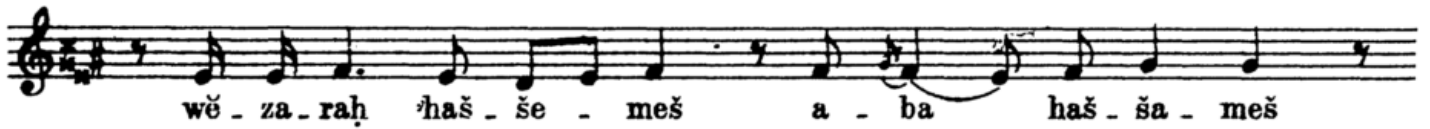
Pred. I. 1-5 קהלת Ecclesiastes
1607b

339. 
Diḡ - rê qô - he - let ben da - wid me - leḡ bi - ru - ša - la - jim.


hă - bēl hă - ba - lim a - mar qô - he - let hă - bēl hă - ba - jim hak - kôl ha - ḡel.


ma jit - rôn la - a - dam bē - ḡol 'ă - ma - lo še - ja - 'ă - mól


ta - ḡat haš - ša - meš. dôr hô - lēḡ wě - dor ba wě - ha - a - reš lě - 'o - lam 'o - ma - det.



Psalm I. 1-3 תהלים

341. 
 Aš-rô ha-iš ă-šer lo ha-laḥ ba'a-ṣat rě-ša -
 'im ub-de-reḥ ḥaṭ-ṭa - im lô 'a-mad ub-mô-šab lê-šim lô ja-šáb.
 ki im bě-tô-râṭ a-dô-naj ḥef-šô ub-tô-ra-tô jeh - - - ge
 jo-mam wa-laj - la. wě-ha-ja kě-'es. ša-ṭul
 'al pal-gê ma - jim. ă-šer pir-jô jīt-tên bě-'it-tô wě-'a -
 lê-hu lô jib-bôl wě-ḥôl ă-šer ja-ă-se jaṣ-li - - aḥ. etc.

Sprüche I. 1-7 מְשָׁלִים Proverbs

342. 
 Miš-lô šě-lô-mô ben da-wid me-leḥ jis-ra-êl. la-da-'aṭ ḥoḥ-mâ u-mu-sar
 lě-ha-bin im-rê bi-na. la-'a-ḥaṭ mu-sar has-kêl se-de' u-miš-
 paṭ u-mê-šarim. la-têt li-fě-ṭa-im 'or-ma lě-na-'ar da-'aṭ um-zi-ma.
 jiš-m'a ḥa-ḥam wě-jô-sif le - 'aḥ wě-na-bôn taḥ-bu-lôṭ jī-ne.
 lě-ha-bin ma-šal um-li-ša dib-rê ḥă-ḥa-mim wě-ḥi-dô-ṭam..
 jir-aṭ ă-dô-naj rě-šit da-'aṭ ḥoḥ-mâ u-mu-sar ẽ-wi-lim ba-zu. etc.

ברכת אירוסין ונשואין

hazan

343.  *3*
Kos jě-šu-'ot ęs-sa uv-šemă-do.naj ęq-ra, sav-ri ma-ra.nan.

qahal *hazan* *3*
lě-haj-jim, ba-ruḥ at-ta ă-do.naj ę-lo-he-nu me-leḥ

3 *3*
ha - - - o-lam bo-re pę-ri hag-ge-fen. etc.

3
ba-ruḥ at-ta ă-do.naj ę-lo-he-nu me-leḥ ha - - -

3
o-lam, ă-șer ja-șar ęt ha-a-dam bę-șal.mo bę-se-lem dę muttav-ni-to

3 *3*
wę hit-qin lo mim-me-nu bin-jan ă-de'ad, ba-ruḥ at-ta ă-do-

3 *3* *qahal*
naj jo-șer ha-a-dam. sos ta-si-sę wę-ta-gel ă-qa-

hazan
ra bę qibbuș ba-ne-ha lę-to-ḥa. bim-he-ra bęsim-ḥa ba-ruḥ at-ta

3 *3* *qahal*
ă-do.naj męsam-me aḥ sijjon bę.va-ne-ha. sam-me aḥ tęsam-maḥ

hazan
re'im ă-hu vim kęsam-me ḥa ḥa ję sir ḥa bę gan'e - den mi-ęe - - dem

qahal
ă-șer ba-ra sa-son węsim-ḥa, ḥa-tan wę ḥal-la, gi-la, rin-na, di-ș-

hazan
sa wę ḥed-wa, a-ḥă-va wę aḥ-wa, ša-lom wę-re-'ut. męhe-ra ă-do.naj ę-lo-

he-nu jiș-ša-mă bę-'a-re ję-hu-da uv-ḥu-șot ję-ru-ša-la - - jim.

qahal hazan

Qol sa - son wə - qol si - mē - ha
 qol ha - tan wə - qol kal - la. qol miš hā lot hā ta nim me - hup.

pa - tam un - 'a - rim mim miš te nē - gi - na - tam. baruh etc.

Moderato בהליכה מתונה

344. Ha - tan na - 'im 'ā - - - le bē - toḥ 'em ǝ - mu - -
 naj, liq - ro bē - se - fer to - - - rat 'ā - do - naj.
 etc. liq - ro bē - se - fer to - rat 'ā - do - naj.

לברית טילה
 Moderato בהליכה מתונה

345. Jē - hi ša - lom bē - he - le - nu wə - šal - wa bē -
 jis - ra - el, bē - si - - man toḥ ben ba - la - - nu,
 bē - ja - - maw ja - vo go - el, haj - je - led ze - jē -
 hi ra - 'ā - nan, bē - šel šad - daj jit - lo - nan, u - va - -
 to - ra jit - bo - - nan, jē - al - - lef dat lē - ḥo - lē šo - el, bē -
 si - man toḥ ben ba - la - - nu, bē - ja - - maw ja -
 vo go - - el. bē - ja - - maw ja - vo go - el.


I Baqqašot בקשות

346.  Musical notation for item 346, consisting of four staves of music in a 2/4 time signature. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are printed below the notes.

El mis-tat - ter bə-šaf-rir hej-jon has - se-ḥel han-ne-ṣ-lam mik - kəl ra'-jon, 'il-
 lat ha-il-lot muḥtar bə - ḥe-ṭer 'el-jon, ke-ṭer ji-tə-nu lə - ḥa ă-do-naj.
 bə-re-šit to-rat - ḥa ha-qə-du-ma, rə-šu-ma ḥoḥ-mat-ḥa ha - sə-tu-ma,
 me-a-jintim ma-se wə - hi ne-ṣ-la-ma, re-šit ḥoḥ-ma jir - at ă-do-naj.

347.  Musical notation for item 347, consisting of three staves of music in a 2/4 time signature. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are printed below the notes.

Lə-ma'an-ḥa wə-lo - la - - nu, u - lə-šoḥ-ve mə'a - ra,
 u - lə-šoḥ-ve mə'a - ra, bə-ne na sə-vi tif-a-ra, jə-ru-ša-la - jim ha-jə-qa-ra,
 biz-ḥut to-ra haj - ša-ra. di - bə-ro-tə'a-sa - ra, di - bə-ro-tə ă-sa - ra.

348.  Musical notation for item 348, consisting of five staves of music in a 2/4 time signature. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are printed below the notes. The piece ends with a 'Fine' marking and a 'D.S. a.F.' instruction.

Ḥaš-ti wə-lo hi-tə-ma-ḥa-ma - ti bi-tə-nu - mot, ulvet
 el hin-ne qam - ti bi-zə-ma - mot lə - - - lə-fa-naw pi pa-
 si - - ti lo ki qa-wo qiw-wi - ti ă-do-naj li - - -
 li-šu'a - tə-ḥa qiw-wi - ti ă-do-naj. jir-a ra - 'a-də wə-e - ma ja - vo
 bi,nafla 'a - - laj ta-rə-de - ma wə-ḥo - vi aḥ. etc.

349. 
 Qab.bel t̄ - fil - la - ti šel bo - qer ha - el ho - qer,

 'e - naj ta - mid el ă - do - naj, kap - per k̄ol h̄ă - tot n̄e - 'u - raj, uz - hor li

 k̄ol z̄e - hut ă - vo - taj, ha - el ho - qer. na - ă - qat 'a - ni w̄e - ę - jon

 w̄e - gam sa - qat 'ir s̄ij - jon b̄e - ra - h̄ă - mim ja - šuv ja - ron, ha - el ho - qer.

350. 
 A - va - reh ę - t šem ă - do - naj han - ne - lam mik -

 k̄ol nim - sa wa - ă - qaw - w̄e has - do k̄ol ja - maj, 'al k̄ol tuv ă -

 šer 'a - sa. na - tan la - nu el hat - to - ra l̄e - zak - ko - te -


 nu ra - sa, u - me - rov ha - to - te - nu n̄e - ta - na - nu lim - ši - sa.

351. 
 Ja - rad do - di l̄e - gan - no la - ă - ru - gat b̄e - sa - mo

 l̄e - hit - 'al - les 'im bat na - div

 w̄e - lif - ros 'ă - le - ha suk - kat š̄e - lo - mo, ap - pir - jon

 'ă - sa lo ha - me - l̄e - š̄e - lo - mo.

352. 
 At - ta bən a - - dam gas ru - - - ah

 be - řen ma - le sir na - fu - ař, 'al ma li - - bę -

 ha ba - řu - ař řal lih - jot gib - bor ba - a - - reř.

353. 
 Ja řur 'o - lam 'el - jon ha - a - reř 'al ja - mim. ul - va - non ap - pir - jon hak kol ře - řet ja - mim.

 um lař - to az na - řa ba ř - vi - 'i li ř - lo - mim, jom řab - bat um - nu - řa el řaj ha - 'o - la - mim.

354. 
 Křl bę - ru - e ma - ř - la u - ma ř - - - řa,

 řę - 'i - dun, jag - gi - - - dun kul - la - mẽ - kę - e - řad

 ř - do - naj e - řad u ř - - - mo e - řad. *Fine.*

 řę - lo - řim u ř - ta - jim ně - ti - vot řę - vi - lař wę - řol me - vin so -

 dam řę - sa - pę - ru e ř god - lař wę - hem jak - ki - - ru ki

 hak - kol řel - lař wę - at - ta ha - el ham - me - leř ha - mẽ - ju - řad. *D.S. al F.*

 hak - kol mi - mẽ - - řa niz - bad za - vod, at - ta ta - ř - -

 mod wę - hem jo - vě - du a - vod, la - řen křl řę - řur řit - ten ľę - řa ka - vod

ki me-roš wě - 'ad sof hă - lo av ę - ھا - - dė, ję - 'i - dun,
 jag - gi - dun kul - lam kę - ę ھاđ, ă - do - naj ę -
 ھاđ uš - mo ę - ھاđ.

Balkan

355.
 Bat ă - hu - vat el ka - ma - baš - ša - ھاđ. tit - lab - ben o - dem kit - ma - kaš - sa - ھاđ
 šir lę - ھا mə - hal - le - lę, šir lę - ھا mə - hal - le -
 lę lam - naš - se - aħ 'al ă - je - lę ھاš - ša - - ھاđ.


Balkan

356.
 At - ta ben a - dam gas ru - aħ, be - țin ma - le sir na - fu - aħ, 'al ma lib -
 ھا ba - țin - - aħ, ھاđ lih - jot gib - bor ba - a - - reș.

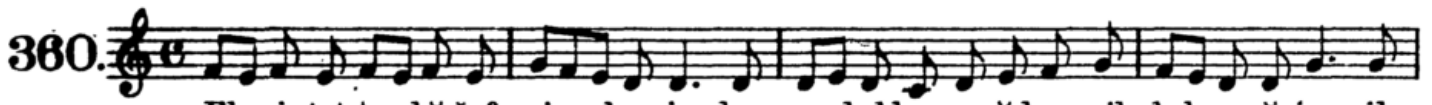
Balkan N° 358 - 362

357.
 Ję - di - di, ro - 'i, mẽ - qi - mi mi - mi - rę - mas an - še la -
 șon, ھاđ gi - da li at - ta al mi na - țin - šę - ta - mẽ - 'ađ ھاș - șon.

358.
 Kọl bę - ru - e ma - la u - mađ - țin kọl bę - ru - e ma - lu u - mađ - țin
 ję - 'i - dun jag - gi - dun kul - lam kę - ę - ھاđ, a - do - naj ę - ھاđ uš - mo ę - ھاđ.

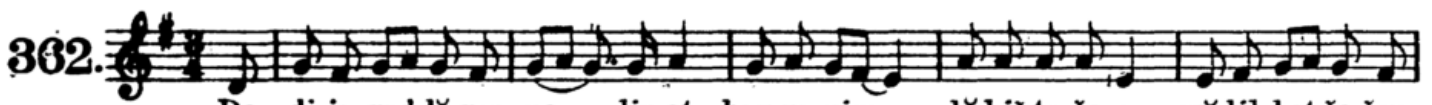
359. 
 Ā - don o - lam ā - šer ma - laḥ bē - te - rem koḥ jē - sir niv - ra, lē -


 et na - ā - sa bē - ḥef - so koḥ ā - zaj me - leḥ šē - mo nik - ra.

360. 
 El mistat ter bē - šaf - rir ḥev - jon has - se - ḥel han - ne - ḥ - lam mik - koḥ ra - ā - jon, il -


 lat ha - il - lot muḥ - tar bē - he - ter eḥ - jon, ke - ter ji - te - nu lē - ḥa ā - do - naj.

361. 
 O - de lē - el lē - vav ḥo - ker bē - ron ja - ḥad koḥ - ve bo - ker.

362. 
 Do - di ja - rad lē - gan - no lir - ot bag - ga - nim, lē - hiš - ta - še - a we - lil - koḥ - so - šan -


 nim, koḥ do - di do - fek pit - ḥi li tam - ma ti ša - ā - re sij - jon ā - šer a - hav - ti.

363. 
 Jē - did ne - feš av ha - ra - ḥā - man


 me - šoh 'av - daḥ eḥ re - so - - naḥ.


 ja - ruš 'av - daḥ ke - mo ā - - jal jiš -


 ta - - ḥā - we eḥ mul ḥā - da - - - - - raḥ.

II Pizmonim פזמונים

364. Rast רשת



Šir bę - fi ga - dę gę - di,
hu ma gen ba - ă - di,
a - a - gi - la be - lo - he jiš - 'i.
u - mę - nu - si mo - ši - 'i.
ši - ru lo za - mę - ru za - mę - ru lo.
ha - 'am ba - ħar lę - na lę - na - ħă - lo.

365. Bayat ביאת *Fine.*



El ho - we, el ho - we el jih - je, lę - 'o - lam.
lę - o - lam hu a - vi - nu mal - ke - nu ħaj ne - lam.
hu ji - vē - ne miq - da - ši ha - dę - vir wę - ha - u - lam.

366. Hiġaz חיגז



Im ħa - ħam li - bę - ħa bę - ni
jis - maĥ lib - bi az gam ă - ni.

367. Sabba סבא



Ja - dę - ħa ta - ně - he - ni e - lę ħaj 'o - saj.
wę - to - ħă - ze - ni to - ħę mig - ra - šaj.
ħiš ten la - nu ħe - lęq bę - da - wid
wę - gam na - ħă - la bę - ven ji - šaj.

Bayat ביאת

368. 
 El šo-ħen ša-ma - jim, har-ħeq kol pe-šá, saniv sə-fa-ta-jim, al tab be-ře-šá.

 lə-ħa es-sa 'e-na - jim, na qa-rev je - šá, az od-ħa bə-niv sa-fa,

 lə-ħa el ad-dir. 'ov - de za - ra, ħiš jit-ta - mu, gamba-ħo-šəħ jid-da-mu.

 sa na tē-ħin-na wə-gambaq-qa-ša, al-la, al-la hu. hu. I II

 ja el ę-meť goja-ħə-zarħaš-med, 'al ša-wa-ramšə laħat-ta ħe-řev no-qe-meť. meť. I II

Bayat-Huseni ביאת-חוסני

369. 
 E-ę-řəħ ma-ħă - lal ni-vi li-fə-ne ę-lo - he a - vi,

 lih - vo - də ħem-dat lə - va - vi, e - li - ja - hu han - na - vi.
 qahal

 lih - vod ħem-dat lə - va - vi, e - li - ja - hu han - na - vi.

Bayat ביאת

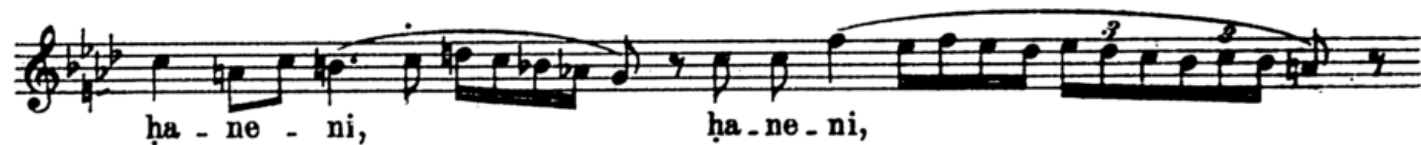
370. 
 Jar - ħiq nə - dod, dod nə - - man, wa -

 ă - ni bil - to kə - mo al - man, la - šuv 'im - mi li

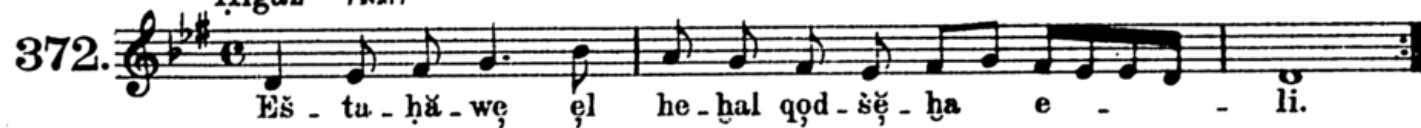
 ħiv - ti - aħ, wə-ħin - ne e - ħar, wə-ħin-ne e -

 ħar, wə-ħin - ne e - ħar rav zə - man.

Higaz-kar כר-זאג



Higaz זאג



Sabbathsongs זמירות לשבת Sabbatlieder

Higaz חגז

373. 
 Lě - mivša 'al rif - ta kě - ze - ta uĥ - ve - 'a - ta tĕ - ren jo - din naq - ta sĕ -
 mĕ - šaĥ ze - ta dah - ja dĕ - taĥ nin re - ha - ja wĕ - nag - din nah - la - ja bĕ -
 ti - min uf - ri - šin ĥă - lo ne - ma ra - zin u - mi - lin dig - ni - zin dĕ -
 gaw - wa bĕ - lah - šin
 let - hon mit - ĥă - zin tĕ - mirin uĥ - vi - šin. it - 'a - tĕ - rat kal - la bĕ - ra - zin dil - 'e - la.
 bĕ - go, hai hil - lu - la dĕ - 'i - rin qa - di - šin.

Ġarka גרמא

374. 
 Ja - ribbon 'a - lam wĕ - 'al - ma - ja, ja ribbon 'a - lam
 wĕ - 'al - ma - ja, ant humal - ka, me - leĥ mal ĥa - ja, me - leĥ mal ĥa - ja. 'o -
 vad gĕ - vur - teh wĕ - tim - haj - ja, 'o - vad gĕ - vur - teh wĕ -
 tim - haj - ja, š'far qă - da - maĥ lĕ - ha - ĥă - wa - ja, lĕ - ha - ĥawa - ja. etc.

Nawa נוא

375. 
 Bar jo - ĥaj nim - šaĥ - ta aš - re - - ĥa,
 še - - men sa - son me - ĥă - ve - re - - ĥa.

Bayat-Nawa ביאת-נוא

376. 
 Bar jo - ĥaj nim šaĥ - ta a - šĕ - re - - ĥa,
 še - - men sa - son me - ĥă - ve - re - - ĥa.

Nawa נאָו

377. 
 Ä - za - mer biš - va - ħin læ - me - 'al go pi - tã ħin, dẽ -
 va - ħã - qal tap - pu - ħin, dẽ - in - nun qad - di - šin.

Balkan

378. 
 Ä - za - mer biš - va - ħin læ - me - 'al go pit - ħin dẽ
 va - ħã - qal tap - pa - ħin dẽ - in - nun qad - di - šin.

Balkan Rast רֶשֶׁת

379. 
 Šur mi - šẽ - lo a - ħal - nu ba - rẽ - ħu ẽ - mu - naj, sa -
 va' - nu vẽ - ho - tar - nu ki - dẽ - var ä - do - naj.

Rast רֶשֶׁת

380. 
 Ki eš - mẽ - ra šab - bat el jiš - mẽ - re - ni,
 ot hi læ - 'ol - me 'ad ot hi læ - 'ol - me 'ad,
 ot hi læ - 'ol - me 'ad be - - - no u - ve - ni.

Huseni חוּסֵינִי

381. 
 E - li - e - li - ja - hu, e - li - e - li - ja - hu, biz ħut e - li - ja - hu, han - na - vi ha - ve na.
 bo ħir - tom ri ħ - bo, na'baš - vi ki vo, lo šã - ħav lib - bo gam lo ra - a še - na.

Bayat בַּיָּאָת

382. 
 Ham - mav - dil ben qo - deš læ - ħol ħaṭ to - te - nu hu jim - ħol, zar -
 'e - nu wẽ - ħas - pe - nu ħar - be ħã - ħol wẽ - ħak - ko - ħã - vim bal - laj - la.

Bayat ביאת

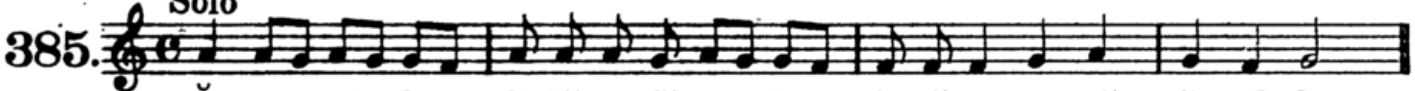
383. 
 Ham-mav-dil ben qo-deš lə-ḥol haṭ-to-te-nu hu jim-ḥol, zar-
 'e-nu wə-ḥas-pe-nu jar-beḥa-ḥol wə-ḥak-ko-ḥa-vim bal-laj-la-ḥā-
 viv al-la, e-li-ja-hu 'ā-ziz al-la e-li-ja-hu.

Nawa נוא

384. 
 Maš-bi-aḥ šə-on jam-mim nə-te 'ā-le-nu šə-lo-mi-mə
 u-vra-ḥot mi-mə-ro-mim, kəl šiv-'at haj-ja-mim.

Bayat-Huseni ביאת-חוסני

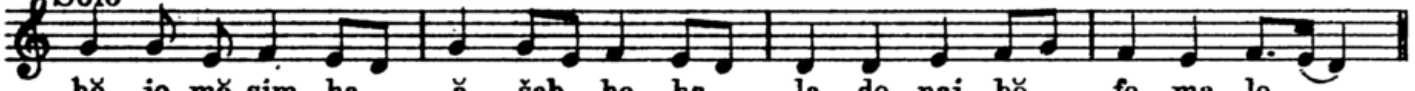
Solo

385. 
 'Ā-ro-mim-ḥa li-ḥə-vo-də šim-ḥa ji-tə-ro-mam wə-jit-'al-le.

Chor


 lə-'ir sīj-jon har qo-də-še-ḥa šam ni-sə-maḥ wə-na-'ā-le.


Solo


 bə-jo-mə sim-ḥa 'ā-šab-be-ḥa la-do-naj bə-fe-ma-le.

Chor


 lə-'i-rə sīj-jon har qo-də-še-ḥa šam ni-sə-maḥ wə-na-'ā-le. D.C.

Bayat ביאת

386. 
 At-ta ha-el, at-ta ha-el me-leḥ dar bi-mə-ro-mim.

Bayat ביאת

387. 
 El bə-ja-do, ja-do, ja-do jig-al jis-ra-el 'av-do,
 u-viq-qaš-ti me-ḥas-do, a-na pa-na do-di lə-va-do.

Nawa נוא

388. 
 Sə-lah, sə-lah, el tov wə-sa-laḥ, im 'ā-wo-not ga-və-ru, at-ta tov wə-sa-laḥ.

Bayat-Şabba ביאת צבא

389. 
 A-sim tš-hil-la lš-el bš-rin-na, han-no-ten lš-a-dam im-re vi-na.

Bayat ביאת

390. 
 Ja no-ra lš-ħa a-ši-ra, ne-š-la 'al kol no-šar,

 ħiš bš-ne na 'i-rš ħab-bi-ra ne-š-man, kijad ħa el lo ti-qš-sar.

Saskar סוכר

391. 
 Ja ma-ġen wš-o-zer 'am-ħa, 'am ħa lš-

 'ir-ħa ħaħ-zer, wš ħol o-je-vš ħiš paš-zer.

 lš-'e-ne ħak-kol sa nes. wš ħol o-je-vš ħiš

 paš-zer lš-'e-ne ħak-kol sa nes.

Saskar סוכר


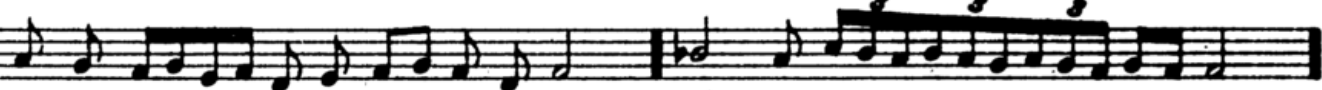
Andante vivace בחליבה וזרז


392. 
 Mip-pi el mip-pi el jš-vo-raħ kol jis-ra-el.

 en ad-dir ka-do-naj wš-en ba-ruħ kš-ven 'am-ram wš-

 en-ġš-du-la kat-to-ra wš-en dar-ša-nim-kš-jis-ra-el.

Siga שיגא

393. 
 Hin-ne el jš-šü-'a-ti bo ev-ťah wš-lo eť-ħad ki 'o-zi wš-

 zim-rat ja waj-ħi li li-šü-'a. ah!

394. 
 Ha - lě - lu - ya, ha - lě - lu - ya, ha - lě - lu 'av - de ă - do - naj. etc.

395. 
 El yiv - ne hag - ga - lil, baa - ruḥ yiv - ne hag - ga - lil. etc.

396. 
 El jiv - ne hag - ga - lil, el jiv - ne hag - ga - lil, el jiv - ne hag - ga - lil

 ba - ruḥ jiv - ne hag - ga - lil, el jiv - ne hag - ga - lil, ba - ruḥ jiv - ne hag - ga - lil.

397. 
 Yomsim - ḥa yomsim - ḥa yomsim - ḥa lě yis - ra - el. Ā - hu vim yis - ra - el bē - ru - ḥi myis - ra - el. etc.

398. 
 Mi wa - mi bil - te - ḥa yo - šer, ra - ḥum ḥan - nun

 ga - lu - te - nu qa - šer. At - ta hu a - vi - nu go - ă - le - nu.

 Baḥ ba - taḥ - nu mo - ši - 'e - nu. Ā - do - nay ḥa - ne - nu lě -

 ḥa qiw - wi - nu, beṇ da - wid ba qal kan - ne - šer. etc.

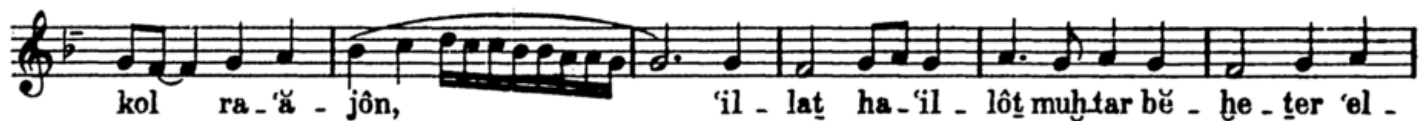
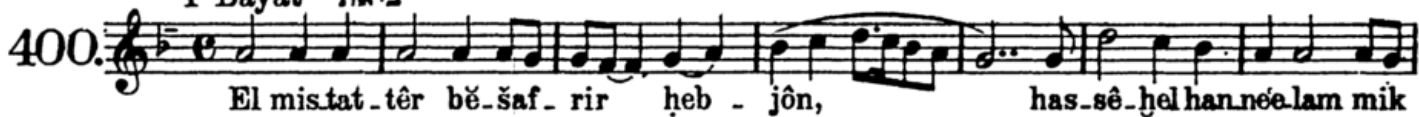
399. 
 Ad - dir yiv - ne be - to ma - mi - aḥ yē - šu - 'a.

 Sim - ḥat to - ra ,yeš, yeš, sim - ḥa - t gi - la yeš, yeš. etc.

I Baqqašot בקשות

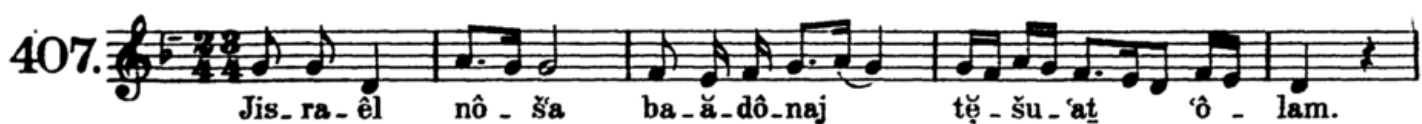
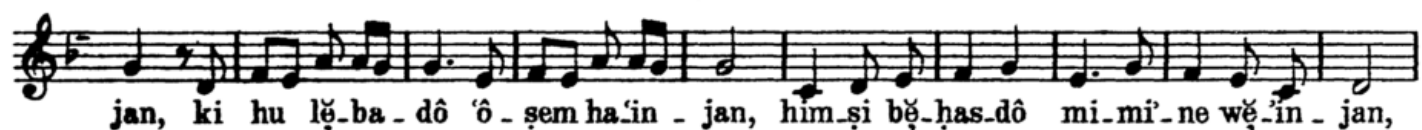
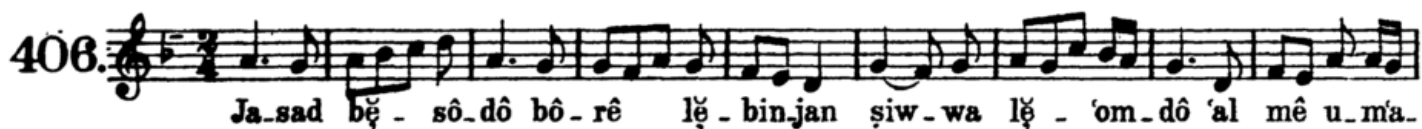
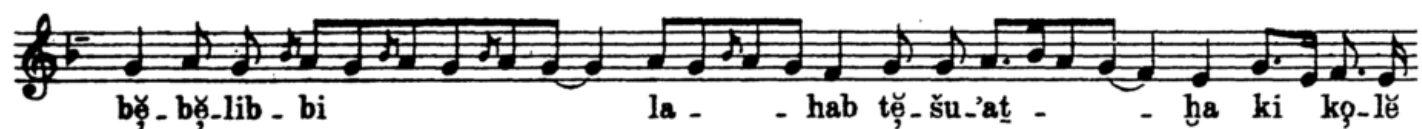
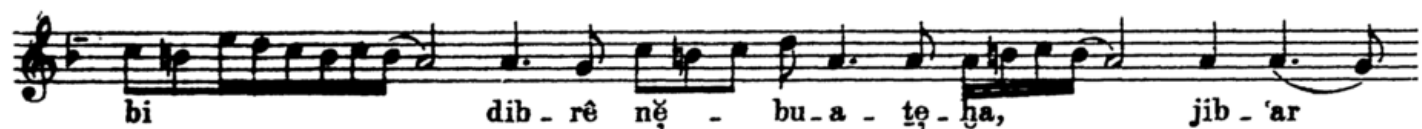
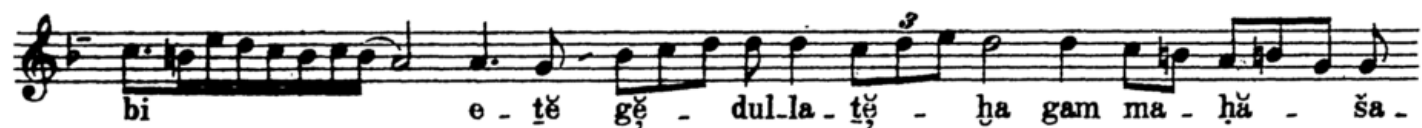
Aleppo-tunes נעימות חלב Aleppo-Weisen

I Bayat ביאת



Bayat-Nawa ביאת נוא



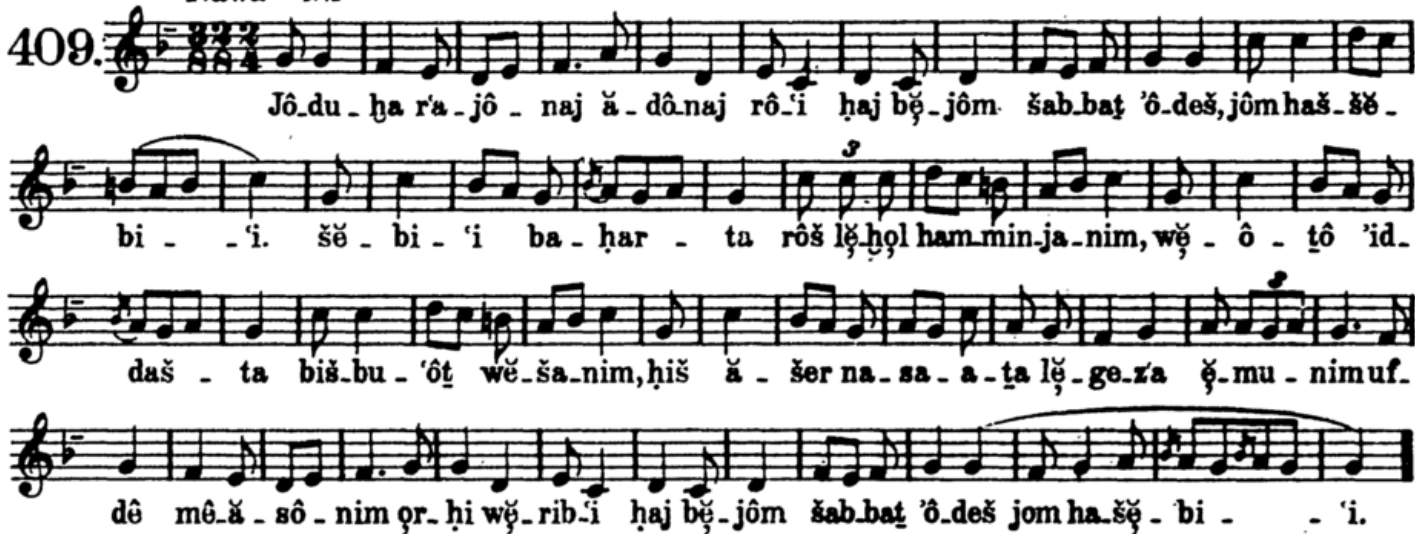


Nawa נאָו

408.  Musical notation for song 408, consisting of four staves of music in 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

Mi la-dô - naj it - ti ô - rêh, millin jah - bir šir haš - ši - rim,
 jaftir sa - fa ji - ʕ - ra a - bə - rêh, jə - fa - ʕr lə - 'ô - se - u - rim
 lə - fa - naw tiḥ - ra kol be - reh, ja - ši - ru ʔ - ra bim wə - šah - rim, na - wa tə - hil -
 la la - jə - ša - rim jôm šab - baṭ 'ô - deš.

Nawa נאָו

409.  Musical notation for song 409, consisting of four staves of music in 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

Jô - du - ha ra - jô - naj ʔ - dô - naj rô - 'i haj bə - jôm šab - baṭ 'ô - deš, jôm haš - šə -
 bi - 'i šə - bi - 'i ba - ḥar - ta rôš lə - ḥol ham - min - ja - nim, wə - 'ô - tô 'id -
 daš - ta biš - bu - 'ot wə - ša - nim, ḥiš ʔ - šer na - sa - a - ta lə - ge - za ʕ - mu - nim u -
 də mē - ʔ - sô - nim ʕ - ri wə - rib - 'i haj bə - jôm šab - baṭ 'ô - deš jom ha - šə - bi - 'i.

410^a.  Musical notation for song 410a, consisting of one staff of music in 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

Ja ma - si kə - bin ra - ḥə - ma - na a - si kə - bi - hun lə - 'am də - na.

b.  Musical notation for song 410b, consisting of two staves of music in 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

Ward a na - fi - la bə - gô sil - wi šaw ḥa bim - ri - du 'ʔ - wi 'ʔ - wi di na hum kə -
 rê - sê la ša - wi aj - hu 'ab - da biš rêš ta - ni - na, a - si kə - bi - hun lə - 'am də - na.

411.  Musical notation for song 411, consisting of two staves of music in 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

Rô - nu wə - šab - bə - hu la - ʕl jis - ra - ʕl am - mô na - tan la - nu jôm haš - šab - baṭ lə -
 zam - me - rē liš - mô šim - ru šab - baṭ kə - iš - šôn baṭ wə - gam tə - hu -

mô a - dam bô lô ji - dě - ag ra' je - un - nag ba - sar wa - dag lô
je - ř - rab. řab - bať hu ô - deř la - nu ba - ruh a - řer ba - řar ba - nu.

412.
 řab - bě - hu el řab - bě - hu el 'ă - dat jis - ra - - el,
bě - lel řab - bať hă - lě - lu el ha - lě - lu el,
lě - am bě - né jis - ra - el bě - né jis - ra - el.

413.
 Ma na - im na - wa te - hil - la lě - - - dar ma - 'ă - la la -
řir - im an - - ře ře - gul - la bi' - - hal 'ă - dô - naj.

414.
 Jô - du - řa kol ham - ja - hă - lim 'el - jô - ně jô -
řeb bař - řa - ma - - - jim. *Fine.* mi el ka - mô - řa ba - e -
lim jiř - ta - řă - wu iah ap - pa - - - jim.
řaj, řaj, řaj,
řaj, řaj, řaj, řaj,
řaj mi el ka - mô - řa ba - e - lim, řaj ja el.

II Nawa 𐤍𐤏𐤃

415.  Jôm ze lě-jis - ra - êl ô - ra wě - sim - ھا šab-bat mẽ - nu - ھا,

 siw-wi-ta pi-'u - dim bę-ma-ă-mad si - - naj, šab-bat mẽ - nu - ھا.

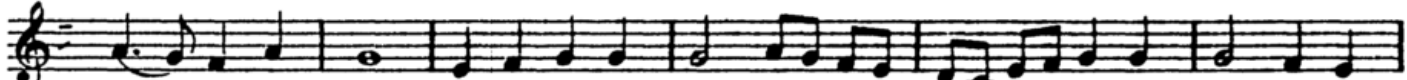
416.  Jô - du - ھا me - - leh dar ba-mę - rô - mim,

 'el - jôn na - 'ă - - la ram 'al kôl ra - mim, bę-jôm 'id - daš - ta

 mik-kôl haj - ja - mim, lě - 'am ba - ھا - ta 'ô - deš jis - ra - êl.

417.  'U - ri ně - su - ra kę - ba - ba-tě di - bę - rô šir li-ě-ra-țe šab-bat.

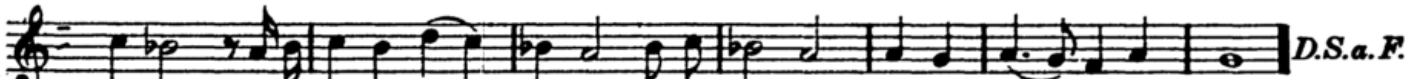
418a.  Ram ôr ga-dôl né - lam ke - ter ma-htë-tir 'ô - lam bę-hôh-ma 'a - sa 'ô -

 la - môt kul - lam mi bi-na hê - ir lě - his - sé ka-bôd jaz - hir bę-ھا -

 dô a-mar 'o - lam jib-ba - ne ne-zar bi - bi-gě-bu - ra šě-ba - ھا - mi jim - ne.

b.  Êl hab-bô-ré ša-ma-jim ja - sar-mal-ă - hě-ma-ھا-na-jim mâ-hem-mâ-ěš u - ma-jim

 we - haj - jô - tě wě - ô - fa-nim wě - e - rě - ê - - lim wě-jôm šě - bi - 'i

 *D.S.a.F.*
ša - bat 'a-ra lô jôm haš - šab-bat ně-ta - nu lě - 'am-mô la - 'ad, 'ô - lam.

III Siga שיגא




419. 
 Jô-mar na ji-sě-ra-él ši-ra lě-él a-jôm,

 rô-hă-šim zim-ra-tě-él èl jid-rô-šun jô-mě jôm.

420. 
 An-na hô-ša mě- - ôr 'ê - - naj 'a-bě-de-ħa

 u-rě-ê bě-'ô - - ni ê-laj èl al-tě-a - -

 ħar ê-li èl al-tě-a - - ħar.

421. 
 Ô-de lě-él lě-bab ħô-'êr, bě-rôn ja-

 ħad ko-ħě-bě bô-'er. si-mu lěb 'al

 ha-ně-ša - ma le-šem šě-'bô wě-ah-la - - ma.


422. 
 È-law mi hi-'ě-ša waj-jiš - - waj-jiš-lam ša-ma-jim wa-a-reš,

 kil-lam baš-šab-baṭ bô niz-ħa-rim 'am-mô kul - -


 kul-lam, la-ħên la-ħên-ě-ji-zě-ku lě-'ô-lam šek-kul-lô šab-baṭ.

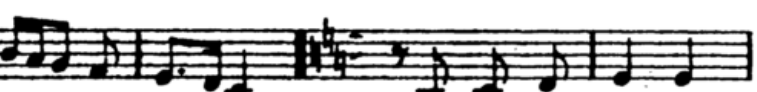
423. 
 Jê-'a-re 'a-lê-nu ru-ah niš-matšad-daj mi-mě - rô-mim



 baš-šab-bat bô ja-nu-hu jě-gi-ê ko-ah jě-gi-ê kô-ah.

424. 
 Ā-nij ă-sap-pêr bē-im-rê še-fer mô-ne wě-sô-fêr



 jô-šer ă-ma-rim, ni-bi êl jir-se wě-ê - - laj jim-ma-



 sê êt ă-šer ef-se bę-hil-hôt šab-bat. jôm ô-neg ni-ě-ra ô-rah lě-


 heb-ra wě-ěš haz-za-ra lô tób mab-'i-rim. hal-lô-mêd tô-ra


 lě-ôr lo jĩ-ra jať-te bim-hê-ra mad-li bē-šab-bat.

425. 
 Jôm lě-jôm ô-de lě-šim-ħa êl ă-ni 'ab-de-ħa,


 ôl bę-šir ħa-daš wě-ze-mer tób e-ě-rôħ neg-de-ħa 'al ă-šer tó-


 bôt gę-mal-ta-ni bę-rôb ħas-de-ħa.


 šur šě-m'a si-ħi wě-ħa-šêb mi-mě-ôn ša-me - - ħa.

426. 
 Bār jō - haj nim-ša-hě-ta aš - re - - ha,

 še - - - men sa - sōn mē - ha - bê - re - - ha.

 bār bār jō - haj še-men mi-šě-ħa-tě 'ô - - deš


 nim - - - šaħ - ta mim-mid - daṭ ha' - 'ô - ha'ô - deš,

 na - sa - ta siš nē - zer ha' - 'ô - - deš

 ha - - buš 'al rô - šě - ħa pē - ê - re - - ha. etc.

427. 
 Kōl bē-ru - ê m'a - la u - maṭ - ta jě - 'i - dun, jag-gi - dun kul -

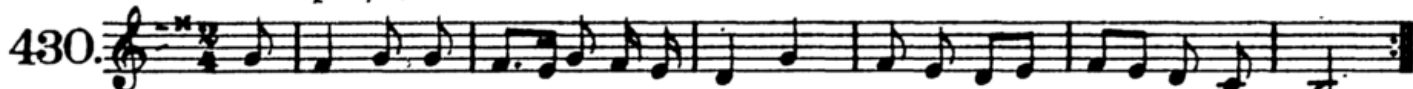
 lam kē - e - ḥad: ă - dô - naj e - ḥa - dě u - šě - mô e - ḥad.

428. 
 Ā - dōn 'ô - lam ă - šer ma - laḥ bē - te - rem kōl jě - sir nib - ra.

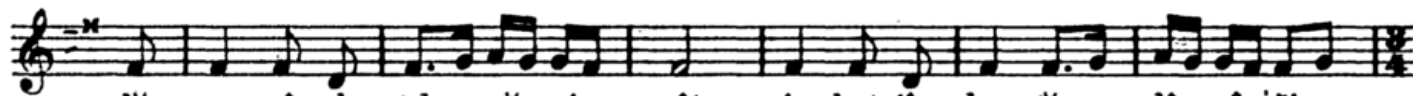
429. 
 Ā - ba - rēḥ eṭ šēm ă - dô - naj han - ne'ě - lam mik - kōl nim - sa.

 wa - a - 'āw - we ḥas - dô kōl ja - maj 'al kōl ṭub ă - šer 'a - - sa.

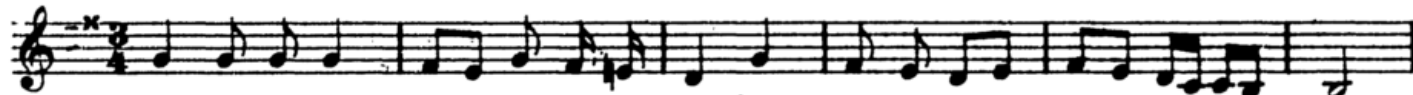
IV Iraq קרא



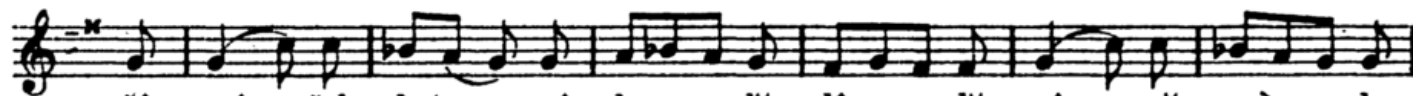
Mẹ - rô - mim jiš - kôn 'am 'e - dô - ši bi - mẽ - nu - hôt ša - ă - na - nôt,



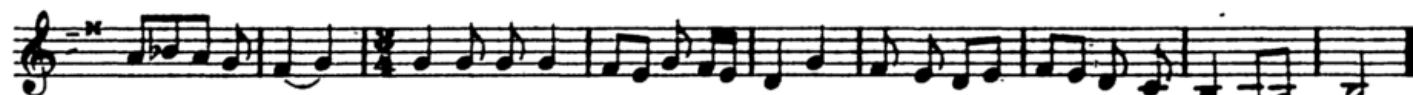
lẹ - naş - sê - ah 'al nẹ - gi - nôt sim - haţ 'ô - lam ă - lê rô - ši,



az bẹ - tô - ham a - 'ir ra - hă - ši jir - haş lẹ - ba - bi da - bar tób.



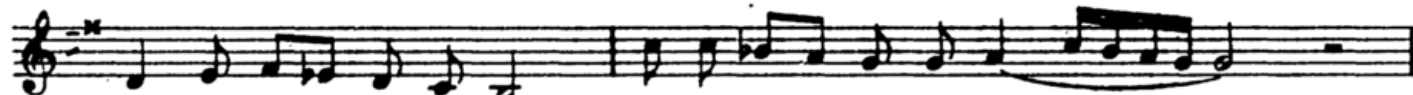
šo - mēr šab - baţ mẽ - ha - lẹ - lô dẹ - rör gẹ - u - la



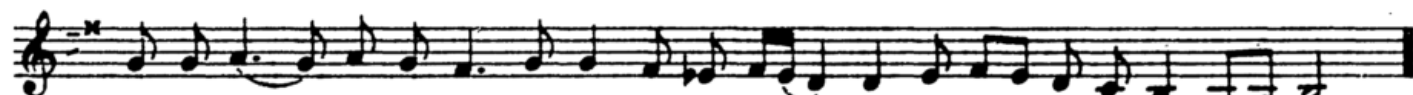
tih - je lô. ma tób he b. lô wẹ - gô - ra - lô, haj lẹ - 'ô - lam šek - ku - lô tób.



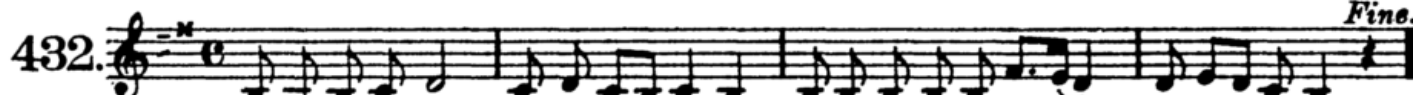
Ôr saş u - fa - şut 'il - laţ kôl ha - 'il - lôţ lẹ - ha du - mi - ja



jeh - dẹ - lun ha - 'ô - lot, ên ô - mer ud - ba - rim,



ên dôr - šim tẹ - hil - lôţ mi jaş - mi - 'a kôl tẹ - hil - lôţ ă - dô - naj.



Ôr saş u - mẽ - suş - saş wẹ - 'el - jôn wẹ - hu ne - 'e - lam mik - kôl ra - jôn.



wẹ - lô nô - de bẹ - fe hig - ga - jôn ki ên lô şu - ra wẹ - dim - jôn



u - mi ju - hal jas - sig ra - 'ă - jôn biş - lal hu he - e - şil hak - kôl.

433.  *D.C.a.F.*
 Ā - dôn ja - hid ja - sad e - reş bę - ę - ę - ma kô - nęn
 řa - ma - jim bię - bu - na nę - la - ma. nô - řer ęe - sed ga - dól wa - ram 'al
 kól el ne - ę - zar bę - óz ęę - bu - - ró - taw mi ję - mal - lél.

434. 
 Ję - did ne - feř ab ha - ra - ęa - man, mẽ - řoh 'ab -
 ja - ruř 'ab - daę kę - mó aj - - jal jiř - ta - ęă -
 daę el rę - řó - - naę, ki je - 'ę - rab ló
 we mul ęă - da - - raę.
 ję - di - du - taę min - nô - feř suf wę - ęol ta - - 'am.

V Husęni חוסיני

435. 
 řa - lóm wa - ře - de' na - řa - 'u tamid ja - ęă - daw ji - dę - ba - 'u,
 ja - min 'al řę - mól ęa - ba - 'u ap - pir - jón 'a - řa řę - ló - mó.

436. 
 Es - sa lib - bi el kap - pa - jim el el jô - řeb ba - řa - ma - jim
 'e - reb, bô - 'er, řo - ęo - ra - jim, nid - bót pi rę - ře na Ā - dónaj.

437. 
 Ja a - la mal - ęut, 'a - lam mal - ęu - tę wę - dar 'im kól dar wę -
 dar řul - ta - nę, hu jif - ró 'ba - gal 'ab - dę bar am - tę di ra - jô - nô - hi ję - ba - ęă - ló - nę.

438. 
 Jě-mô-taj 'a - lu ki-şę-ba ót, 'it-tó - taj

 hal - - fu u - şę - ba - ót, ó-tót hiş éi éi

 şę - ba - ót 'ad ma-taj 'és ha - pę - - la - ót.

VI Sabba מצא

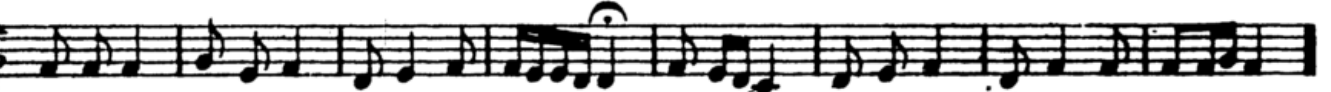
439. 
 E-reş wa - rum bę-hib - ba-rę-am bę-hé ba - rę - am

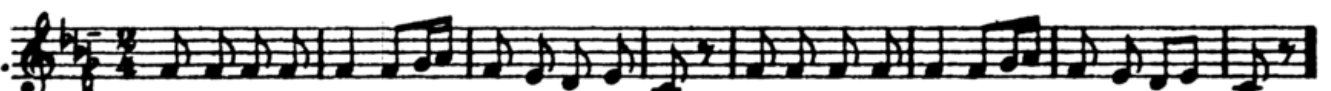
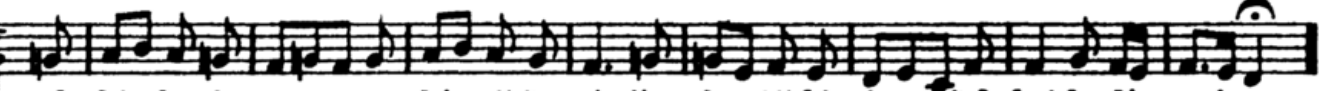
 bę-li 'a - mal éi him-şı-am ă.dôn'ó - lam şur ně - şı - am, şa-baţ bę-jôm haş şab.

 baţ, haj, haj, haj şa-baţ bę - jom haş şab.baţ éi haj.

440. 
 Ma ni-hě-bad haj-jôm mij - ja-mim hin - hi - lô ja, şur 'ó - la-mim, lę-

 'am ba-şar min ha - 'am-mim 'ó - deş jis-ra - éi la - - dô-naj.

441. 
 'U - ru şı - ru şır ă-je - let ă-ha - bim lam-meleş mănemi-parlak kô ha - bim,

 bę-lé-lě şab.ba-tót ub-ja-mim tó - bim ba-ă-daţ ré'im hă - bê-rim ma-şı - bim.

442. 
 Jôm ze şı.ru la - éi şır u-mi-zě-mór 'ét ki bó şa-baţ mẽ - lah-tó ga - mór,

 'al kên hu şıw-wa za - hór wę-şá-mór jôm ha-şę-bi - 'i şab-baţ la-dô - naj.

šab baṭ mē-nu-ḥa mik kol mē-la-ḥa sa-son wē-sim-ḥa ki hu ḥe-lō-ē-ḥa
 bō jē-ba-reḥ-ḥa wē-jiš-mē-re-ḥa tis-sa bē-ra-ḥa mē-ēt ă-dō-naj.

443.
 Ki eš-mē-ra šab-baṭ ʔl-jiš-mē-rē-ni,
 ʔt hi lē-ʔl-mē-ʔad bē-nō u-bē-ni, bē-no u-bē-ni.

444.
 A-bi-ʔa ši-ra a-nō-ḥi eš-al mē-ʔim ă-dō-naj ḥa-ḥ-lō-
 him am-mē-wē-ḥaz-zē šē-môr gam ba-rēḥ an-šē ba-ʔa-šōt.

445.
 Jiš-mor-ḥa kē-iš-son baṭ ki tiš-môr di-nē šab-baṭ. etc.

VII Rast רשת

446.
 Ja rib-bôn-ʔa-lam wē-ʔal-ma-ja ant hu ma l-ka me-le-ḥē mal-ḥa-ja.

447.
 Ma-ḥā-la-laḥ wē-rōb go-dē-laḥ ʔn lō ta-ḥē liṭ
 ʔe-šē wa-sōf, ʔn gam e-ḥad ja-ʔā-rō-ḥe laḥ
 hal-lēl ga-môr ʔad lē-ʔn sōf. u-mi ha-iš
 lib-bō ha-lōḥ jaz-kir tē-hil-lōt ă-dō-naj.

448. 
 Miš-ša-ma-jim ša-lóm la - 'am bě-ně ab - ra - - - ham

 ă - hu - baḡ, ja êl tiš-laḡ la - hem wě - tō - ši -

 'em. wě jis-bě-'u az miṭ - tu - - - baḡ.

 ga-nim ja - la, ja-la-la-la - la aj - ja êl. ga - nim ja - la ja-la-la ja -

 la aj - ja êl êl - - li, ga-nim aj - la êl aj - ja êl.

449. 
 Ma - lé pi ši - - - ra wě - - - zim - - -

 ra liḡ - bôd šab - baṭ hi mal - kě - ta ja - -

 fa, 'a - - - ra pě - ně šab - baṭ.

 ḡaj, ḡaj, ši - ru zam-mé - ru ă - - hu - bim,

 ḡaj, ḡaj ă - hu - - bim. ši - ré šab - baṭ


 az ji - sě - mě - ḡu si - mě - ḡaṭ


 ré - 'im, ja, sim - ḡaṭ ré - 'im bě-jóm haš - šab - baṭ.

II Pizmonim פזמונים

Passoversong לפסח Passahlied

Rast רשת

450.  Ja-hid nô-ra ne-feš ko-lě haj bę - ja-dô wę-hu mê.qiř um'ô - rěr lę -

 ĥol nir-dam. hal-lěl ga-môr 'am haq-qô-deř qad-děš ur-ĥař na-ja - da-jim,

 bę-ni-san hu rōř kol ĥô - deř. ěl ĥô - ři - a - nu mi - - miř-ra-jim,

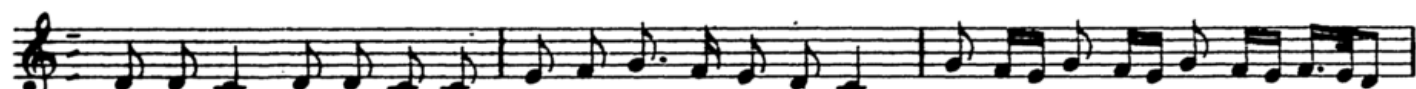
 haj ba - 'ă - di, ba - 'ă - di 'ă - da-jim ba - 'ă - di 'ă - da-jim.


 ha - rēm qô-lę-ĥa wę - - sap-pēr lę - - bin-ĥa et jôm ře-tę-ĥa,


 wę - ha'ô-mer tę - - ĥe sô-fēr mim - mo-ĥę-rař řa-řab-ba-tę-ĥa.

Weddingsong לחתונה Hochzeitslied

451.  Ma na - 'im he - ĥa - řan ba - ĥur mê - 'am, ze - ra ě - řan,

 kę-me-leĥ bim-sib-bô, sim - ĥař lib-bô, gin-nař bi-řan, la - 'ă - hu - bi haj tô - řiř

 bir - ĥař mô - ře wę - jô - řeř ĥa - bib hu kę - kę - ba - ba - tę i - řô - ni.

 ře - baĥ et-tên lę-mul kal - la ha-mę-hul-la - la. kib - nôt ję - hu - da ta -

 gěl ne-řaĥ sel - la lę - ěl ab - ra - ham, sim - ĥi wę - ra - ně - ni.

452.  Musical notation for item 452, consisting of three staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes.

Ja - dě - ha tan - hē - ni êl haj 'ô - si, wě - tô - hă -
 zē - ni tôh mig - ra - ši. hiš tēn la - - nu hē - lē bē - da -
 wid, wě - gam na - hă - - la bē - ben jiš - šaj.

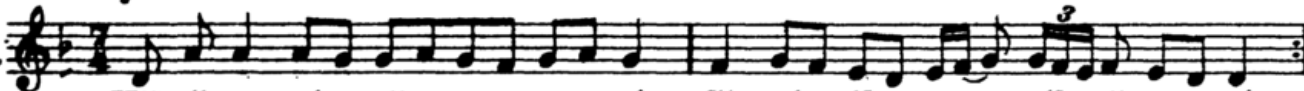
'Ağam  Musical notation for item 453, consisting of four staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes. There are Roman numerals I and II above the second and third staves.

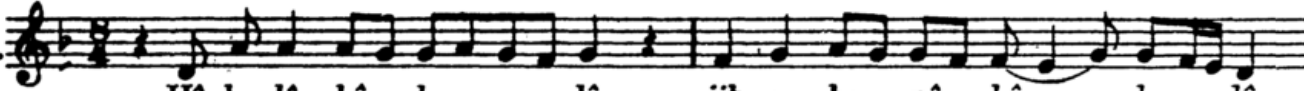
Ma - hē - lôt 'am ba - rē - hu êl ha - ri - mu 'ôl kô - aḥ wa - êl.
 ja - gēl ja - 'ă - 'ôb jis - maḥ jis - ra - êl. bē - jôm sim - hat - hem
 šir mẽ - hal - lēl êl, êl. ha - lē - lu - hu, ga - dě - lu - hu ki ba - ruḥ hu
 ne - ṣ - man. liḥ - bô - dě he - ha - tan, ba - hur mê - 'am ja - 'ă - 'ôb iš tam.

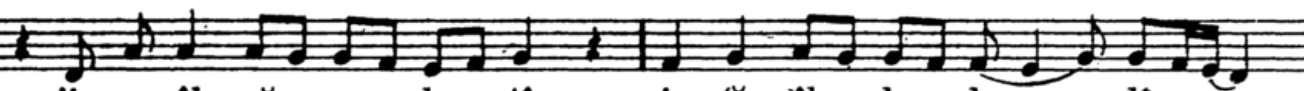
454.  Musical notation for item 454, consisting of six staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes.

Bē - 'ôl rin na wě - ṣa - hă - la ă - - - ran - nēn li - ḥă bôd
 ha - - tan wě - ḥal - la jif - ru wě - jir - bu ja - - ḥad sel - -
 la lē - - - dôr dô - rim. nô - ra haj la - -
 hem tô - ši - 'a, mê - ḥas - dah 'ă - lê - hem tô - fi - 'a. haj, kij - mê mô - še
 wi - hô - šu - 'a u - zē - 'ê - nim han - ni - bē - ḥa - rim. sij - jôn la - 'ad jib - ne
 êl ram sô - hēn ba - sē - ne, we - ṣ - môr la - nu leh hă - zē' u - né 'ir ha - tē - ma - rim.

Bayat ביאת 455-458

455. 
 Hiš zě-man-nô zě - - man-nô lě-gô-êl 'a-rêb zě-man-nô.

456. 
 Hê-ħa-lô, hê-ħa - - lô, jib-ne ba-nô hê-ħa-lô.


 jis-ra-êl sě-gu-la-tô, ja-ă-ôb ba-ħar lô.

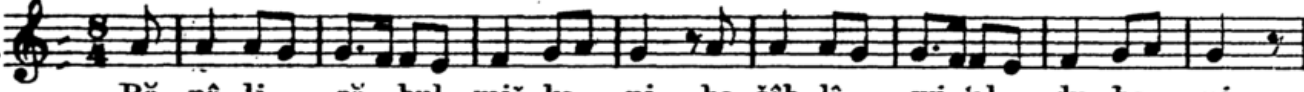
457. 
 Raħ-mán zě-ħôr na ge-fen pô-ri-ja,


 pur-'an li tit-ten wě-hôn 'a-laj, ja.

458. 
 Ja eš'al mim-maħ a-ħať jô-mamwal-laj-la, lô i-ra wě-

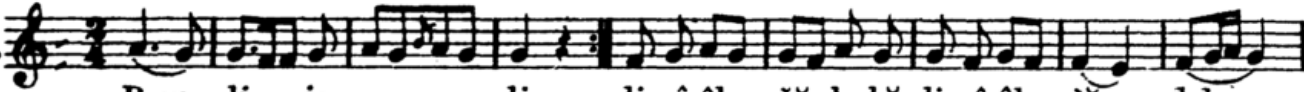

 lô ê-ħať mip-pa-ħad laj-la. mip-pa-ħad laj-la.

Nawa נוא 459-463

459. 
 Bě-nê li zě-bul miš-ka-ni, ha-šêb lê-wi'al du-ħa-ni,


 raw-wê de-šen ne-feš kô-hên. wě-ħol jis-ra-êl


 u-bě-nê - - ħem kul-lam sě-mê-ħim bim-ô-naj.

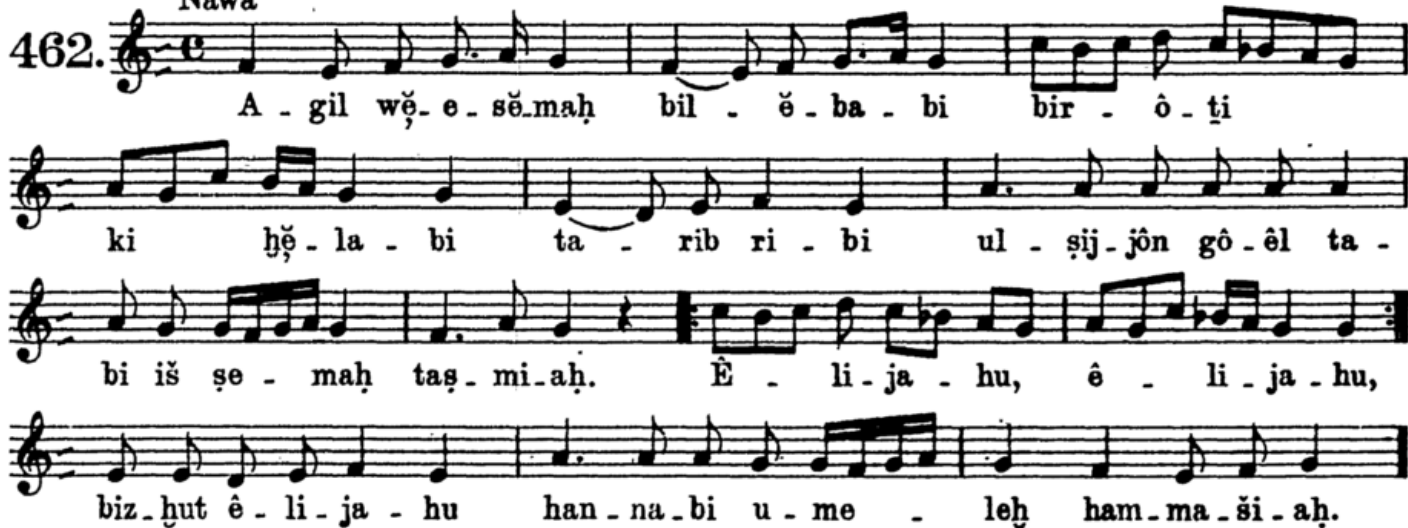
460. 
 Ram li, ja, ram li. li gô-êl šě-la-ħě li gô-êl šě-laħ.

לחושענא רבא

Nawa

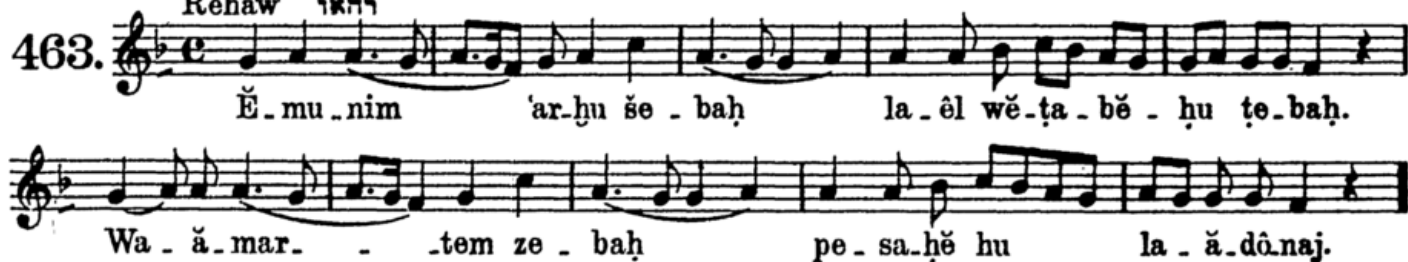
461. 
 Èl mi-tě-nas-sé lě-hò-lě lě-ròš lě-ba-ne-ħa haj-
 jòm ti-tid-ròš sě-li-ħa wě-al tē-fen el ħă-ťa-tam mit-
 'a-tě-fim bě-ša-ra-tam, sē-fer ha-ħaj-jim jě-hi ne-ħě-tam et
 sě-mò-tam, bit-fil-la-tam, bit-hin-na-tam jih-ju lě-ròš.

Nawa

462. 
 A-gil wě-e-sě-maħ bil-ě-ba-bi bir-ò-ti
 ki ħě-la-bi ta-rib ri-bi ul-sij-jòn gò-èl ta-
 bi iš-se-maħ taš-mi-aħ. È-li-ja-hu, è-li-ja-hu,
 biz-ħut è-li-ja-hu han-na-bi u-me-leħ ham-ma-si-aħ.

Passoversong לטסה Passahlied.

Rehaw רהא

463. 
 Ĕ-mu-nim 'ar-ħu še-baħ la-èl wě-ťa-bě-ħu te-baħ.
 Wa-ă-mar-tem ze-baħ pe-sa-ħě hu la-ă-dò-naj.

Newyearsong. לראש השנה Neujahrslied.

Rehaw

464. 
 Me-leħ ha-mě-fò-ar ja-rum hò-dò. Wě-èn sur bil-'a-dò. *Fine.*
 Hu jiš-tab-baħ jīt-'al-le kě-bò-dò, èn 'òd mi-lě-bad-dò.
 Ši-rim wě-tiš-ba-hòt ă-hò-dě- - - - hu, ki rab ma-ħă-ně-hu.

Mamě-ôd nif - la - im ma - 'ă - sê - hu. Ê - li wě - an - wê - hu.
 Ja şu - ri wa - 'ă - rô - mę - men - ě - hu. Ki tō - bim dô - de - ha
 uš - lah li et ê - li - ja - hu ki jôm bę - so - ra hu. *DS.al Fine.*

Sabbathsong לַשַׁבָּת Sabbatlied.

465. Jôm ze mę - ħub - bad mik - kôl ja - mim, ki bô - ša - bať şur ha - 'ô - la - mim.

466. *Sasgar סוּגָר*
 Mip - pi êl, mip - pi êl, mip - pi el, mip - pi êl
 ję - bô - raĥ jis - ra - êl, ję - ba - rêĥ e - tē jis - ra - êl.

467. *Sabba*
 Rām ę - môr lę - ša - ri daj - jô, ut - ħi naf - ši wę - tō - de - ka.
 ma - taĥ şu - ri tib - ne 'i - ri wę - es - maĥ bę - bin - ja - na.

468. *לְבוּיַת סוּלָה Sabba*
 Ma tōb ma na - 'im da - bar bę - 'it - tō, kôl iš ja - šar ja - sis
 'al im - ra - tō. Ki ta - 'ă - le ti - rě - e mal - ħu - tō
 mal - ħuť 'ô - lam lę - ħoľ ba - 'ê bę - riť. Ê - li - ja - hu mę - bas - sēr hu
 ni - ra - ê - hu ba - 'êt ha - hu biĥ - jôt 'ô - mēd 'al ha - bę - riť. Jôm ham - mi - la ne şaĥ sel - la
 ne - ha - lę - la hi šę - 'u - la kę - 'a - bō - lať lu - hōť bę - riť.

לברית טובה
Sabba

469. 
Ab ha-môn gô-jim hik-kir ji-hu-dô, waj-jê-da'

ë-lô'im mê-ab-ë-dô èl haj ja è-

li. Pa-tah tób pa-tah, lë-ò-lamhas-dô, waj-jê-ra

è-law miz-ziw kë-bô-dô, wë-ha-ra-të

'im-mô bë-riṭ ham-mi-la. È-li haj ja è-li.

Weddingsong לחתונה Hochzeitslied

470. 
Jë-bô-rah he-ha-tan mip-pi ä-dôn 'ô-lam. lam.

Bir-haṭ a-bë-ra-ham wë-ji-šë-ha' a-bôṭ ha-ò-lam. lam.

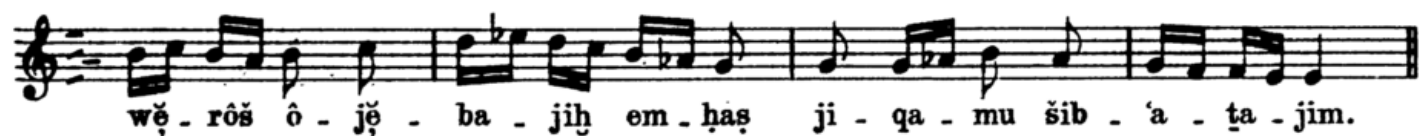
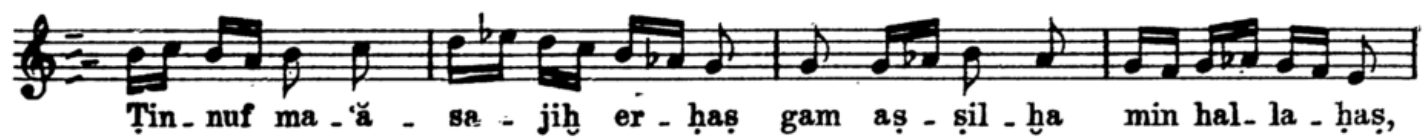
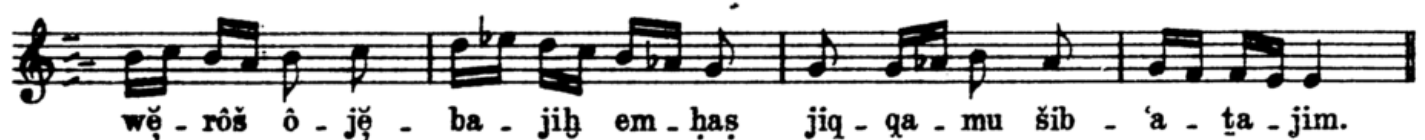
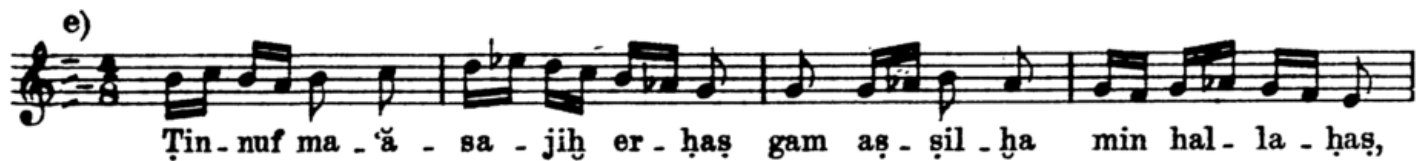
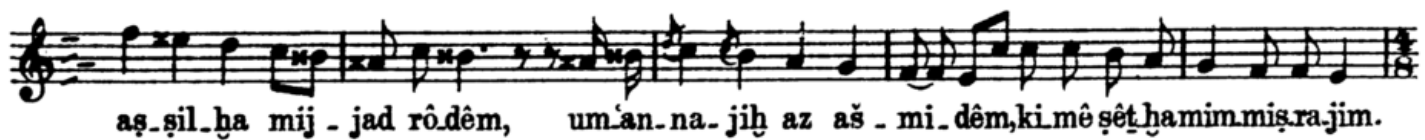
Weddingsong לחתונה Hochzeitslied

a) Siga
471. 
At kal-la ba-ra kë-zô-har, mij-joṭ-jah niḥ-saf

has-sa-har. Pa-na-jih kë-kë-šë-meš-jin-har, ör

ja-ir kaš-şo-hö-ra-jim. Ga-rëš ä-

ga-rëš aḥ-za-rim më-a-më-ha ha-më-fu-za-rim,



לפורים

Aug אונ

472. 
 Ä - ba - rêh et šêm ä - dô - naj bë - hib - ba, ä - šer 'a - sa

 lë - jis - ra - êl kôl tô - ba, ub - tô - ra - tô ub - mi - šë - wô - taw eh - ge

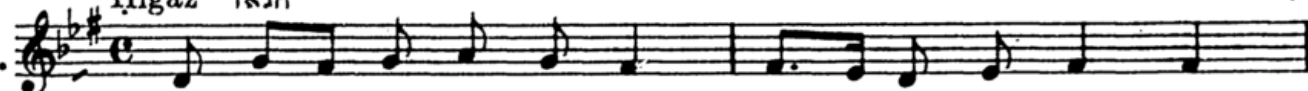
 ba. Hô - du la - dô - naj ki tôb, za - më - ru lô


לפורים

Siga

473. 
 Ôr gi - la, ôr gi - la 'êt mi' - ra ha - më - gi - la.

Hiğaz מין

474. 
 Ram bë - nê mi - da - šah waä - ran - nën lah šam

 pë - dê 'am - mah wë - lô zar ji - ra - šêm, ô - jêb kal - lé wë - 'ës gal - lé

 lë - 'am nis - sa wa - ram, lë - ôr pa - nah ä - hal - le rë - fa êl si - ram.

Hiğaz

475. 
 Bô - u në - sap - pèr ma 'ä - lô - tē ji - sē - ra - - - - êl.

 Ma - 'ä - la ri - šô - na: ôm ä - ni hô - - - - ma.

 ä - fi - lu, ä - fi - lu gô - la wë - su - ra, af 'al pi kên, af 'al pi kên

 dam - ta lë - ta - mar. Tra - la - la - la tra - la - la - la la - la - la - la

 la - la - la - la - la la - la - la - la - la - la la - la - la - la - la.

Spanish Songs שירים בהספנוולית Spanische Lieder

476.  I La ro - sa in - flo - re - se en el mez de mars
 i mi al - ma se - cu - re - se de es - tar en es - te mal es - te mal.
 II Los bilbilicos cantan i sufren del amor.
 I la pasion los mata non miran mi dular.

477.  Pur la tu puer - ta yo pa - si la tu - pi in - se - ra - - da,
 la ya vi - du - ra yo bi - zi cu - mo bi - zar tus ca - ras. ras.

478.  Seš me - zes es - tu vin Vie - na u - na no - che non dor - mi.
 Ma - til - da en - los iš - pi - ta - les nis o žos en Se - la - nik.

479. 


480.  U - na ma - dre vie - za ten - go mi - ra de cu - nar -
 tar - la a la su vi - zes tengas pi - yadad, mi - ra di no a - mar - gar - la.

481.  Du - nu - la, Du - nu - la vos ca - ra de lu - na,
 a - vri mos la pue - ta Dun - la qui sta a - zien - do lu - via.

482. 
 Diz - di cha - da la mi ven - tu - ra on - di fui - tes a mo - rar in
 u - na ca - le - za scu - ra a - man! que no se ve - ja - a - ca - mi - nar
 II Caminando i a polpando la tu puertay yo tupi, te vidi ablar
 Con otra con cutehizo yo medi.

483. 
 III Ma - ma si yo mi - mue - ro, ma - ma si yo mi - mue - ro, ma - ma si
 yo mi - mue - ro, ha - za - nim no - que - ro yo. ha - za - nim no - que - ro yo.

484. 
 Cun - ja mi - ja cun - ja cun - ja mi - ja chi - chek de mi ca - be - sa
 la lu - na me ses - cu - ri - syó la mar me si - zo pre - -
 ta, la lu - na me ses - cu - ri - syó la mar me, si - zo pre - - ta.

485. 
 Mu - cha - cha cru - e - la sin pi - ya - dad, co - mo a que ya
 pie - dra quinon si pue - de a - blan - dar. A - mar - goi - go - so me iz -
 i - tes a - margar, to - da la - mi vi - da sin pue - der a - blar.

486. 
 Non ta - pa - res al es - pe - ze quitia nes ca - ra di va - va
 ni con pu - dra ni con a fe - tes a ti non ti - vo to - mar. mar.

487.  Po - ve - re - ta um - cha - - - - - chi - - - - - ca
que su - fres del a - mor. Que su - fres en ca - -
de - - - - - nas en es - ta scu - ra pri - sion.

488.  E - cha da en la tu puer - ta pa - sa - ré, mi cay - i - ré
pa - ra que sal - gan la tu gen - te mi da - ré a co - mo - ser. ser.

489.  Tres a - ños de a - mor i - zi al qua - trenoyo des po - si,
des po - si con un man - se - vo qui non e - ra de a - qui. qui.

490.  En la - mar hay, u - na - to - rre, en la to rre ayunaventana
a - yi a - po - sa una pa - lom - ba que a los ma - rine - ros aña.

Conplas di Purim.

491.  In - fi - sar - que so con - tar o - cas - ti - yo al - to, di lo - que que - ro mon - tar
na - da ju - no fal - to con bay - lis o sal - tos o con gran pla - zir, spir que
ha - man il mam - zer mos qui - so ma - tar - mos tan - ben a - te - mar - mos. etc.

En la mar.

492. Musical notation for 'En la mar' in G major, 6/8 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: En la mar ay u-na to-rre en la torre ay u-na ven-ta-na en la ven-ta-na ay u-na i-za que a los ma-ri-ne-ros a-ma.

En la mar ay u-na to-rre en la torre ay u-na ven-ta-na
en la ven-ta-na ay u-na i-za que a los ma-ri-ne-ros a-ma.

A la una

Allegro moderato.

493. Musical notation for 'A la una' in G major, 6/8 time. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: A la u-na yo na-si, a las dos m'en-gran-de-si. A la si a las tres to-mi a-man-te, a los qua-tro me ca-si, a las tres to-mi a-man-te, a los qua-tro me ca-si, an-si ver tu er-mo-zu-ra, ni-ña del mi co-ra-son di-me-son.

A la u-na yo na-si, a las dos m'en-gran-de-si. A la si a las
tres to-mi a-man-te, a los qua-tro me ca-si, a las tres to-mi a-man-te, a los
qua-tro me ca-si, an-si ver tu er-mo-zu-ra, ni-ña del mi co-ra-son di-me-son.

Las estreas.

494. Musical notation for 'Las estreas' in G major, 6/8 time. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Las es-tre-as de los sie-los, que rida, e-yas son las que a-lum-bran, en e-yas no ay fir-me-za, ni-ña del mi co-ra-son, ya me bas-ta la mia pa-sion. en-sion a.

Las es-tre-as de los sie-los, que rida, e-yas son las que a-lum-bran, en
e-yas no ay fir-me-za, ni-ña del mi co-ra-son, ya me bas-
ta la mia pa-sion. en-sion a.

Arboles yoran.

495. Musical notation for 'Arboles yoran' in G major, 6/8 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Ar-bo-les yo-ran por lu-vias, i mun-ta-nas por-ai-res, ar-bo- por ai-res. An-si yo-ran los mis o-

Ar-bo-les yo-ran por lu-vias, i mun-ta-nas
por-ai-res, ar-bo- por ai-res. An-si yo-ran los mis o-

I II Solo
 zos por.ti que-ri.d'a man-te an-siyo a man-te. A - e
 a - - - - - e.

Los bilbilicos

496.

I II
 Los bil - bi - li - cos can - tan en los ar - bos de la
 flor, los flor, de ba - so se a - sen - tan, los que
 su - fren del a - mor, de ba - so se a -
 sen - tan, los que su - fren del a - mor el - rar.

497.

U - na y so - la U - na y so - la Que nel mun.do yo a mi que por é - ya me de - ci - ze
 Ni co - ra - zon que mi Ega me to ca la mi al - ma go lu sier.vo pu - cen - tia da me.
 Yo lusier.vo pu - cen - tia da me Des per - ta te, des per - ta te Bi ju yo ma - nis - sio
 Non ve - as los pa - za - ros que stán zun zim le an do Des per ta te des -
 per - ta te los e - ne mi - gos van di - cien - do qu'es - ta no -
 che yo vo dor - mir con ti Qu'es - ta no - che yo vo dor - mir con ti.

498. 
 Bu - ron - na vo ha - cer te Y ri - ca co - ma mi

 Nis bie - nes vo a dar - te Por tal - can - zar - a ti

 o va, o va, o va te d'a qui Yo so vre - mun ta - ñas na - ci

 tu nun - ca se - ras pa - ra mi pa la - vra o - tro di

499. 
 Hay el rey de Fran - cia

 Tres hi jas te - ni - - - a La u - na la vra - - - va

 Y la o tra cu - - - si - - - a

500. 
 En la cin dad de Mar - si - lia av - a un - a lin da da

 se to - ca - va y i'a - fei - ta - va y se a - sen - ta - va a la

 ven - ta - - - na Por ahi pa - so un um - cha chi co ver - ti do

 de ga - - - la De hav - lar nu da - va - ga - na la di - zo

 Sel - vi yo con mi ga - la - na na que ro ir.