

Chanukka

Beracha zum Anzünden der Chanukka-Lichter

ARR. Becerra-Schmir
190
82 →

QFE

Bl.F2

Gesang

Klavier

1. BARUCH ATA ADONAI, ELOHENU MELECH HA-OLAM, ASCHER KIDESCHANU BE-MIZWOTAW WE-ZIWANU LE-HA-DLIK NER SCHEL CHANUKKA.
2. BARUCH ATA ADONAI, ELOHENU MELECH HA-OLAM, SCH-ASSA NISSIM LA-AWOTENU BA-JAMIM HA-HEM BA-SMAN HASE.

pa →

Baruch ata adonai elohenu melech haolam ascher kideschanu bemitzwotaw weziwanu lehadlik ner schelachnukka Ba-

Nach dem Anzünden der Chanucka-Lichter:

הַנְּרוֹת הַלְלוּ אֱנָחֵנוּ מִדְּלִיקוֹן עַל הַנְּסִים
וְעַל הַתְּשׁוּעוֹת וְעַל הַנִּפְלְאוֹת שֶׁעָשִׂיתָ
לְאֲבוֹתֵינוּ עַל־יְדֵי בְּהַגִּיף הַקְּדוֹשִׁים, וְכָל־
שְׁמַנַּת יְמֵי חֲנֻכַּת הַנְּרוֹת הַלְלוּ קֹדֶשׁ וְאִין
לָנוּ רִשׁוֹת לְהַשְׁתַּמֵּשׁ בָּהֶם, אֵלֶּא לְרֵאוֹתָם
בְּלִבָּר, כִּדִּי לְהוֹדוֹת לְשִׁמְךָ עַל־נִסֶּיךָ וְעַל־
יְשׁוּעָתְךָ וְעַל־נִפְלְאוֹתֶיךָ:

מְעוֹז צוֹר יְשׁוּעָתִי,	לֵךְ נָאָה לְשַׁבָּח.
תְּבוֹן בֵּית תְּפִלָּתִי,	וְשֵׁם הַתּוֹרָה גִּזְבָּח.
לַעֲת תְּכִין מִטְּבַח,	מִצָּר הַמְּנַבָּח.

אִז אֲגַמּוֹר, בְּשִׁיר מִזְמוֹר, חֲנֻכַּת הַמִּזְבֵּחַ:

Nach dem Anzünden der Chanucka-Lichter:

הַנְּרוֹת Diese Lichte zünden wir an ob der Wunder, Siege und allmächtigen Taten, welche du für unsere Väter vollbracht durch deine heiligen Priester. Alle acht Chanuckatage sind diese Lichte geweiht, und ist uns nicht erlaubt, sie zu benutzen, wir dürfen sie nur betrachten, um deinem Namen zu danken für deine Wunder, deine Hilfe und deine allmächtigen Taten.

טעו Zuflucht, meiner Hilfe Hort,
Dir gebühret Lobgesang,
Gründe des Gebetes Haus,
Daß wir Dankesopfer bringen.
Wenn die Strafe du bereitest
Jedem wütenden Bedränger,
Dann vollend' ich unter Psalmlied des Altares Weihe.

Am 25. beginnt das achttägige חֲנֻכָּה-Fest, an dem kein תְּחִנּוּן, kein אֶרֶךְ אַפַּיִם und kein לְמַנְצָה gebetet wird. Dagegen schaltet man in עֶשְׂרֵה עֶשְׂרֵה vor כָּלֶם שְׁמֹנֶה עֶשְׂרֵה, wie auch im Tischgebet vor ועל כָּלֶם שְׁמֹנֶה עֶשְׂרֵה ועל הכל ועל כָּלֶם שְׁמֹנֶה עֶשְׂרֵה usw. ein. Auch wird jeden Morgen nach עֶשְׂרֵה עֶשְׂרֵה das ganze הלל gebetet und in der תּוֹרָה וְהָיָה בַּיּוֹם בְּלוֹת פְּרִשְׁתַּי נְשִׂאִים מִ נִשְׂאָא an, über die acht Tage חֲנֻכָּה verteilt, vorgelesen. Ferner zündet man jeden Abend besondere Lichte an, nämlich am ersten Abend e i n Licht, am zweiten Abend z w e i Lichte und so jeden Abend ein Licht mehr.

Vor dem Anzünden der חֲנֻכָּה-Lichter:

בָּרוּךְ אַתָּה יְיָ, אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, אֲשֶׁר
קִדְּשָׁנוּ בְּמִצְוֹתָיו וְצִוָּנוּ לְהַדְּלִיק נֵר שְׁלַחֲנֻכָּה:
בָּרוּךְ אַתָּה יְיָ, אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, שֶׁעָשָׂה
נִסִּים לְאֲבוֹתֵינוּ בְּיָמֵים הָהֵם בְּזִמְנֵי הַזֶּה:

Nur am ersten Abend:

בָּרוּךְ אַתָּה יְיָ, אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם,
שֶׁהַחַיִּינוּ וְקִיָּמָנוּ וְהִגִּיעָנוּ לְזִמְנֵי הַזֶּה:

Gebete am Chanucka-Feste

Vor dem Anzünden der Chanucka-Lichter:

ברוך Gelobt seist du, Ewiger, unser Gott, König der Welt, der du uns geheiligt durch deine Gebote und uns befohlen, das Chanuckalicht anzuzünden.

ברוך Gelobt seist du, Ewiger, unser Gott, König der Welt, der du Wunder erwiesen unseren Vätern in jenen Tagen zu dieser Zeit.

Nur am ersten Abend:

ברוך Gelobt seist du, Ewiger, unser Gott, König der Welt, der du uns hast Leben und Erhaltung gegeben und uns hast diese Zeit erreichen lassen.

Chanukka

Hauptfestmelodie

ARA. Becerra-Schmidt-
'90

Handwritten musical score for Chanukka, titled "Hauptfestmelodie". The score is in common time (C) and G major. It features vocal parts (Hörn., Bl. Fl., G.) and piano accompaniment (Klav., Ft. n.).

Vocal Lines:

- Bl. Fl. (Soprano):** Ma-as zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach
- G. (Alto):** Tik-kon bet te-fil-la-ti we-scham-to-da — he-sa-be-ach le-et-ta-chin mat-be-ach
- Bottom Vocal (Tenor/Bass):** niz-zar hamnab-be — ach as egmor egmor be-schir mismor mismor chanuk-kathammis-be — ach.

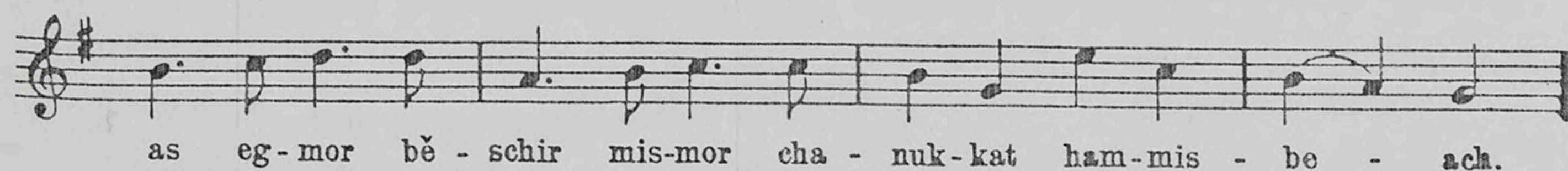
Instrumental Lines:

- Hörn. (Horn):** Provides harmonic support with chords and melodic fragments.
- Bl. Fl. (Clarinet):** Features a melodic line with grace notes and slurs.
- Klav. (Piano):** Accompaniment for the piano, including chords and arpeggiated figures.
- Ft. n. (Piano):** Additional piano accompaniment, often playing chords.

Performance Notes:

- "Gesang" is written above the first vocal line.
- Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).
- Rehearsal marks are present at the beginning of several systems.
- Repeat signs with first and second endings are used at the end of the piece.
- Annotations "(zum wiederholen)" and "(zum Enden)" are placed near the final vocal lines.

Traditionelle Weise.



Zuflucht, meiner Hilfe Hort,
Dir gebühret Lobgesang,
Gründe des Gebetes Haus,
daß wir Dankesopfer bringen.
Wenn die Strafe du bereitest
Jedem wütenden Bedränger,
Dann vollend' ich unter Psalmlied des Altares Weihe.

Georg Friedrich Händel, 1685-1759
aus „Josua“, 1748

Bl. Fl. Q. Fl. Klavier

1. Ha-wa na-ri-ma ness we-a-wu-ka ya-chad po na-schi-ra
2. Pe-rach el pe-rach ser ga-dol nisch-sor le Rosch ha menaze-ach

Fine Refrain:

schir ha-ha-nuk-ka. Ma-ka-bi gi-bar. ma-ka-bim a-nach-nu digleinu Ram na-chon

D.C.

ba yewanim nil-cham-nu we la-nu ha-ni za chon

Hawa Narima

הבה נרימה נס ואבוקה

Hawa narima ness we-awuka

Auf, laßt uns erheben denn Fahne und Fackel

יחד פה נשירה

yachad po naschira

Zusammen laßt uns singen hier

שיר החנוכה

schir ha-chanukka

das Lied zu Chanukka.

מכבים אנחנו

makabim anachnu

Makabäer sind wir,

דגלנו רם נבון

digleinu ram nachon

unsere Fahne ist bereit und erhöht.

ביוונים נלחמנו

ba yewanim nilchamnu

Gegen die Griechen ging's im Kampf,

אלט הניצחון

we-lanu ha-nizachon

und unser war der Sieg.

פרח אל פרח

Perach el perach

Blume zu Blume,

צכ גדול נשכור

ser gadol nisch-sor

ein großer Kranz wird gebunden

לראש המנצח

le-rosch ha-menazeach

für das Haupt des Siegers.

מכבי גיבור

Makabi gibor.

Makabi ist ein Held.

חנוכה

א. אברונין

לחן עמ

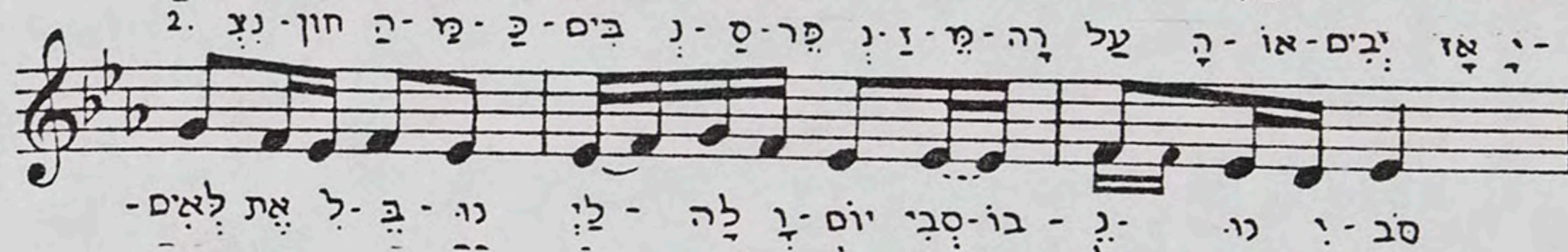
קרני



מ-מ תה-שמ-ו גיל-נו-ש-ד-מק-בת-ג-ת-כה-ג-ת-ה-ה-מ-י-ו

yeme hachanukka chanukkat mikdaschenu, gil uwesimcha mema-

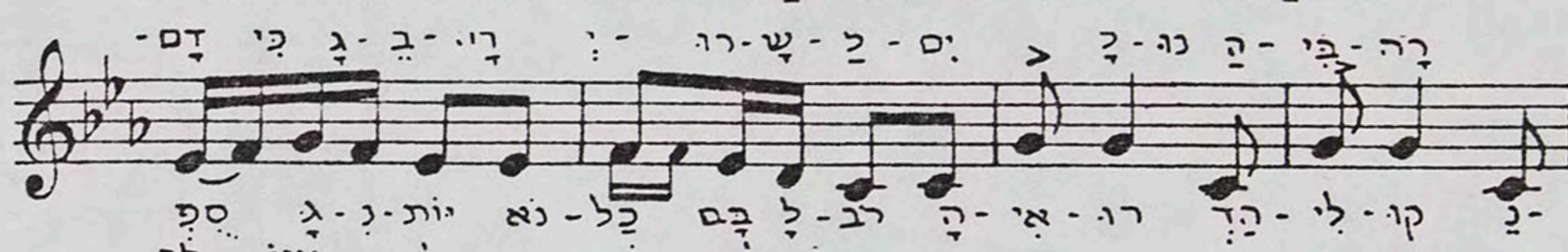
2. י-אז יב-ים-או-ה על-נה-מ-ו-ו-נ-פ-ר-ס-נ ב-ים-פ-מ-ה ח-ון-נצ-2



סב-ו-נו-ג-ב-ו-סב-י-וס-ו-לה-לו-נו-ב-ל-את-לא-ים-

l'im et libenu laila wayom sewiwo-ne- nu yi-sow

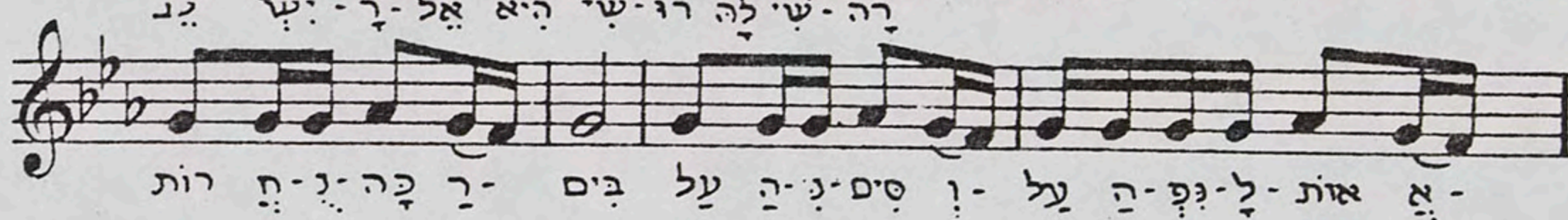
ר-ה-ב-י-ה-נו-ז-יס-ז-ש-רה-ו-ר-י-ב-ג-פ-י-ז-ם



ז-קו-לי-ה-ה-רו-אי-ה-ה-ב-ל-ב-ם-כל-נא-י-ות-ג-ס-פ-

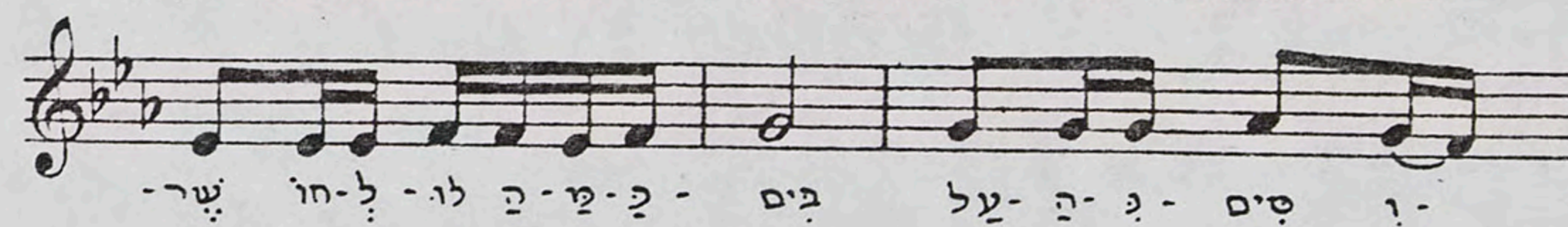
suf-ga-niot no-chal bam larow. Hairu had-li-ku ne-

ר-ה-ש-י-לה-רו-ש-י-ה-יא-אל-ר-ז-ש-ג



א-אות-ל-נפ-ה-על-ו-ס-ים-ג-ה-על-ב-ים-ר-כה-ג-ת-רות

rot chanukka rabim al hanissim we-al haniflaot a-



ו-ס-ים-ג-ה-על-ב-ים-ז-מ-ה-לו-ל-חו-ש-ר-

scher cholelu hamaka- bim. al ha-nissim we



ב-ים-ז-מ-ה-לו-ל-חו-ש-ר-א-אות-ל-נפ-ה-על-

al haniflaot a- scher cholelu hamaka- bim

ב. נצחון המפכים נספר, נזמרה.
על האויבים אז ידם פי נכרה.
ירושלים — לנו הבירה,
לב ישראל היא, שירו לה שירה!
האירו! הדליקו!...

א. ימי החנכה — הנפת מקדשנו —
גיל ושמחה ממלאים את לבנו.
לילה ויום סביבוננו יסב,
ספגניות נאכל בם לרב.
האירו! הדליקו!
נרות חנכה רבים!
על הנסים ועל הנפלאות,
אשר חוללו המפכים.

2.

Nizachon hamakabim nesaper nesamera al ha-oyewim az ya-
dam ki gawra yeruschlayim lanu habira,
lew yisrasel hi, schiru la schira!
Hairu, hadliku nerot chanukka rabim.
Al hanissim we-al haniflaot
ascher cholelu hamakabim.

C Fröhlich

Wir haben noch nichts gegessen

Chamukka 190
Begerer-Schmidt

Q.Fz.

B.Fz.

Gesang

mf

Od lo a-chal-nu, od lo schati-nu Ja-wesch lanu haga-

OD LO ACHALNU, OD LO SCHATINU; JAWESCH LANU BA-GARON
HAWU LANU OCHEL, JESCH LANU TE-A-WON.

Ron, haga Ron ha-a-lanu ochel hawo lanu ochel jesch lanu te-a-won. won.

המפסיקים (המלכים)

wo? → [מפסיקים] (kompositiven)

[Kad.] א. קיסרים (disjunktiven)

Musical notation for 'Punkt' (סוף פסוק) showing a single note with a dot above it.

Punkt סוף פסוק 1. א ✓

Musical notation for 'Pause' (תא-נח-את) showing a note with a horizontal line above it.

Pause "א" אַתְּנַחְתָּא 2. א (Ch)

ב. מלכים

Musical notation for 'Vorteilen' (גול-ס) showing a triplet of notes.

Vorteilen סגול 1. א

Musical notation for 'Kette' (לש-ש) showing a sequence of notes with '3' above them.

Kette } לש-ש 2. Pu

Musical notation for 'hebend' (ר-ר) showing a note with a dot above it.

hebend זקף קטן 3. Ch

Musical notation for '+ hebend' (ר-ר) showing a note with a dot above it and a '3' above it.

+ hebend זקף גדול 4. Ch

[Idish] ?

Musical notation for 'Hand-[-Atem-] pause' (חא-פ-ט) showing a note with a horizontal line above it.

Hand-[-Atem-] pause טפחא 5. א

ג. משנים

Musical notation for 'Quadrat' (ע-ב-ר) showing a square shape formed by notes.

Quadrat רביע 1. א

Musical notation for 'Vorteilen' (קא-ז) showing a triplet of notes.

Vorteilen זקא 2. א

(wörtlich) einfach [Kszlisch?]

Musical notation for 'Steigend' (טא-פ) showing a note with a dot above it.

Steigend פשטא 3. א

Musical notation for 'Stehend' (תיב) showing a note with a horizontal line above it.

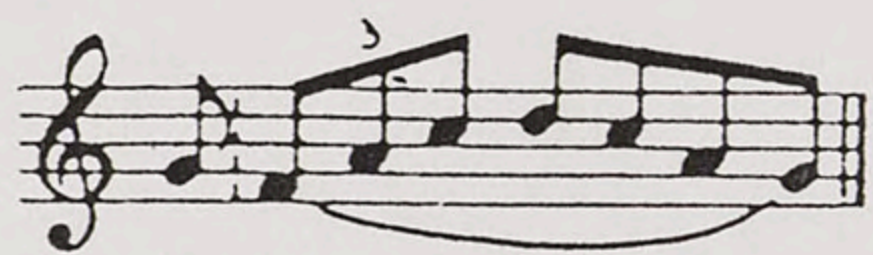
Stehend יתיב 4. Ch

Musical notation for 'gebrochen' (ביר-ת) showing a note with a horizontal line above it.

gebrochen תביר 5. א



ד. שלישים



1. פֶּזֶר $\frac{3}{4}$ *verstarkt.* N



2. קִרְנֵי פָּרָה (פֶּזֶר גְּדוּלָה) N



gezupft

3. תְּלִישָׁה גְּדוּלָה



Schluss, Ende

4. אֶזְלָא



schwer, Tränen

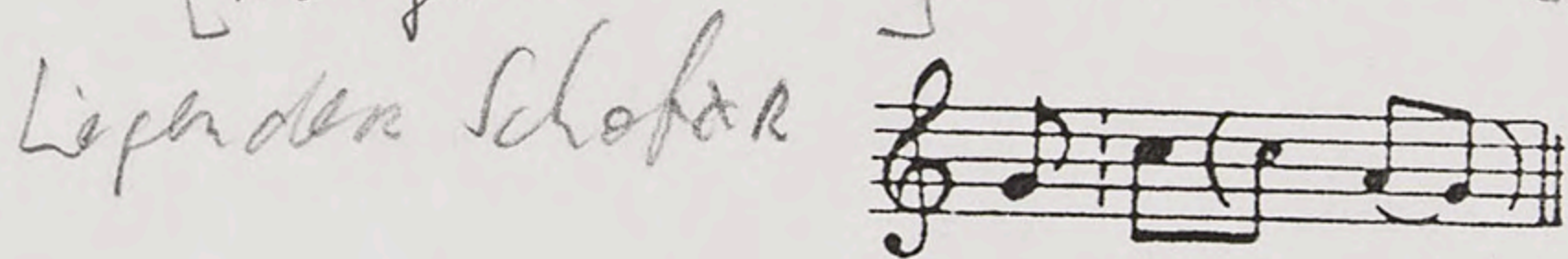
5. גְּרֵשׁ (אֶזְלָא גְּרֵשׁ)



6. שְׁנֵי גְּרֵשִׁין (גְּרֵשִׁים) $\frac{2}{4}$

שִׁין-גֵּר רֵי-ת

הַמְחַבְרִים (הַמְשַׁרְתִּים) [Konjunktiv] → [Idiom] →



Lippen der Schofar

1. מוֹנֵחַ $\frac{3}{4}$

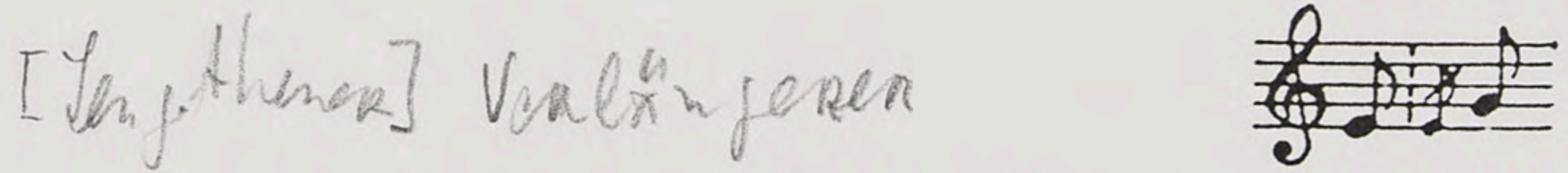
קֶרַח - זָבַח - יָבִי



Umgek. Schofar

2. מְהַפֵּךְ $\frac{3}{4}$

פָּרָה - פִּיָּה



[Langziehen] Verlängerung

3. מְרַבֵּא $\frac{3}{4}$ [מאריך]

כָּא-דֵּר - מֵ



Schritt.

4. מְרַבֵּא כְּפוּלָה $\frac{2}{4}$

(כְּפוּלָה) כָּא-דֵּר - מֵ



Schritt

5. דְּרַבֵּא $\frac{3}{4}$

גָּא-דֵּר



Vorsänger

6. קִדְמָא K!

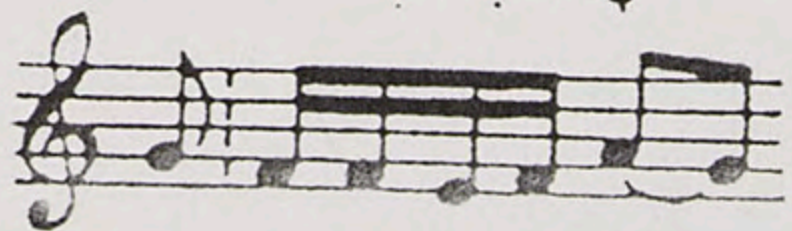
מָא - קֵד



[Tahha] gezupft.

7. תְּלִישָׁא קְטָנָה $\frac{3}{4}$

שָׂא-לִי-ת



8. יָרַח (פְּזוּיָמוֹ) $\frac{2}{4}$

מֵ-יָבִין מֵ-דֵּר - זָבַח

Jüdische Musik Heute Funktion und Identität

1. „Musik von Juden für Juden als Juden“ (C.Sachs)? Das ist wohl als Funktion dieser Musik formuliert.

Beispiel: Englischer Text aus der Encyclopedia Judaica.

1.1 Ist das alles? Hat diese Musik auch eine eigene Identität und, was ist das „eine Identität“ ausser der Funktion. Allgemeine Eigenschaften der Musik. Unterschiede im Material und in der Handhabung.

1.1.1 Die musikalische Immanenz der jüdischen Musik.

Beispiele: -Die „Modi“, „Steiger“ oder Tonleiter.

-Die Rezitation Strukturen (Psalmen Töne)

-Die Intonation von Interpunktionen oder Frasierung

-Die „Geschmäcke“ oder Ta'amim (von Ta'am)

1.1.2 Die „Bedeutung“ „ der Jüdischen Musik.

■ Sie oben auch die Ta'amim

■ A CHAZZANDEL OIF SHABBES

■ Nach dem Text

■ JOME, JOME

■ OBER YIDEN SAYNEN MEER

■ EL DIOS DEL CIELO

■ MAYERKE MINE ZUHN

1.1.3 Der „Gebrauch“ der Jüdischen Musik.

■ Nach einer Sozialisation

Beispiele: Niggunim

2. Zusammenfassung

2.1 Funktionen: liturgische, soziale

2.2 Identität: Material: Steiger, Psalmen-Schemata, Sprache (Häbräisch, Ladino, Yiddish).



SEPHARDIC SONGS OF PRAISE

תנו שבחה וגם שירה

ABRAHAM LOPES CARDOZO

ACCORDING TO THE
SPANISH-PORTUGUESE TRADITION
AS SUNG IN THE SYNAGOGUE
AND IN THE HOME

*Me estimado Justavo
Espero que este te interesse
Reúne un frotte abenço
frotte val igualmente por flos
de
Dinis J. 11
1915*

TARA PUBLICATIONS

Published in memory of:

My beloved parents Joseph and Duifje Lopes Cardozo-Bos.
My dear brothers, Arie and Ies, and all my family who perished during
the Holocaust in Europe.

My parents-in law, Juda and Julie Robles-Fernandes, and
brother-in-law Ewald J. Robles.

My faithful, true friend, Ben Stambler, of blessed memory, whose
love for Jewish music was without bounds.

This second edition is dedicated to the memory of
ROBERTA C. RUDIN

SOME ASPECTS OF SEPHARDIC MUSIC

Music plays an important part in expressing the reverent spirit of the synagogue. In the Temple in Jerusalem musical instruments were used, but after its destruction, the only instrument heard in the synagogue was the ram's horn (shofar) sounded on the penitential days. Its stern and commanding tones, the same as those which stirred the Children of Israel in Biblical days, are all the more dramatic because they link the present with the centuries past.

The oldest chanting in the synagogue is rooted in the services held in the Temple in Jerusalem twenty centuries ago, which in their turn were derived from the services chanted in the Temple of Biblical days. This is the cantillation of the Bible reading which is in reality a development of the varying tones of expressive speech. There are no punctuation marks in the written scroll of the Torah, and no division into sentences. The traditional chant expresses meaningful phrasing, correct grammatical nuances, and fine shades of meaning. Centuries later, perhaps around the seventh century of the common era, this chanting, which then had already long been traditional, was put into written form. Its signs or neumes represent not single notes but whole musical phrases, and in considerable part follow forms used in classic representation of musical motifs in ancient days.

Poetry likewise was always chanted in olden days, the music intensifying the feeling engendered by the poetic words. The chant to which the Psalms are sung in the congregation is a cultural bridge between the East and the West. The motifs are shaped in the Oriental manner, and have retained the use of a special closing motif as in Bible cantillation.

Numerous poems and their tunes remain in the Synagogue to the present day. Among a vast number of aspiring poets there arose in Spain some very gifted ones: Solomon ibn Gabriol, Yehuda Halevi, Moses and Abraham ibn Ezra in the eleventh and twelfth centuries. They enriched Synagogal poetry with their deep religious spirit, some of their hymns reaching a height equal to that of the Psalms. And even as late as the sixteenth century some poets in Northern Palestine: Isaac Luria, Solomon Alkabetz, and Israel Najara were successful in making worthy contributions to Synagogal poetry. Najara was both poet and singer (*hazzan*). For some of his poems he composed his own melodies, but most of them were written according to the rhythm of popular Arabic, Turkish, and Spanish tunes. He was the last Synagogal poet writing in Hebrew.

These old synagogue tunes are uniformly of a simple melodic framework suited to congregational singing. Sometimes an ancient flexible chant becomes a fixed melody, such as that to which is sung the song of Moses, a chant which is reminiscent of a trumpet call.

The cumulative effect of the continuous chanting in unison of simple medieval recitatives, which have retained their modal character without the expanded polyphony of modern harmony, creates an exotic atmosphere. To ears attuned to the tonalities of modern Western music, the effect is often strange, the more so because a sentence or a paragraph very often comes to an end on the third instead of on the tonic note, giving the impression of the chant's being unfinished and never ending.

KOL BERUE MALA

KOL BERUE MALA The first letter of each verse of this poem forms the name *Shelomo* for its author Solomon ibn Gabirol (1021-1058). This melody is unique to the Dutch community.

Tempo di Valse

Kol b' - ru - ë mā - la u - ma - ta y' - i -

dun ya - gi - dun ku - lam k' - e - chad A - do - nai — e - chad — ush' -

mo — e - chad sh' - lo - shim ush - ta - yim n' - ti - bot sh' - bi lach v' - chol më -

bin — so - dam y' - sap - ru et god - lach v' - hēm ya - ki - ru ki ha -

kol — she - lach v' - a - ta — ha - Ēl — ha - me - lech ha - m' - yu - chad

All that is created above and
Below, witness, declare as one:
'The Lord is One, and His
Name is One.'

Thirty-two paths make up
Your way. All that perceive
Them tell Your greatness. And
They know that all is Yours,
That You are God, the King
Alone. Their hearts ponder the
Created world. They find all,
Save You, is more than one. In
Number, in weight, all is
Measured. All derives from
One Shepherd, alone.

From end to end there are
Signs of You, north and west
And east and south, sky and
Earth, Your true witness, on
This side one, on that side one.
From you emanates the world
Entire. You remain; the rest
Will perish. And so all
Creation glorifies You, for
From beginning to end, the
Father is One.

כָּל בְּרוּאֵי מַעְלָה וּמַטָּה
יְעִידוּן יִגִּידוּן כְּלָם כְּאֶחָד
יֵי אֶחָד וְשֵׁמוֹ אֶחָד,
שְׁלֵשִׁים וּשְׁתַּיִם נְחִיבוֹת שְׁבִילֶךָ
וְכָל מִבִּין סוּדָה יִסְפְּרוּ אֶת גְּדֻלָּתְךָ
וְהֵם יִכִּירוּ כִּי הַכֹּל שֶׁלְּךָ
וְאַתָּה הָאֵל הַמֶּלֶךְ הַמְּיוּחָד
יְעִידוּן...
לְכַבוֹת בְּחֻשְׁבָּם עוֹלָם בְּנוֹי
יִמְצְאוּ כָּל יֵשׁ בְּלִתְךָ שְׁנוֹי
בְּמִסְפָּר בְּמִשְׁקָל הַכֹּל מְנוֹי
כְּלָם נִתְּנוּ מְרוּעָה אֶחָד
יְעִידוּן...
מֵרֵאשׁ וְעַד סוּף יֵשׁ לְךָ סִימָן
צָפוֹן וַיִּם וְקֵדָם וְתִימָן
שֶׁחֵק וְתֵבֵל לְךָ עַד נֶאֱמָן
יְעִידוּן...
מִוָּה אֶחָד וּמוֹה אֶחָד
הַכֹּל מִמֶּךָ נִזְבָּד וְבוֹד
אַתָּה תַעֲמוּד וְהֵם יֵאֲבָדוּ אָבוֹד
לְכֹן כָּל יִצוֹר יִתֵּן לְךָ כְּבוֹד
מִי הוּא מֵרֵאשׁ וְעַד סוּף
יְעִידוּן...
הֵלֵא אָב אֶחָד



FOREWORD

The history of the Jews of Amsterdam dates back to their expulsion from Spain and Portugal in 1492— an event which created numerous Sephardic Jewish communities, both on the European continent and elsewhere. From its establishment in 1593, first consisting of three separate congregations, and later resulting in the building of the present Synagogue in 1675 at the initiative of Haham Isaac Aboab da Fonseca, the Spanish and Portuguese Synagogue (Esnoga) in Amsterdam, its sister congregations in London, Curacao, England, Suriname, New York and Philadelphia, have maintained an unswerving devotion to the Spanish and Portuguese rites and rituals. It is because of this strict adherence to the liturgical tradition, that Amsterdam shares with its sister communities a common musical language, with subtle regional variations.

As *Hazzan* in Amsterdam, Paramaribo and New York, I have devoted my life to the preservation and perpetuation of the Spanish and Portuguese tradition. As one of the few surviving members of the Dutch Spanish and Portuguese community, I feel that it is a privilege and awesome duty to share this tradition with others, so that what was so lovingly preserved for so many years will not be lost. By doing this I follow in the footsteps of my father, Joseph, a musician and choirmaster, and my great-grandfather David Lopes Cardozo, who served as Chief Rabbi of Amsterdam from 1840 till 1890.

My parents' home was filled with music : my father and my brothers Arie and Ies, sang in "Santo Servico", a large choir that performed on the High Holidays and the festivals. I was active in the youth organization "Hagomel Hasadim La-anियim", which met every *Shabbat* afternoon. At this time we would read the portion of the Torah for that day, followed by *Mincha*. I composed for these youth services several melodies, which became regular parts of their services. I attended the Ets-Haim Seminary from 1926-1932, and besides pursuing a teaching career, studied *Shehita* (ritual slaughtering) and *Milah* (circumcision).

Worldwar II shattered five centuries of Jewish life and creativity in Holland, obliterating 90% of Holland's Jewish population. The grand Esnoga, with seating capacity for 1200, stands as a silent testimony to the community which once thrived in this city of religious tolerance. The grandeur of Jewish life in Amsterdam was eloquently expressed by famous visitors, who called this city "little Jerusalem of the West."

I was fortunate to have left Europe in 1939 to serve the Spanish-Portuguese Congregation Tzedek Ve-shalom in Paramaribo, Suriname, until 1945. When I joined Shearith Israel in New York, the oldest congregation in the northern hemisphere, I had gone full circle from Amsterdam to Paramaribo to New York — three continents, three cultures, one great tradition.

The subtitle of this book is תָּנוּ שְׂבַחָהּ וְגַם שִׁירָה "let the joyous songs of praise ascend", the initial words of a welcome-hymn, honoring the *Hatan Torah* and *Hatan Bereshit* in the synagogue. This is only a modest collection of songs, hymns, and *Pizmonim*. It does not pretend to be complete, and in the interest of clarity and space only fragments are sometimes given.

Here is my book, reflecting the singing of my parental home, as well as the musical atmosphere at my family table. It is my hope that you will appreciate the beauty of the selections, and my fervent wish that they will find a place at your *Shabbat* table. With thanks to the Almighty, שֶׁהֵחֵינּוּ וְקִיְּמֵנוּ וְהִגִּיעָנוּ לְיוֹם הַזֶּה, Who has given me life, Who has preserved me, and Who has granted me health and strength to reach this milestone.

Abraham Lopes Cardozo
New York City, 1987

Dedicated to my beloved wife

IRMA

whose encouragement, inspiration
and boundless energy have guided
me all the days of our marriage

James H. Hill
2000/8
James H. Hill

מנוחה וענפי זית

עמואל עמירן

VIVO M.M. ♩ = 104

מנוחה וענפי זית
 שמן טוב ואור יהל
 אור בארץ, אור בבית
 ושלום על ישראל.

רפאל ספורטה

שיר השירים לעשור

עורו קרובים, יהודים נא,
 כי בא אורכם מדור הדור,
 שמחו וצחקו בעם,
 ורננו-נא את שיר השירים לעשור.

קומנו ונעלה ירושלים -
 שיר הדש נשירה לך,
 חגי ישראל חגיך
 כוננל עשור הנמרה לך.

שי רביד

יששכר מירון (מכרובסקי)

VIVO M.M. ♩ = 116

אור יא-ן חו-שק דור ין דור מ-ך רקם-או-בא פי-ם ין יון יך-רים-ה רו-עו
 ין-ן לך-ע-י מו-קו שור-ע-ל רים-שי-ה שיר-את-נא ע-ל ע-ם יך-לים
 אל-ך-יש-י ין-ן לך-רה-שי-י לך-רה-שי-י ין-ן זש-ט-ה שיר-ים-ל-ש-רו
 לך-מרה-י ין-ן לך-מרה-י ין-ן שור-ע-ל ין-ן אל-ך-יש-י ין-ן ין-ן

© Copyright 1958 by I. Miron-Michrovsky - Sh. Ravid, Israel.



la la la la la la la la la la la.

9. DAYEYNU (IT WOULD HAVE BEEN ENOUGH)

Hebrew Passover Song
English Text: Schwartz & Kevess

1. Had He led us out of E - gypt, on - ly led us out of E - gypt,
 2. Had He giv - en us the Sab - bath, on - ly giv - en us the Sab - bath,
 3. Had He giv - en us the to - ra, on - ly giv - en us the to - ra,

Had He led us out of E - gypt, Day - - ey - - nu.
 Had He giv - en us the Sab - bath, Day - - ey - - nu.
 Had He giv - en us the to - ra, Day - - ey - - nu.

CHORUS

Day - - ey - - nu, day - - ey - - nu, day - - ey - - nu, day - - ey - - nu, day

ey - - nu day - - ey - - nu day - - ey - - nu, ey - - nu day - - ey - - nu.

CON SPIRITO פְּהוֹמְעוֹרְוֹת M. M. ♩ = 108

שָׁרָה לֵרֵן פִּנְאָרִי



Copyright 1958 by S. I. Tanay, Israel.

VIVO פְּהוֹמְעוֹרְוֹת M. M. ♩ = 120

מִתְהַדְּהָרֵי שְׂלֵמִים

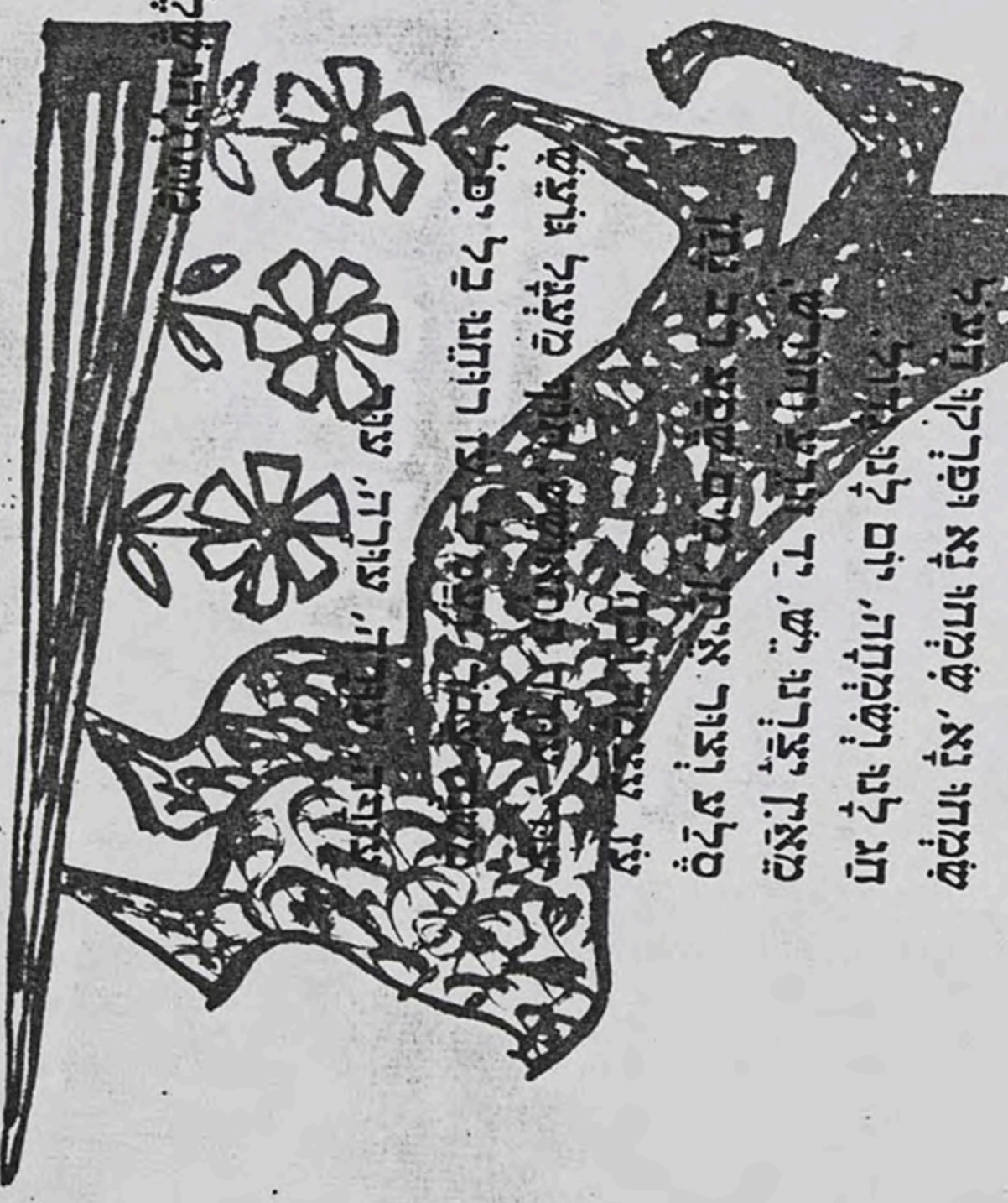


וְשִׂמְחָתָם בְּחַגֵּיךָ

לְשִׂמְחָתָם בְּחַגֵּיךָ

וְהִרְבִּיתִים יְיָ

שִׂמְחָתוֹ נָא



שִׂמְחָתוֹ נָא, שִׂמְחָתוֹ נָא וּפְרִי קוֹרְבָנֵי לֵב
 חַג לְךָ וְשִׂמְחָתוֹ, יוֹם לְךָ וְלֵב לְךָ
 מֵאֵין יִצְרָעֵנִי יֵשׁ יְיָ וְלֵב לְךָ וְשִׂמְחָתוֹ
 כָּלֵעַ וְצִוְרֵי אֵינִי מֵאֵין שִׂמְחָתוֹ נָא

עַל עֵצֵי הַיַּעַר, עֵצֵי הַיַּעַר, עֵצֵי הַיַּעַר
 מֵעַתָּה מֵעַתָּה מֵעַתָּה מֵעַתָּה מֵעַתָּה

מִתְהַדְּהָרֵי שְׂלֵמִים

ahora los que indican mayor pausa o repiso, es decir, los *pausantes mayores*, que son los siguientes:

—	Silúq,	que	corresponde	al	punto	final	..	(.)
—	Atnáj,	»		a			(:)
—	Sególta,	»		»			(:)
—	Zaquéf katón,	»		»			(:)
—	Tifjá,	»		»			(.) (:)
—	Rebiali,	»		»			(.)

En los libros poéticos (Job, Proverbios y Salmos) se encuentra otro acento *pausante mayor*, llamado *mérka-malépók* (—), que, como el *atnáj*, equivale a nuestros dos puntos.

Al *silúq* acompaña siempre el signo llamado *sef-pasiq* (סוף פסוק), *fin de verso*, que se representa por dos gruesos puntos (‡) e indica el fin del versículo.

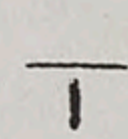
28. Pausa.—La detención o reposo que, para marcar los períodos o frases, producen estos acentos, se llama *pausa*; la cual en algunos casos modifica la vocalización de la palabra, como luego veremos (68).

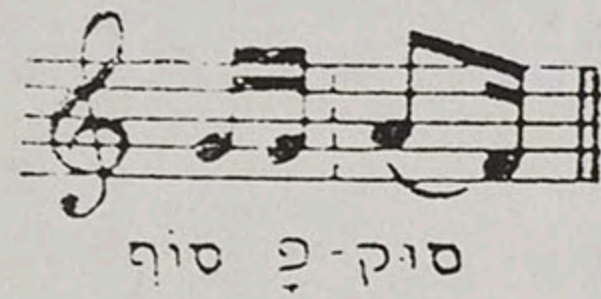
OBSERVACIÓN.—Respecto a la colocación, los acentos pueden ser: *superiores*, los que se ponen encima de las letras, como el *sególta*, *zaquéf-quin*, *rebiali*, etcétera; *inferiores*, los que se colocan debajo, como el *silúq*, *atnáj*, *tifjá*, etcétera. Se llaman *prepositivos* los que acompañan a la primera letra de la palabra, y *pospositivos* los que acompañan a la última como el *sególta*.

29. Los acentos como *signos prosódicos* o del tono, sólo pueden hallarse en la última o en la penúltima sílaba, porque en


המפסיקים (המלכיות)

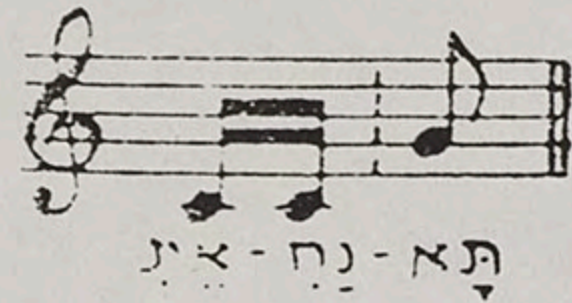
א. קיסרים

1. סוף פְּסוּק 




סוף-פְּ סוף

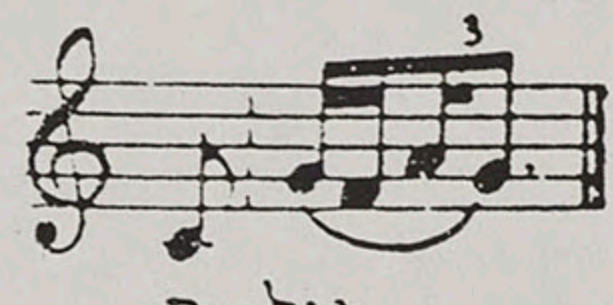
2. אֶתְנַחֲתָא 




תא-נח-אנ

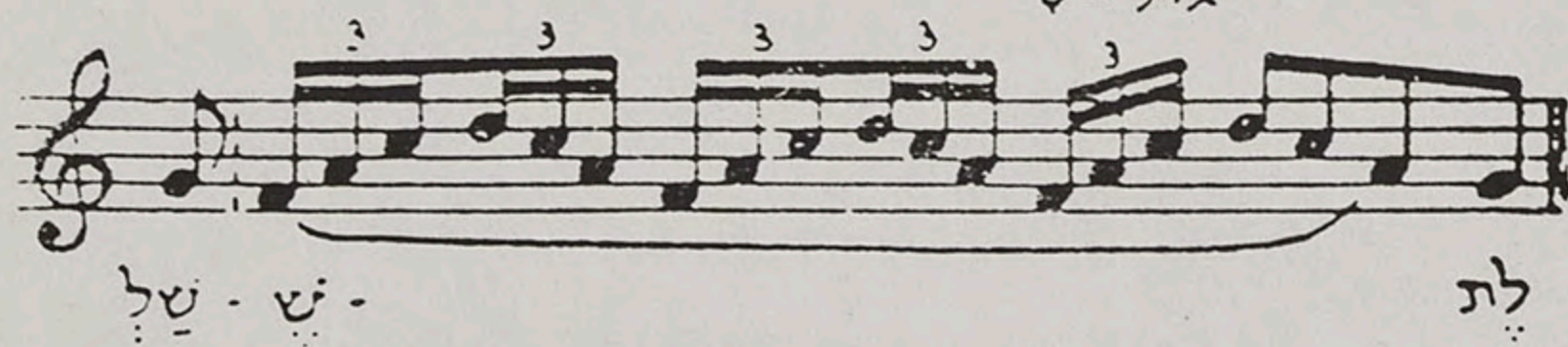
ב. מלכים

1. סְגוּלָּה 



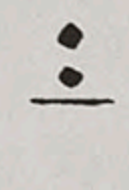
גול-ס

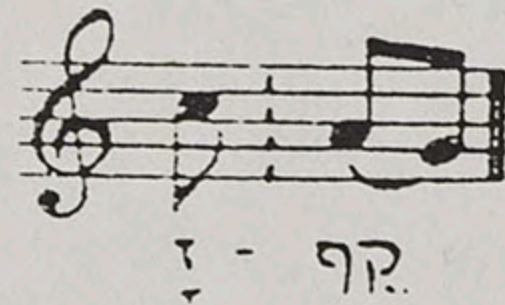
2. שְׁלֹשֶׁת 



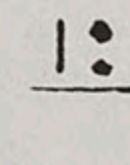
ש-ש-ש

לת

3. זָקַר קָטָן 




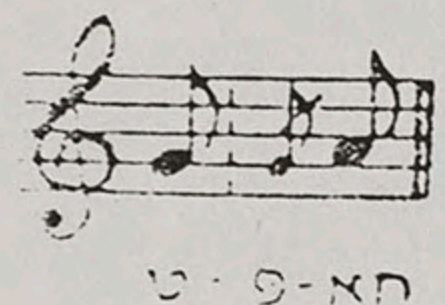
קר-י

4. זָקַר גָּדוֹל 




קד-י

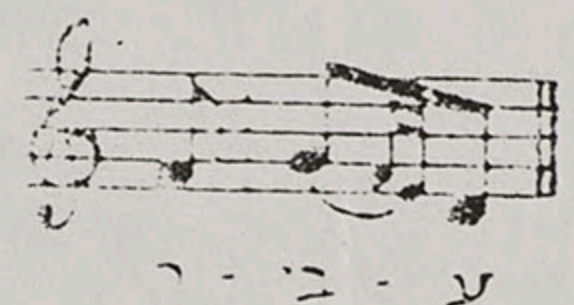
5. טַפְחָא 



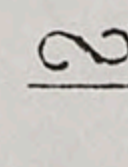
חא-פ-ט

ג. משנים

1. רְבִיעַ 

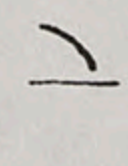


ע-ב-י

2. זַרְקָא 

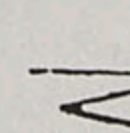


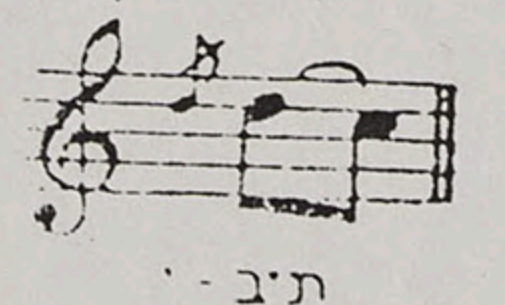
קא-זר

3. פֶּשְׁטָא 




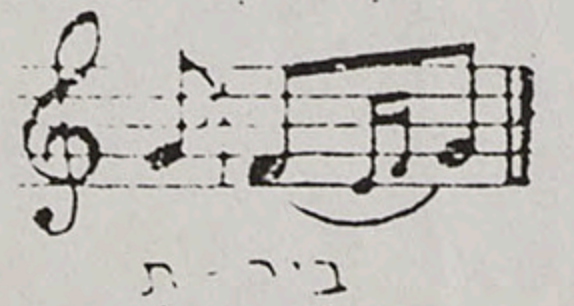
טא-פ-ט

4. יְתִיב 



תיב-י

5. תְּבִיר 



בי-יר

נגינות הטעמים

בספרי המקרא המודפסים לפי המסורה יש סמני התנועות (הנקוד) וסמני הטעמים.

דגמה: יהי מארת ברקיע השמים (בראשית א, י"ד)

המלה "יהי" מנקדת שוא. חיריק. מתחת לאות "ה" של המלה "יהי" יש סמן-טעם פֿוּה <. המלה "מארת" מנקדת שוא, חולם חסר. חולם חסר. מעל לאות "ת" של המלה "מארת" יש סמן-טעם פֿוּה <. מתחת לאות "ק" של "ברקיע" – סמן-טעם פֿוּה <. מעל לאות "מ" של "השמים" סמן-טעם פֿוּה <.

הרי הטעמים כתובים קצתם מעל האותיות וקצתם מתחת להן. השם "טעמים", או "נגינות הטעמים", מלמדנו, כי תעודתם היא להטעים בנגונים קבועים את קריאת התורה, ההפטרות מדברי הנביאים. המגילות וכו'. בבית הכנסת.

הטעמים מציינים גם את מקום הנגינה בכל מלה – אם בהברתה האחרונה, מלרע, או בהברה שלפני האחרונה, מלעיל.

כמו כן מציינים הטעמים סמני-פסוק. הם מחלקים את הפרקים לפסוקים, וכל פסוק לחלקי-פסוק.

ידוע כי בימי חכמי התלמוד כבר היה המקרא נקרא בנעימה בבית הכנסת. יש לשער, שהנעימה נמסרה להם מפי דורות קודמים להם. ובכן, מימי קדם, מפי דורי דורות-אבותינו, הלכו ובאו אלינו נגינות אלו, המושרות בבתי-הכנסת שלנו בזמננו, בקריאת התורה, ההפטרות, המגילות וכו'.

בספר זה מובאת הנגינות העתיקות-הרעננות שלנו אליכם, כשהן מלוות תנועת-זמרה, למען תזמרון על נקלה.

הטעמים (של 10 מספרי המקרא) נחלקים לשתי מחלקות:

1. מפסיקים (או "מלכים")

2. מחברים (או "משרתיים")

המפסיקים נחלקים לארבע קבוצות וסדורים לפי כוח הפיסוק שלהם, בסדר יורד.

מתוך ההפטרה של פרשת קדושים

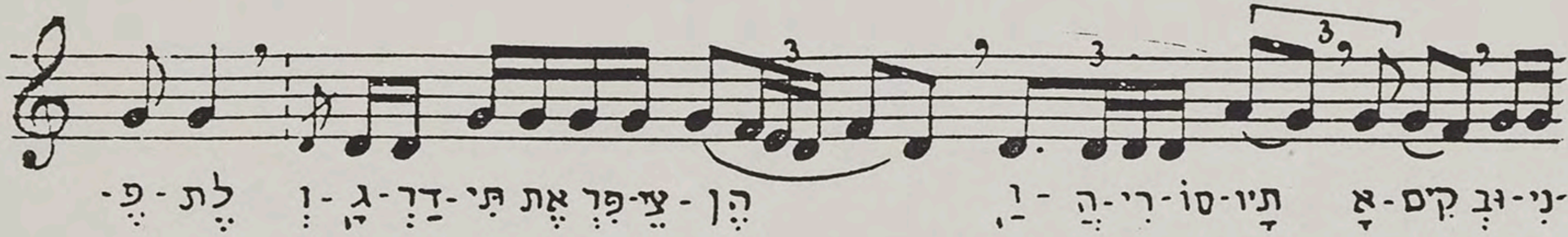
זמור ט' יא - טו

לשם: יוסף רמבם

יא

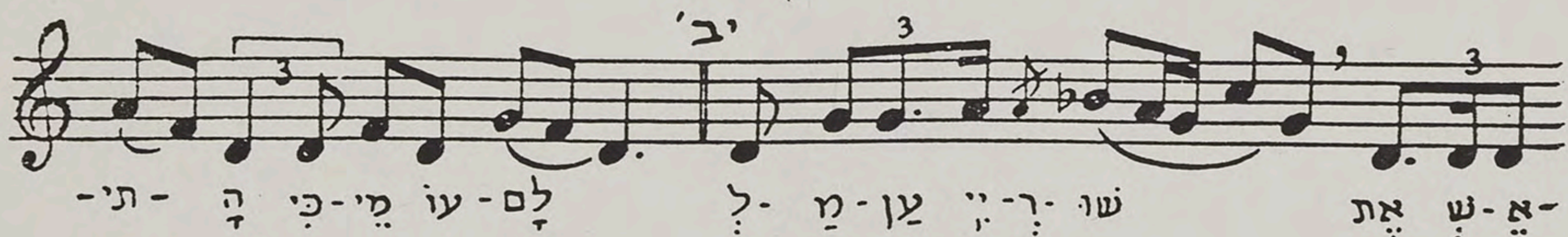


הוֹאֵה יוֹם בְּ- נִהַ וַיִּדְדֵךְ כֶּתֶב־סֵפֶת אֶת קִים אֶת



תִּיּוֹסוּ-רִיָּה וְ- הֵן צִפְרָאֵת תִּי-דִדְ-גַּוְלֵת פִּי

יב



אֶת-שֵׁ אֶת שׁוֹ-רִיָּ עוֹן מִ-לֵּ לָם-עוֹ מִי-כִיָּה תִי-

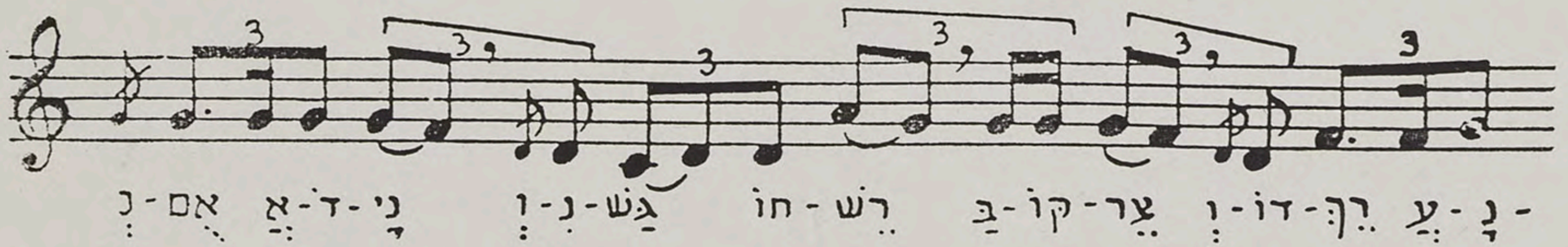


הֵם-לִי-עַ מִי-שֵׁ רָא-נֶקֶד שֵׁרֶא יִם-גֹּוהַ כָּל-וְ דוֹם אֶת רִית-

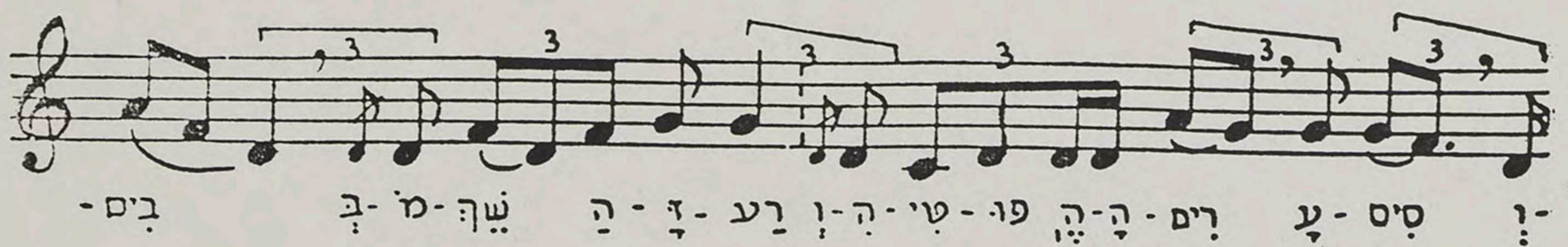
יג



אִים בְּ-מִים וְ-נִהַ-הַ זֹאת שֵׁה-עַ נִי-דִדְ-אֶת-אֶם-



וְ-נִי-עַ וְ-רַחֲ-דוֹ-וְ צֶר-קוֹ-בְּ רֶשֶׁ-חֹו גֶשֶׁ-נִי-וְ נִי-דִדְ-אֶת-אֶם-נִי

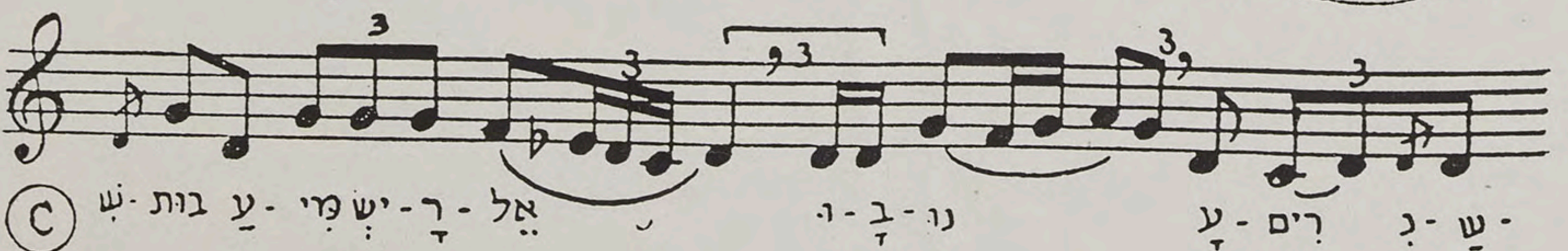


וְ-סִים-עַ רִים-הֵה-הֵה פִו-טִי-הֵו רַע-וְ-הַ שֵׁה-מִ-בְּ בִים-

יד

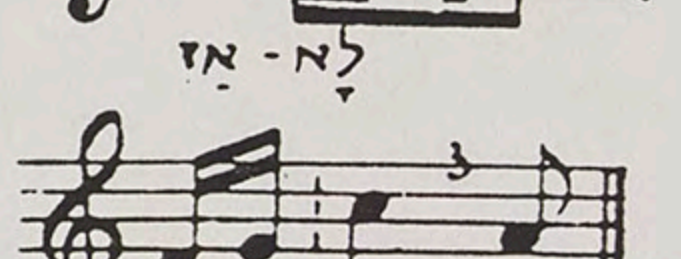


אֶת תִּי-שֵׁב-וְ נִה-גַג־מוֹ-תִת עוֹת-בְּ-גֵהַ כָּל




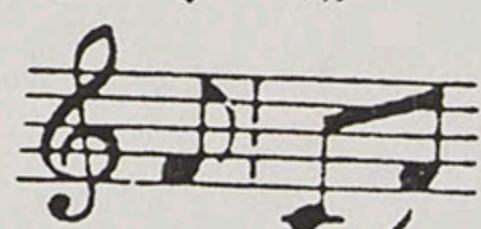
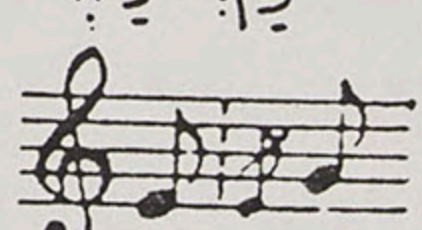

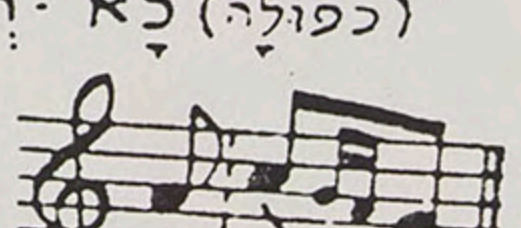
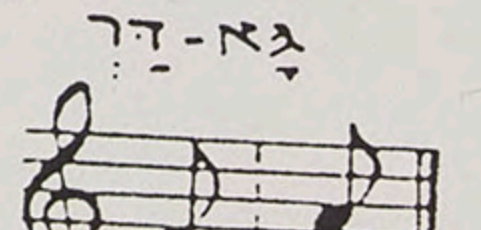
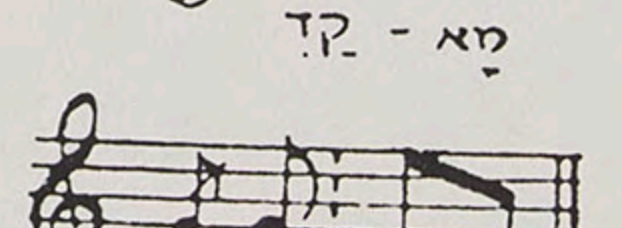
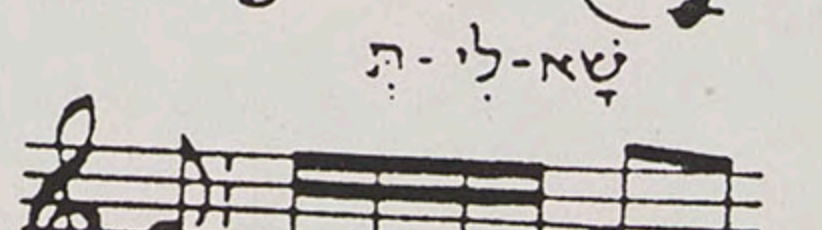
שֵׁ-נִי רִים-עַ נוֹ-בְ-וְ אֶל-רִי-שֵׁמִי-עַ בּוֹת-שֵׁ

ד. שלישים

	1. פֶּזֶר $\underline{\underline{u}}$
	2. קִרְנֵי פָּרָה (פֶּזֶר גְּדוּלָה) $\underline{\underline{m}}$
	3. תְּלִישָׁה גְּדוּלָה $\underline{\underline{m}}$
	4. אֶזְלָא $\underline{\underline{c}}$
	5. גֵּרֶשׁ (אֶזְלָא גֵּרֶשׁ) $\underline{\underline{c}}$
	6. שְׁנֵי גֵּרֶשִׁין (גֵּרֶשִׁים) $\underline{\underline{c}}$

זר - פ
פִּיר גְּדוּלָה (קִרְנֵי פָּרָה) זר - פ
שָׂא - לִי - ת
לֹא - אֶזְלָא
רֶשׁ - גֵּלֹא - אֶזְלָא
שִׁין - גֵּרֶשִׁין - ת

המחברים (במשרתים)

	1. מוֹנֵחַ $\underline{\underline{J}}$
	2. מִהֲפֹךְ $\underline{\underline{=}}$
	3. מִרְכָּא $\underline{\underline{J}}$
	4. מִרְכָּא כְּפוּלָה $\underline{\underline{J}}$
	5. בִּרְגָא $\underline{\underline{=}}$
	6. קִדְמָא $\underline{\underline{J}}$
	7. תְּלִישָׁא קִטְנָה $\underline{\underline{m}}$
	8. יִרְחַם (בְּזִיּוּמוֹ) $\underline{\underline{J}}$


קֶרֶב - זָנַח - בֵּי
פָּרָה - מִיָּה
כָּא - רֶשֶׁת
(כְּפוּלָה) כָּא - רֶשֶׁת
גֵּלֹא - דִּיר
מֵא - קִדְמָא
שָׂא - לִי - ת
מִזִּיּוּמוֹ מִיָּה - זָנַח

מתוך הספסרה של פרשת קדושים

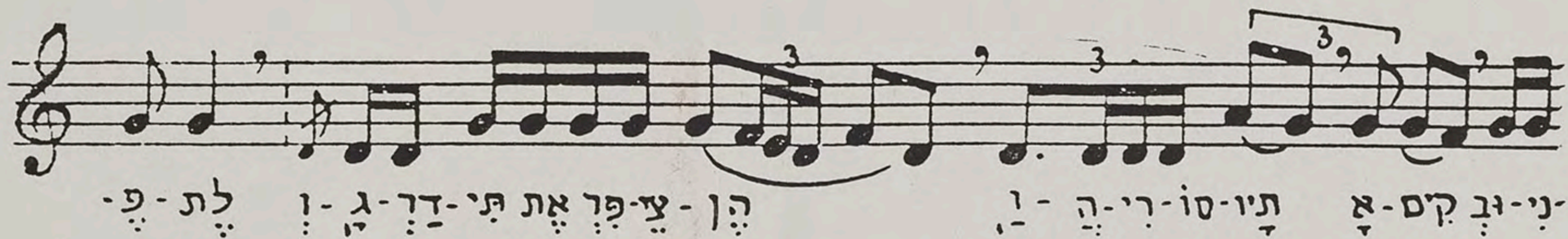
זמור ט', יא - טו

לשם: יוסף רמבם

יא

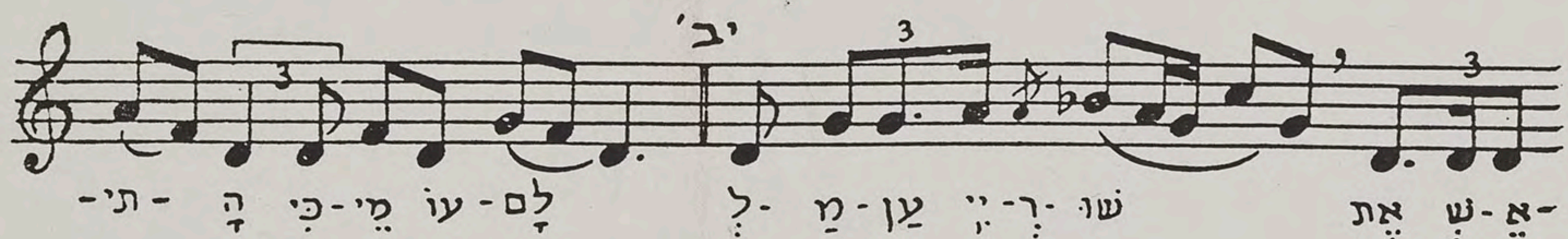


הוּא הַיּוֹם בָּ-נִה וַיִּדְדָה פֶתֶחַ אֶת קִיּוֹם אֶת

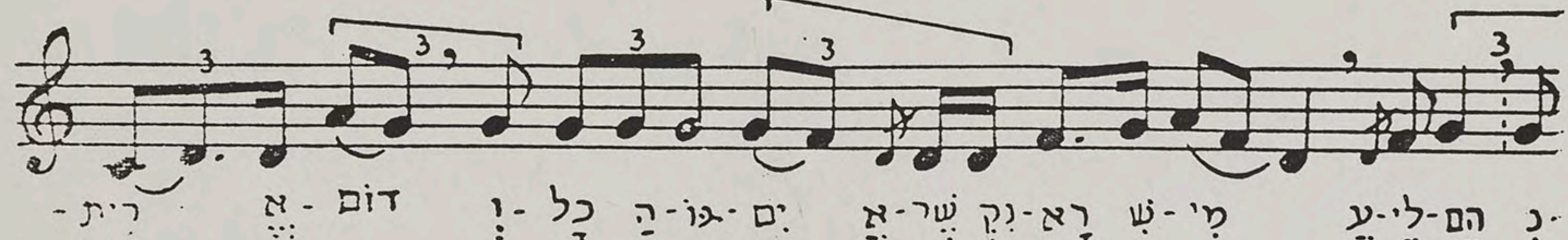


וַיִּזְכֹּר אֶת-יְהוָה וַיִּזְכֹּר אֶת-יְהוָה וַיִּזְכֹּר אֶת-יְהוָה

יב



לֹא-שָׁחַט אֶת-לֵב-בָּשָׂר וְעֵינָיו מִן-הַיָּם



וְעֵינָיו מִן-הַיָּם וְעֵינָיו מִן-הַיָּם

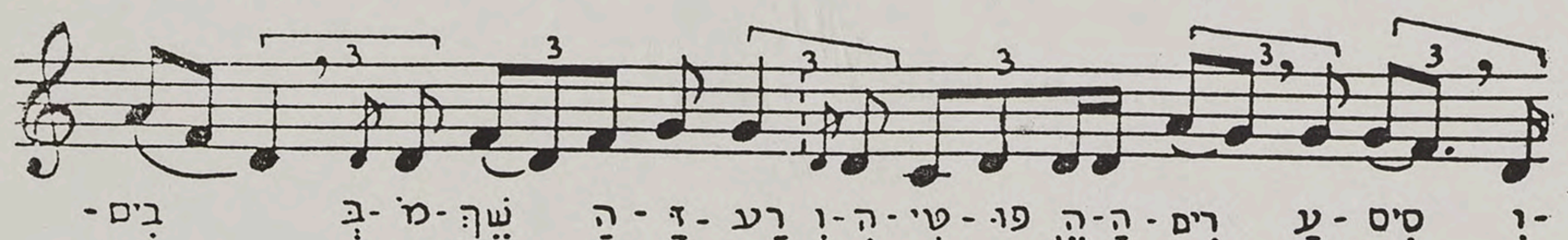
יג



וְעֵינָיו מִן-הַיָּם וְעֵינָיו מִן-הַיָּם

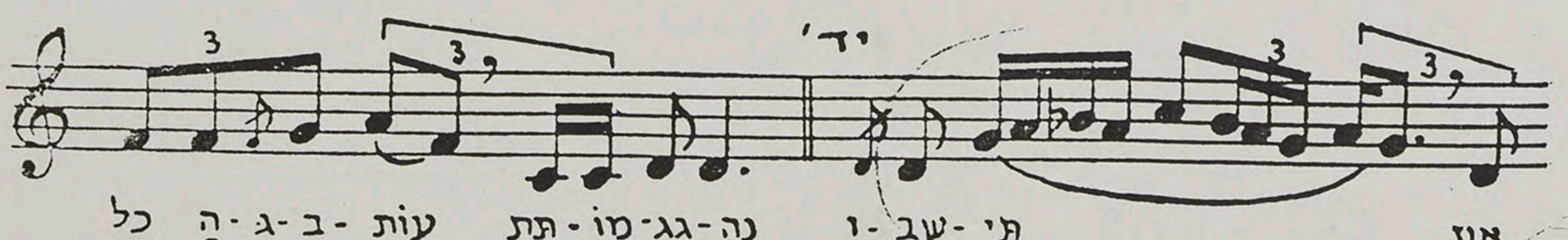


וְעֵינָיו מִן-הַיָּם וְעֵינָיו מִן-הַיָּם

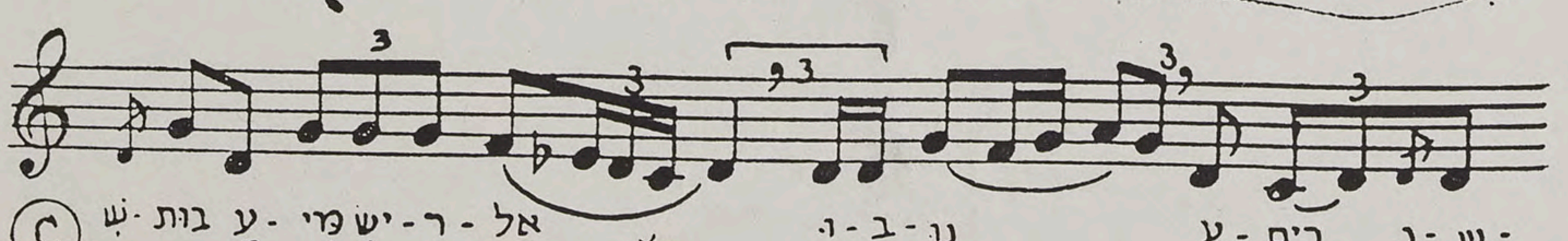


וְעֵינָיו מִן-הַיָּם וְעֵינָיו מִן-הַיָּם

יד



וְעֵינָיו מִן-הַיָּם וְעֵינָיו מִן-הַיָּם



וְעֵינָיו מִן-הַיָּם וְעֵינָיו מִן-הַיָּם

©

TENU SHEBACHA

Sung in New York by the *Hazzan*, with the accompaniment of the choir, on the eves of *Simchat Torah* and *Shabbat Bereshit*. TENU SHEBACHA is sung as a tribute to the *Chatan Torah* and *Chatan Bereshit*. It is the dramatic highlight of the service and is sung at its conclusion.

The words and music are attributed to Reverend Jacques Judah Lyons, the Suriname-born *Hazzan* at Congregation Shearith Israel in New York from 1839 until 1877. The end of the hymn presents the *Hazzan* with the option to finish with a high note, spanning almost two octaves.

Slowly

T'nu sh'-ba-cha v' - gam shi - ra l'-yo - tzër o - ra ul - no -

1. F Bb 2. F Bb Eb
tën To - rah tën To - rah ba - ish ha - ze ha - ē -

Bb F7
da ba - ch'-ra l' - hash - lim et ha - to - rah

Bb F7 Bb F Bb
a - na nis - mach _____ b' - ne - fesh t' - ho -

1. F 2. F Bb
ra ra v' - nit - pa - lël - la -

Eb F F
Ël ha - no-ra _____ ïm ha - ish _____ a - sher nik - ra _____

Bb Eb Bb
l' - ho - fi - a k' - bod ha - to-ra b'-hash-li - mo et

ZACHUR LETOB

ZACHUR LETOB introduces the *Habdalah* which marks the end of the Sabbath. Chanted both in the synagogue and at home, ZACHUR LETOB calls upon the Prophet Elijah to redeem our people.

Freely

Za - chur l' - tob ————— b'-si-man tob E-li

ya-hu ha-na-bi E-li - ya-hu ha-na-bi E-li - ya-hu ha-na-bi

bim - hē-ra ya - bo ë - lē - nu im Ma-shi-ach ben Da - vid

With the Messiah son of David
 May there soon come to us in
 Happy augury the prophet
 Elijah.
 Awesomely zealous in serving
 His God,
 Bearing from Amram's son
 Tidings of peace,
 Crying to Israel; "Let your
 Guilt cease!"
 With the Messiah son of David
 May there soon come to us in
 Happy augury the prophet
 Elijah.

זְכוּר לְטוֹב בְּסִמְּן טוֹב
 אֱלֹהֵי הַנְּבִיא.
 אֱלֹהֵי הַנְּבִיא.
 אֱלֹהֵי הַנְּבִיא.
 בְּמַהֲרָה יָבֵא אֱלֵינוּ
 עִם מְשִׁיחַ בֶּן דָּוִד
 אִישׁ אֲשֶׁר קָנָא לְשֵׁם הָאֵל.
 אִישׁ בְּשֵׁר שְׁלוֹם עַל יַד יְקוּחֵי אֵל
 אִישׁ גָּשׁ וַיְכַפֵּר עַל בְּנֵי יִשְׂרָאֵל
 אֱלֹהֵי הַנְּבִיא.
 אֱלֹהֵי הַנְּבִיא.
 אֱלֹהֵי הַנְּבִיא.
 בְּמַהֲרָה יָבֵא אֱלֵינוּ
 עִם מְשִׁיחַ בֶּן דָּוִד.

HAMABDIL

HAMABDIL Composed, according to some, by Isaac ben Hiyat (eleventh century). The initial letters of each verse form the name *YITZCHAK HAKATAN*. The *Hamabdil* is recited at home, after the *Habdalah*, on Saturday evenings. The text makes frequent references to the idea of atonement and may initially have been written for the *Neila*-service on Yom Kippur. The origin of the melody is unknown.

Allegro moderato

Ha - mab - dil bën ko - desh l' - chol

cha - to - tē - nu hu yim - chol zar - ë - nu v'-chas-pe - nu yar

be - ka - chol v'-cha - ko - cha - bim ba - lai - la

His Blessing be of God. May He who separates the Sacred and profane, forgive Our iniquities and cause our Seed and fortune to be Increased as grains of sand And as the stars of night. The day has declined like the Shade of a palm, I call upon God who fills all my needs, The watchman has Said: Morning comes, bright Morning comes after a Gloomy night. Your Righteousness is like Mount Tabor high, O condone and Pardon my transgressions, May they be Like the flight of Yesterday, or Like the watch Hours passing In the night.

הַמְבָדִיל בֵּין קֹדֶשׁ לְחֹל,
חֲטָאֵתֵינוּ הוּא יִמְחֹל,
וְרַעֲנוּ וּבְסַפְּנוּ יִרְבֶּה בְּחֹל,
וּבְבוֹכָבִים בְּלֵילָה.
יוֹם פָּנָה בְּצֵל תּוֹמֵר,
אֶקְרָא לְאֵל עָלַי גּוֹמֵר,
יוֹם אֲשֶׁר אָמַר שׁוֹמֵר,
אֶתָּא בְּקֶרֶב וְגַם לַיְלָה.
נִחְנוּ בְּיַדְךָ בְּחֹמֵר
סֵלַח נָא עַל קֶל וְחֹמֵר
יוֹם לְיוֹם יִבְיַע אָמַר
וְלַיְלָה לְלַיְלָה.

Text continues on page 125

ACHOT KETANA

ACHOT KETANA is sung on the first evening of Rosh Hashana at the beginning of the *Arbit* service. In this hymn by Abraham Hazzan Gerondi we pray that the troubles of the old year may cease and that the new year may bring a harvest of blessings.

Moderately

Am

A - chot ^o - r' - cha k' - ta - na t' -

Em v' - o - na t' -

fi - lo - te ha -

hi - lo - te ha -

Am Em Am Em

Ēl - na r' - fa - na - Ēl -

Am Em Am D7

na r' - fa - na - Ēl -

Am G D7 G Em B7 3

na r' - fa - na l' - ma - cha -

B7 Em D7

lo - te - ha - tich -

D7 G Em B7 3

le - sha - na v' - ki l' -

Coda

D.C. Last time go to Coda

lo - te - ha ta -

chël sha - na u - bir cho -

te ha

Israel Thy daughter her prayer
Lays before Thee and sings
Thee her praises. O God heal
Her sorrows. End now, O year,
With thy evils and woes.
With words of sweet melody
Now she invokes Thee, with
Song and with praises, O Lord,
As befits Thee. O why dost
Thou hide from Thy gaze how
Strangers are wasting her
Heritage? Tend now Thy flock
Which the lions dispersed, and
Pour out Thy wrath lest Zion
They raze. They have broken
Its walls and plucked up the
Stock which Thy right hand
Once planted, and spared but
The gleanings. End now, O
Year, With thy evils and woes.

Be strong and rejoice that your
Pain shall yet pass, and hope
In your Rock, for His promise
He keeps. March on up to Zion
For He shall proclaim, "Cast
Ye up, cast ye up, clear the
Highway to Zion."
Begin now, O year, with thy
Blessings and joy.

אֲחוֹת קִטְנָה תְּפִלוֹתֶיהָ
עוֹרְכָה וְעוֹנָה תְּהַלּוֹתֶיהָ
אֵל נָא רַפָּא נָא לְמַחְלוֹתֶיהָ
תְּבַלֶּה שָׁנָה וְקַלְלוֹתֶיהָ
בְּנוּעָם מַלִּים לָךְ תִּקְרָאָהּ
וְשִׁיר וְהַלּוּלִים כִּי לָךְ נִאֶה
עַל מָה תַעֲלִים עֵינֶיךָ וְתִרְאָהּ
זָרִים אוֹכְלִים נַחְלוֹתֶיהָ
תְּבַלֶּה שָׁנָה וְקַלְלוֹתֶיהָ
רַעֲהָ אֶת צֵאֲנֶךָ אֲרִיּוֹת וְרוּ
וְשִׁפְךָ חֲרוֹנֶךָ בְּאוֹמְרִים עָרוּ
וּבִנְת יְמִינֶךָ פָּרְצוּ וְאָרוּ
לֹא הִשְׁאִירוּ עוֹלְלוֹתֶיהָ
תְּבַלֶּה שָׁנָה וְקַלְלוֹתֶיהָ

חֹקוּ וְגִילוּ כִּי שׂוֹד גָּמַר
לְצוֹר הוֹחִילוּ בְּרִיתוֹ שְׁמַר
לְכֶם וְתַעֲלוּ לְצִיּוֹן וְאָמַר
סְלוּ סְלוּ מִסְלוֹתֶיהָ
תַּחֲל שָׁנָה וּבִרְכוֹתֶיהָ

ADONAI BEKOL SHOFAR

A hymn, ADONAI BEKOL SHOFAR, introduces the sounding of the *shofar* on Rosh Hashana. Its author is not known, except that the name *Yaacob* is indicated. It is a clarion call preparing the congregation for the significance of the moment.

Maestoso

A do - nai — b' - kol sho - far yash - mi - a
 y' - shu - a l' - ka - bätz — se — f' - zu -
 ra b' - bo — chez - yon — t' - shu - a a - la — E - lo -
 him bit - ru - a —

O Lord, let Your shofar with
 Clarion call proclaim for us
 Redemption, and gather in
 Your scattered flock, fulfilling
 Now the saving vision of "God
 Exalted in clarion call."
 O Lord, let Your shofar with
 Clarion call ring out from
 Heaven upon Your holy
 Mountain, upon Jerusalem.
 Let once again the stock which
 Your right hand has planted
 Shoot up firm as of yore. "God
 Exalted in clarion call."

יְיָ בְּקוֹל שׁוֹפָר
 יִשְׁמָעַ יְשׁוּעָה
 לְקַבֵּץ שְׂפָה פְּזוּרָה
 בְּבֹא חֲוִיוֹן תְּשׁוּעָה
 עָלֶיךָ אֱלֹהִים בְּתַרְוֵעָה
 יְיָ בְּקוֹל שׁוֹפָר
 קוֹל מְשָׁמִים
 עַל הַר הַקֹּדֶשׁ
 וְעַל יְרוּשָׁלַיִם
 וְאִזְ בְּנֵת יְמִינְךָ
 תִּהְיֶי כְּמֵרְאֵשׁ נְטוּעָה
 עָלֶיךָ אֱלֹהִים בְּתַרְוֵעָה

Text continues on page 122

EL DIO ALTO

EL DIO ALTO, a Judeo-Spanish hymn is sung in the home after the *Habdalah*. The melody is similar to a Greek secular hymn and was first introduced to me by Haham, Dr.Solomon Gaon, former Chief Rabbi of the Sephardic communities of the British Commonwealth.

Allegro moderato

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff has a tempo marking 'Allegro moderato' and includes the lyrics 'El Dio al - to — con su gra - cia mos man - de'. The second staff continues the lyrics 'mun - cha ga - nan - cia non ve a - mos mal ni'. The third staff concludes with 'an - sia nos y a to - do. Yis - ra - ël'. Chords are indicated above the notes: Dm, A, Dm, Gm, Gm, C7, F, Gm, Dm, A7, and Dm.

El Dio al - to — con su gra - cia mos man - de
mun - cha ga - nan - cia non ve a - mos mal ni
an - sia nos y a to - do. Yis - ra - ël

God on high with His
Assistance will provide for us
That we should not see evil
Us and all of Israel.
Blessed be God who gave us
Shabbat, a day of rest for
Us and all of Israel.
I pray to God that He will,
Always be in our thoughts
That we will never lack
Bread and wine,
Us and all of Israel.
O compassionate God,
Send us the Redeemer,
That this should be a good
Sign for us and all of Israel.

El Dio alto con su gracia
Mos mandé muncha ganancia
Non veamos mal ni ansia
A nos y a todo Israel.
Bendicho el Abastado, que
Mos dió día honrado,
Cada Šabat mejorado,
A nos y a todo Israel.
Rogo al Dio de contino,
Que esté en nuestro tino,
Non mos manque pan ni vino,
A nos y a todo Israel.
Vos que soj Padre *rah'hman*,
Mandámos el *Pastor neeman*;
Que mos sea de buen *siman*,
A nos y a todo Israel.

Text continues on page 125

IM TASHIB MISHABBAT

IM TASHIB In Amsterdam, this selection from the Prophet Isaiah (Chapter 58, verse 13 and 14) is sung to the *Haftarah* tune as an introduction to the *Kiddush* on *Shabbat* morning. In New York City it is partially recited in English.

In recitative style

Im ta - shib mi - Sha - bat rag - le - - cha

ā - sot cha - fa - tze - cha b' - yom - kod - shi v' - ka -

ra - ta la-Sha- bat o - neg lik - dosh A - do -

nai m' - chu - bad v' - chi - bad - to - mē - ā -

sot d' - ra - che - cha mi - m' - tzo

chef - tz' - cha v' - da - bër da - bar

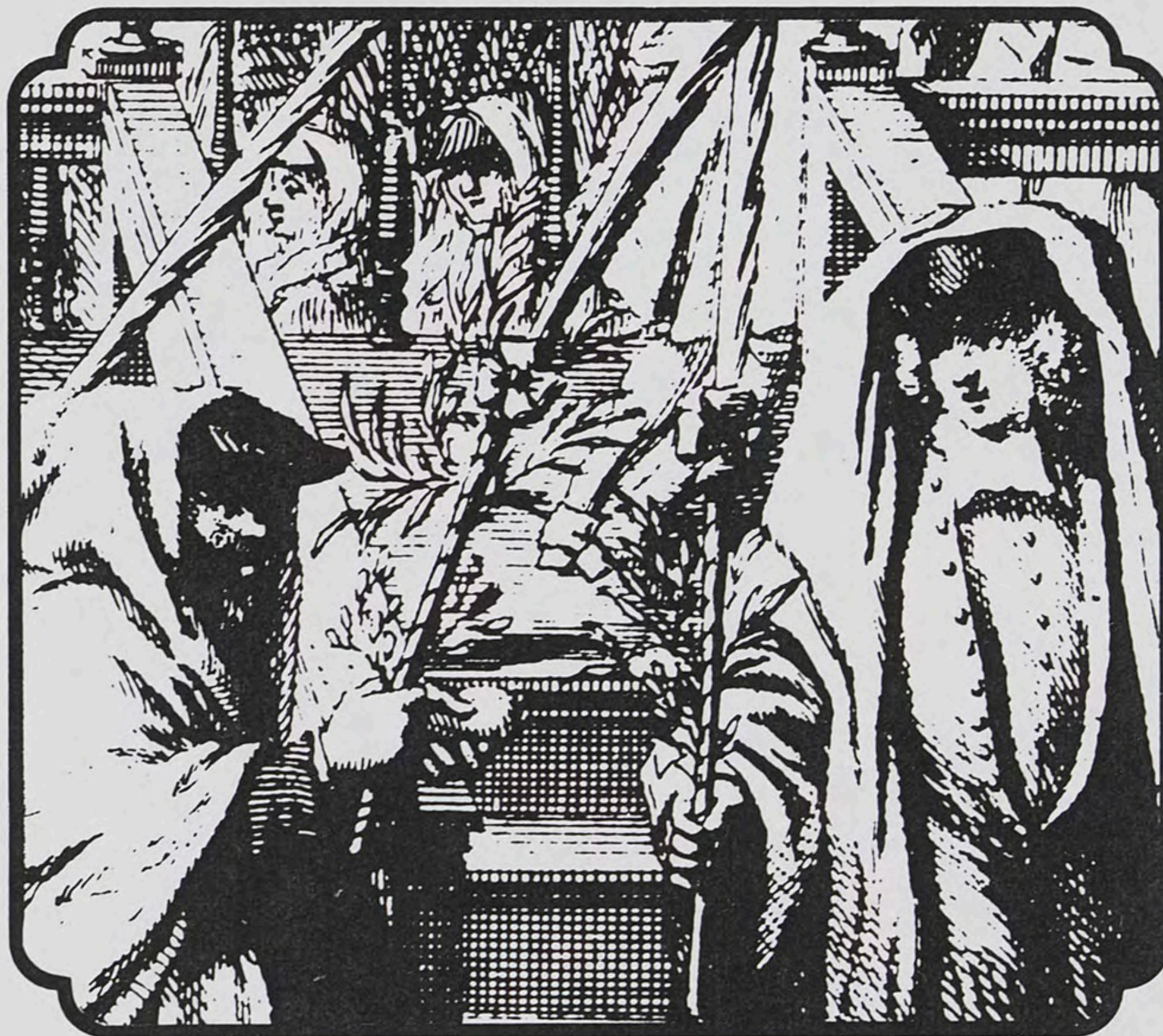
az tit - ā - nag - āl

A - do - nai v' - hir - kab - ti - cha āl ba - mo -
 tē - a - retz v' - ha - a - chal - ti -
 - cha na - cha - lat Ya - ā - kob a -
 bi - cha ki - pi A - do -
 nai di - bër

If because of the Sabbath you
 Turn away your foot from
 Pursuing your business on My
 Holy day, and you call the
 Sabbath a delight and make
 The holy day of the Lord
 Honored, and you honor it by
 Not following your usual
 Ways nor pursuing your
 Business nor speaking about it,
 Then you will delight in the
 Lord, and I will make you ride
 On the heights of the earth
 And nourish you with the
 Heritage of your father, Jacob,
 For the Lord has spoken it.

אם תשיב משבת רגלך,
 עשות חפצך ביום קדשי
 וקראת לשבת ענג,
 לקדוש יי מכבד
 וכבדתו מעשות דרכך
 ממצוא חפצך
 ודבר דבר:
 אז תתענג על יי
 והרבבתיך על במותי ארץ,
 והאכלתיך נחלת יעקב אביך
 כי פי יי דבר

HOLIDAYS



AHABA BETA'NUGIM
LECHA DODI II
YIGDAL II
TENU SHEBACHA
HA LACHMA
MA NISHTANA
MA NISHTANA II
ALECHEM EDA KEDOSHA
AMEN SHEM NORA
BLESSING OVER WINE
DUCHAN
DUCHAN II
HALELU
HODU LADONAI KI TOB
HODU LADONAI KI TOB II
HODU LADONAI KI TOB III
BARUCH HABA
EN KELOHENU
BLESSING OVER WINE II

TEHILAT

TEHILAT (Psalm 145, verse 21) is sung before the Grace After Meals after the *En Kelohenu*.

Andante

T'-hi - lat A - do-nai y' - da - ber pi vi-ba -

rëch kol ba-sar shēm— kod - sho l' - ò - lam va - ed

My mouth shall speak the
Praise of the Lord: and let all
Flesh bless His holy name for
Evermore. Praise you the Lord.

תְּהִלַּת יְיָ יְדַבֵּר־פִּי
וַיְבָרֵךְ כָּל־בָּשָׂר
שֵׁם קְדֹשׁוֹ לְעוֹלָם וָעֶד
וְאֲנַחְנוּ נְבָרֵךְ יְיָ
מֵעַתָּה וְעַד עוֹלָם הַלְלוּיָהּ



ET SHA'RE RATZON

ET SHAARE RATZON is a moving and dramatic poem by Judah Samuel Abbas (around 1100). It is sung on Rosh Hashanah after the reading of the *Haftarah*, and preceding the blowing of the *shofar*. The poem contains the *Midrashic* version of the binding of Isaac. As the *Hazzan* sings the last verse, which refers to the ensuing blowing of the shofar, his voice immitates the tremolo of the *teruah*. In some Oriental-Sephardic synagogues, this hymn is also chanted in Ladino.

Allegro moderato

Et — sha - a - rē - ra - tzon l' - hi - pa - tē - ach yom

e - he - ye — cha - pai l' - 'el — sho - te - ach

a - na z' - chor na li — b' - yom ho -

chē - ach — o - kēd v' - ha - ne - ē - kad v' - ha - miz - bē - ach

Judgment gates of favor open now
 this day when I stretch forth
 Suppliant hands to You, remember
 For me I beseech You on the day of
 Chastening Abraham offering and
 Isaac offered upon the altar.
 Undergone by Abraham were ten
 Searching tests. In the last said God
 Unto him, "The son born to thee of
 Sarah, though thy soul be so knit
 With his, arise, offer him to Me as
 A sacrifice pure upon a mountain
 Ablaze with My glory." O recall
 Abraham offering and Isaac offered
 Upon the altar.

עַת שְׁעָרֵי רָצוֹן לְהִפָּתַח
 יוֹם אֲהִיָּה כְּפִי לְאֵל שׁוֹמֵחַ
 אֲנֹא זְכוֹר נָא לִי בְיוֹם הַזֶּה
 עוֹקֵד וְהִנְעֵקֵד וְהַמּוֹבֵחַ
 בְּאַחֲרֵית גְּסָה בְּסוֹף הָעִשְׂרָה
 הַבֵּן אֲשֶׁר נוֹלַד לָךְ מִשְׁרָה
 אִם נִפְשָׁךְ בּוֹ עַד מְאֹד נִקְשְׁרָה
 קוּם הִעֲלֵהוּ לִי לְעֹלָה בְּרָה
 עַל הַר אֲשֶׁר כְּבוֹד לָךְ זוֹרַח
 עוֹקֵד וְהִנְעֵקֵד וְהַמּוֹבֵחַ

Text continues on page 123

EN KELOHENU

EN KELOHENU This is the tune for the High Holidays.

Allegro moderato

F C F C

En kë - lo - hë - nu ———— ën ———— ka - do - në - nu

Gm C7 F

ën k' - mal - kë - nu ———— ën k'-mo - shi - ë - nu

D7 Gm D7 Gm

mi ———— che - lo - hë - nu ———— mi ———— cha - do - në - nu

C C7 F

mi ch' - mal - kë - nu ———— mi ch'-mo - shi - ë - nu

There is none like our God,
 There is none like our Lord,
 There is none like our King,
 None is like our Savior.
 Who is like our God,
 Who is like our Lord,
 Who is like our King,
 Who is like our Savior?
 Let us praise our God,
 Let us praise our Lord,
 Let us praise our King,
 Let us praise our Savior.
 Blessed be our God,
 Blessed be our Lord,
 Blessed be our King,
 Lo You are our Savior.
 Lo, You will save us
 "Lo, You will arise and pity
 Zion; for it is time to show
 Her Your grace, yes the
 Appointed hour comes."

אין בְּאֱלֹהֵינוּ אֵין בְּאֲדוֹנֵינוּ
 אֵין בְּמַלְכֵנוּ אֵין בְּמוֹשִׁיעֵנוּ.
 מִי בְּאֱלֹהֵינוּ מִי בְּאֲדוֹנֵינוּ
 מִי בְּמַלְכֵנוּ מִי בְּמוֹשִׁיעֵנוּ.
 נוֹדָה לְאֱלֹהֵינוּ נוֹדָה לְאֲדוֹנֵינוּ
 נוֹדָה לְמַלְכֵנוּ נוֹדָה לְמוֹשִׁיעֵנוּ.
 בְּרוּךְ אֱלֹהֵינוּ בְּרוּךְ אֲדוֹנֵינוּ
 בְּרוּךְ מַלְכֵנוּ בְּרוּךְ מוֹשִׁיעֵנוּ.
 אַתָּה הוּא אֱלֹהֵינוּ
 אַתָּה הוּא אֲדוֹנֵינוּ
 אַתָּה הוּא מַלְכֵנוּ
 אַתָּה הוּא מוֹשִׁיעֵנוּ.
 אַתָּה תוֹשִׁיעֵנוּ אַתָּה תִּקּוּם
 תִּרְחַם צִיּוֹן כִּי עֵת לְחַנּוּנָהּ
 כִּי בָּא מוֹעֵד.

TEHILAT

TEHILAT (Psalm 145, verse 21) is sung before the Grace After Meals after the *En Kelohenu*.

Andante

T'hi - lat A - do-nai y' - da - ber pi vi-ba -

rëch kol ba-sar shëm - kod - sho l' - ò - lam va - ed

My mouth shall speak the
Praise of the Lord: and let all
Flesh bless His holy name for
Evermore. Praise you the Lord.

תְּהִלַּת יְיָ יְדַבֵּר-בִּי
וַיְבָרֵךְ כָּל-בָּשָׂר
שֵׁם קְדוֹשׁוֹ לְעוֹלָם וָעֶד
וַאֲנַחְנוּ נְבָרֵךְ יְיָ
מֵעַתָּה וְעַד עוֹלָם הַלְלוּיָהּ



YOM ZE LEYISRAEL

YOM ZE LEYISRAEL was composed by Isaac Luria (1534-1572), a Kabbalist, who lived in Safed. He wrote mainly in Aramaic, but this is an exception. This tune is sung in Holland, by Ashkenazim as well as Sephardim.

W

Joyously

Yom ze l' - yis - ra - ël o - ra - v' - sim - cha

o - ra - v' - sim - cha Sha - bat - m' - nu - cha

yom ze l' - yis - ra - ël o - ra - v' - sim - cha

o - ra - v' - sim - cha Sha - bat - m' - nu - cha

This day is for Israel light and Joy, a Sabbath of rest. You Comanded Israel when they Stood at Sinai to observe the Sabbath and festivals through The years by bringing before Me portions and banquets on The Sabbath, day of rest. Sabbath heals the heart of a Broken nation; gives an Additiional soul to troubled People, removes sighs from a Depressed soul on the Sabbath, Day of rest. You sanctified and Blessed it more than all other Days, on the sixth day you Finished the labor of the Universe. Weary people find Rest and faith on the Sabbath, Day of rest.

יום זה לישראל אורה ושמחה
 שבת מנוחה
 צוית פקדים במעמד סיני
 שבת ומועדים לשמור בכל שני
 לערף לפני משאת וארוחה
 שבת מנוחה יום...
 חמדת הלבבות לאמה שבויה
 לנפשות נבאבות נשמה יתרה
 לנפש מצרה יסיר אנהה
 שבת מנוחה יום...
 קדשת ברכת אתו מכל ימים
 בששת בלית מלאכת עולמים
 בו מצאו עגומים השקט ובטחה
 שבת מנוחה יום...

Text continues on page 125

ELOHIM ELI ATA

ELOHIM ELI ATA is a hymn sung by *Hazzan* and Congregation in the morning service on Yom Kippur, as an introduction to *Nishmat*. The words are by Solomon ibn Gabirol. This deeply religious prayer and hymn sets the tone for the Day of Atonement. This melody is well known in Western Sephardic Synagogues. The same tune is used at a funeral for the so-called Seven Circuits at the cemetery, prior to the burial of a man.

In recitative style

E - lo - him E - li a - ta a - sha - cha - re - cha b' -
sod s' - gu - la - te - cha e - mu - na - t' - cha o -
di - a v' - a - gid g' - du - la - te - cha
b' - kor - i a - nē - ni yom a - kum b' - ke - reb k' - hi - la -
te - cha A - do - nai - s' - fa - sai tif - tach u -
fi ya - gid t' - hi - la - te - cha

O God, my God art Thou.
 Early would I seek Thee, in
 The communion of Thy
 Chosen people to proclaim
 Thy constancy and declare
 Thy greatness. When I call
 Answer me this day when I
 Rise up in Thy congregation
 And "open Thou my lips that
 My mouth may declare Thy
 Praise." O God, my God art
 Thou, before Thee my hidden
 Thoughts are bared; my body
 And soul are riven in awe of
 Thee. When I call, answer
 Thou me this day when the
 People with their leaders
 Assembled in trouble, long for
 Thy salvation.

אֱלֹהִים אֵלֵי אַתָּה
 אֲשַׁחֲרֶךָ בְּסוּד סִגְלֹתֶךָ
 אַמּוֹנְתֶךָ אֹדִיעַ,
 וְאֶגִּיד גְּדֻלָּתֶךָ
 בְּקִרְאֵי עַנְנֵי,
 יוֹם אָקוּם בְּקֶרֶב קְהֵלְתֶךָ
 אֲדַנֶּי שִׁפְתֵי תִפְתַּח,
 וְפִי יִגִּיד תְּהִלָּתֶךָ
 אֱלֹהִים אֵלֵי אַתָּה
 נִגְדֶךָ עֲלוּמֵי נַחֲשָׁפוּ
 נַפְשֵׁי וְעַצְמוֹתַי
 מִפְחָדֶךָ שֶׁסָּפוּ
 בְּקִרְאֵי עַנְנֵי,
 יוֹם נְבוּכִים לִישְׁעֶךָ נִכְסָפוּ
 נְדִיבֵי עַמִּים נֶאֱסָפוּ

Text continues on page 124

YA VENDRA

YA VENDRA, is a Ladino Messianic *pizmon* which was sung in Amsterdam.

Each verse features some Hebrew words. **YA VENDRA** appears in the compendium of hymns, "Shir Emunim", Amsterdam 1793 where it is printed in Hebrew characters. It was composed in Tangiers around 1600, and found its way to Amsterdam, Holland at the time of the Sabbatai Zevi movement (infatuation with a man from Smyrna, Turkey who pretended to be the Messiah and who found many supporters in Europe, also in Amsterdam). They changed the words *Ya vendra el Senor* (the Redeemer will come) to *Ya viene el Senor* (the Redeemer is coming). After the disillusionment in 1666 the text was changed back to *Ya vendra el Senor*. **YA VENDRA** used to be sung in Amsterdam at home shortly before the end of *Shabbat*.

Allegretto

Ya — ven-dra — el Sen-or de — la re-den-ci-on
a — de-zir a - to - dos va - mos a - si - on

The Redeemer will come and
call us all to return to Zion.

Good tidings we hope will come
Little by little we shall hear
Elijah the Prophet will soon appear
To greet the children of Zion.

From the four corners of the world
He will gather us
To Jerusalem he will tell us to go
We will go singing a new song
"The song of songs" of Zion

It is only a little while longer
Because all the dead will be resurrected
All the nations will arise
To go and see the children of Zion.

Moses the faithful leader will come
Because of his merit did Manna descend
And now the time will come
For the revival of the children of Israel.

Chorus :

Ya vendra el Senor de la redencion
A dezir a todos vamos a Sion

Besoroth toboth esperamos nos vendran
A poco a poco se sentiran
Elyahu haNabi se aparecera
Paras alvrisyar a hijos de Sion. *Chorus :*

De las cuatro partes nos acogera
A *Y'rushalayim* venir nos dira
Iremos diciendo nueva *sirah*
Cantar de los cantares que a Sion. *Chorus :*

De acui un poco luego sera
Que a todos los muertos avivara
Todas las *umoth* se levantaran
Para ir a ver a hijos de Sion. *Chorus :*

Ya vendra *Moseh* el pastor *neeman*
Que por su *zekhuth* descendio el *man*
Y agora presto vendra el *zeman*
De resgatar a hijos de Sion. *Chorus :*

YA RIBON ALAM

YA RIBON ALAM was written in Aramaic by Rabbi Israel Najara, *Hazzan* in Damascus, Syria and one of the most prolific writers of poetry (1555-1628). His name "Israel" is revealed in the initial letters of each verse. Though it bears no allusion to the *Shabbat*, YA RIBON is sung on Shabbat and Holidays. This tune is chanted in Amsterdam, and has a particular Dutch-Portuguese flavor.

Lively

Ya ri-bon— ā - lam v' - āl - ma - ya ant— hu— mal - ka
 me - lech mal - cha - ya ō - bad— g' - bur-tëch— v' - tim-ha - ya sha -
 pir— ko - da-mai— l' - ha - cha - va - ya— l' - ha - cha - va - ya

Master of the World and of all
 Worlds, You are the King who
 Reigns over all kings
 It is wonderful to declare Your
 Powerful and magnificent
 Deeds.
 I shall praise You day and
 Night, Creator of all life,
 Angels and men, beasts and
 Birds.
 You humble the arrogant and
 Raise up the lowly. Were a
 Man to live even a hundred
 Years he would still be unable
 To fathom Your greatness.

יה רבון עולם ועלמיה
 אנת הוא מלכא מלך מלכיה
 עובד גבורתך ותמהיה
 שפיר קדמי להחניה

שבחין אסדר צפרא ורמשא
 לק אלהא קדישא די ברך כל נפשא
 עירין קדישין ובני אנשא
 חיות ברך ועופי שמיה

רבובין עובדיך ותקיפין
 מכך רמיה וקר כפיפין
 לו יחא גבר שגין אלפין
 לא יעל גבורתך בחשבניה

YA SHEMA EBYONECHA

YA SHEMA a poem written by Yehudah Halevi (1086-1146) is sung prior to the *Selichot* of *Mincha* on Yom Kippur. Having passed the midpoint of this awesome day, YA SHEMA arouses a feeling of optimism and fills the heart with recognition of God's lovingkindness. In the Portuguese Synagogue of Amsterdam, it was at this time, that the synagogue caretaker would begin to light the hundreds of candles, anticipating the coming nightfall. The origin of this melody, which is sung in all synagogues adhering to the Western Sephardic *minhag*, is unknown.

Allegro moderato

Ya sh' - ma eb - yo - ne - cha

ham - cha - lim pa - ne - cha a - bi - nu l' - ba -

ne - cha al tā - lēm oz - ne - cha

Hark to Thy pitiful people,
 Lord, as Thy presence they seek.
 Turn not Thine ear
 From Thy children,
 Father of mercy and love.
 Out of the depths, Lord,
 Thy people cry out in bitter distress.
 Turn them not back from Thee
 Empty of favor this day.
 Wipe out their sin, their perverseness,
 All of their manifold wrong,
 If not, Rock of strength,
 For their own sake,
 Then do it, O Lord, for Thy name.

יְהוָה שְׁמַע אֲבִיּוֹנָה
 הַמְחַלִּים פְּנֵיהֶם
 אֲבִינוּ לְבָנֶיהֶם
 אֵל תִּעַלְם אֲוֹנָה.
 יְהוָה עִם מַמְעַמְקִים
 יִקְרְאוּ מֵרֵב מְצוּקִים
 אֵל גָּא תְּשִׁיבֵם רַקִּים
 הַיּוֹם מִלְּפָנֶיהָ.
 הוֹתֵם וְעֹנָם
 מִחַה וְרַבִּי וְדוֹנָם
 וְאִם לֹא תַעֲשֶׂה לְמַעַנָּם
 עֲשֵׂה צוּרֵי לְמַעַנָּה.

Text continues on page 123

EL NORA

EL NORA ALILA is one of the highlights of the service on Yom Kippur. It is the introduction to the final prayer-service on that solemn day, the *Neila*. The melody, with slight variations, is sung in Amsterdam, London, Suriname, New York and Philadelphia. The ascending and descending lines of this music mirror the range of emotions experienced in this final hour of Yom Kippur. It was composed by Moses Ibn Ezra, a famous Hebrew poet in the latter half of the 11th century.

Broadly

mf Ĕl no-ra a - li - la Ĕl no-ra a - li - la

ham-tsi - la - nu m' - chi - la b' - sha - at ha - n' - ĩ - la

God of awe, God of might,
 God of awe, God of might,
 Grant us pardon in this hour,
 As thy gates are closed this night.
 We who have been here from yore
 Raise our eyes to heaven's height,
 Trembling, fearful in our prayer,
 As thy gates are closed this night.
 That the sentence Thou wilt write
 Shall be one of pardoned sin,
 As thy gates are closed this night.
 Rescue us from dreadful plight;
 Seal our destiny for joy,
 As thy gates are closed this night.
 Grant us favor, show us grace;

אֵל נוֹרָא עֲלִילָה,
 אֵל נוֹרָה עֲלִילָה
 הַמְצִיא לָנוּ מַחִילָה,
 בְּשַׁעַת הַנְּעִילָה:
 מִתִּי מִסַּפֵּר קְרוּאִים,
 לָךְ עַיִן נִשְׁאִים
 וּמִסְלָדִים בְּחִילָה,
 בְּשַׁעַת הַנְּעִילָה:
 שׁוֹפְכִים לָךְ גַּפְשִׁים,
 מַחֵה פְּשָׁעִים וּבְחֻשִׁים
 הַמְצִאֵם מַחִילָה,
 בְּשַׁעַת הַנְּעִילָה:
 הִיָּה לָהֶם לְסִתְרָה,
 וְחֻלְצָם מִמְּאֲרָה
 וְחַתְּמָם לְהוֹד וּלְגִילָה,
 בְּשַׁעַת הַנְּעִילָה:

Text continues on page 123

KI ESHMERA SHABBAT

KI ESHMERA SHABBAT Author Abraham ibn Ezra (1092-1167)
The single, understated elegance of the melody typifies the Portuguese virtue of "gravidade", or quiet nobility in the service of God. This text is found in the *Machzor Vitry*, a prayerbook published about 1050 in France by Simcha bar Samuel of Vitry, a pupil of Rashi.

Allegro moderato

Ki — esh - m' - ra Sha - bat Ĕl — yish - m' - rē -
ni ot — hi l' - ō - l' mē — ād bē - no — u - bē - ni

If I keep the Sabbath, God will
Keep me, It is a sign forever
Between him and me.

It is forbidden to work, even to
Speak of it with words, no
Business, no politics. I only
Study God's Torah, which will
Make me Wise.

On Sabbath I always find rest
For my soul. For the first
Generation in the desert the
Holy One provided The
Miracle of giving a double
Portion of Mannah every
Friday, meaning a double
portion for the Sabbath.

בִּי אֲשַׁמְרָה שַׁבָּת אֶל יִשְׁמְרֵנִי
אוֹת הִיא לְעוֹלָמִי עַד בֵּינוּ וּבֵינֵינוּ

אָסוּר מִצֵּא חֶפֶץ מַעֲשׂוֹת דְּרָכִים
גַּם מִלְדַּבֵּר בּוֹ דְבָרֵי צָרָכִים
דְבָרֵי סְחוּרָה אוֹ דְבָרֵי מְלָכִים
אֶהְיֶה בְּתוֹרַת אֵל וּתְחַכְמֵנִי

בּוֹ אֶמְצָא תְּמִיד נֹחַ לְנַפְשִׁי
הִנֵּה לְדוֹר רִאשׁוֹן נָתַן קְדוּשָׁתִי
מוֹפֵת בְּתַת לֶחֶם מִשְׁנֵה בְּשֵׁשִׁי
בְּכָה בְּכָל שֵׁשִׁי יִכְפִּיל מְזוֹנֵי

Text continues on page 122

The Rock from whose food we
Have eaten! bless Him, my
Faithful friends. We have
Eaten and left over—according
To God's word.

He feeds His world, our
Shepherd, our Father, we have
Eaten His bread and drunk His
Wine. Therefore let us thank
His name and praise Him with
Our mouths— let us sing out
Loudly, 'There is none holy as
God!'...

With song and sound of
Thanksgiving let us bless our
God for the land so desirable
And good that He gave our
forefathers as a heritage. With
Nourishment and sustenance
He satisfied our souls. His
Kindness was mighty over us
And God is truth!...

Be merciful in Your kindness
Upon our nation, our Rock,
Upon Zion resting place of
Your Glory, the shrine, home
Of our splendor. May the son
Of David, Your servant, come
And redeem us— breath of our
Nostrils, anointed of God...
May the Temple be rebuilt; the
City of Zion fulfilled the
Kingdom will be renewed, we
Shall go up with joy. May the
Merciful, the Sanctified, be
Blessed and exalted with a full
Cup of wine worthy of God's
Blessing...

צור משלו אכלנו
ברכו אמוני
שבחנו והותרנו
בדבר יי
הון את עולמו
רוענו אבינו
אכלנו את לחמו
ויינו שתינו
על כן נודה לשמו
ונהללו בפינו
אמרנו וענינו
אין קדוש כיי: צור...
בשיר וקול תודה
נברך אלהינו
על ארץ חמדה טובה
שהנחיל לאבותינו
מוון וצידה
השביע לנפשנו
חסדו גבר עלינו
ואמת יי: צור...
רחם בחסדך
על עמך צורנו
על ציון משכן כבודך
ובול בית תפארתנו
בן דוד עבדך
יבא ויגאלנו
רוח אפינו משיח יי: צור...
יבנה המקדש
עיר ציון תמלא
המלוכה תתחדש
וברנה נעלה
הרחמן הנקדש
יתברך ויתעלה
על כוס יין מלא
בברכת יי: צור...

YIGDAL

This melody is sung on the evenings of Shabuot and *Shabbat Yitro*. It is the tune of the *Azharoth* (Admonitions) read on Shabuot. See page 20.

Allegro moderato

Yig - dal E-lo - him — chai v' - yish - ta - bach
 nim - tza — v' - ën - ët - el m' - tzi - u - to
 E - chad v' - eñ — ya-chid k' - yi - chu - do
 nē - lam — v' - gam — ën sof l' - ach - du - to

YIGDAL

This is the tune of the *Shirah* (Song of Moses). It is sung on the evenings of the 7th day of Passover and on the *Shabbat* on which the Torah portion *Beshallah* is read.

Allegro moderato

Yig - dal E-lo-him — chai v' - yish - ta - bach nim -
 tza — v' - ën - ët el — m' - tzi - u - to E -

chad v' - en ya - chid k' - yi - chu - do ne -
 lam v' - gam en sof l' - ach - du - to

Magnified and praised be the Living God: He is, and there is No limit to His being. He is One and there is no unity like His unity, He is inconceivable And unending in His unity, He has neither bodily form Nor substance: We can Compare nothing to Him in His holiness. He was before Anything that was created— He is the first, but His Existence had no beginning. Behold He is the Lord of the Universe: to every creature He Teaches His greatness and His Sovereignty. The rich gift of His Prophecy He gave to the men Of His choice, in whom He Gloried. There has never yet Arisen in Israel a prophet like Moses who beheld God's Image. The Torah of truth God Gave to His people through His Prophet, His faithful servant. God will never amend or Change His eternal law for Any other law. He knows our Secret thoughts, He forsees the End of things at their birth. He Rewards the godly man for his deeds; He repays the evil man for his evil. At the end of Days He will send our Messiah to Save all who wait for His final Help. In His great mercy God Will revive the dead; Blessed be His glorious name Forever.

יגדל אלהים חי וישתבח,
 נמצא ואין עת אל מציאותו:
 אחד ואין יחיד ביחודו
 נעלם וגם אין סוף לאחדותו:
 אין לו דמות הגוף ואינו גוף,
 לא נערך אליו קדשתו:
 קדמון לכל דבר אשר נברא,
 ראשון ואין ראשית לראשיתו:
 הנו אדון עולם לכל נוצר,
 יורה גדלתו ומלכותו:
 שפע נבואתו נתנו אל,
 אנשי סגלתו ותפארתו:
 לא קם בישראל במשה עוד,
 נביא ומביט אל תמונתו:
 תורת אמת נתן לעמו אל,
 על יד נביאו נאמן ביתו:
 לא יחליף האל ולא ימיר,
 דתו לעולמים לוולתו:
 צופה ויודע סתרינו,
 מביט לסוף דבר בקדמותו
 לפדות מחבי קץ ישועתו:
 גומל לאיש חסיד במפעלו,
 נותן לרשע רע ברשעתו:
 ישלח לקץ ימים משחינו,
 לפדות מחבי קץ ישועתו:
 מתים יחיה אל ברב חסדו,
 ברוך עדי עד שם תהלתו:
 אלה שלש עשרה לעקרים,
 הנם יסוד דת אל ותורתו:
 מתים יחיה אל ברב חסדו,
 ברוך עדי עד שם תהלתו:

TZUR MISHELO

TZUR MISHELO follows the pattern of the Grace after Meals with its first three verses expressing the identical meaning of the first three blessings of the Grace after Meals (gratitude for the food, for the Land of Israel and a prayer for its rebuilding). The *zemira* dates from the 12th century. Its author is unknown.

With movement

C G C
 Tzur mi - she-lo a - chal-nu ba-r' - chu e - mu - nai sa -
 C G7
 ba - nu v' - ho - tar - nu kid - bar A - do - nai Ha -
 C G C
 zan et o - la - mo ro - e - nu a - bi - nu a -
 C G7 C
 chal - nu et lach - mo v' - ye - no sha - ti - nu a -
 G C G C
 ken no - de lish - mo un - ha - l' - lo b' - fi - nu a -
 Dm7 C G7 C
 mar - nu v' - a - ni - nu en ka - dosh Ka - do - nai

HASHKIBENU

HASHKIBENU is sung by the choir in New York City every Friday night and on Holiday evenings. This melody was brought to New York from Suriname by Reverend Jacques Judah Lyons (*Hazzan* in New York from 1839-1877). The same tune is also used by the *Hazzan* to recite the Priestly Blessing on the High Holidays.

Andante

Hash - ki - bē - nu a - bi - nu l'-sha -
 l' - cha - yim - - - to - bim - - - ul - sha -
 v' - ta - k' - nē - nu b' - ē - tza - to - ba mi - l' - fa -
 v' - ha - gen - - - ba - - - ā

1 lom - - - v' - ha - ā - mi - - - de - nu -
 lom - - - uf - - - ros ā - - - lē - - - nu - su -
 ne - - - cha v' - ho - shi - - - e - - - nu m' - hē -
 de - nu uf - ros ā - lē - - - nu su -
 Em

mal - - - sh' - lo - - - kē - - - nu
 kat - - - ra - ma - ān sh' - - - me - - - cha
 ra - cha - mim v' - sha - lom - - - me - - - cha

Father and King, grant that
 We lie down in peace, and
 Raise us up to a life of
 Happiness and peace. Spread
 Over us Your shelter of peace
 And direct us with your wise
 Guidance. Save us speedily for
 The glory of Your name and
 Shield us. Spread over us the
 Shelter of Your tender love and
 Peace.

הַשְּׂכִיבֵנו אֲבִינוּ לְשָׁלוֹם,
 וְהַעֲמִידֵנוּ לְחַיִּים טוֹבִים וְלְשָׁלוֹם.
 וּפְרוֹשׁ עָלֵינוּ סִבְתַּת שְׁלוֹמְךָ,
 וְתַקַּנְנוּ בְּעֵצָה טוֹבָה מִלְּפָנֶיךָ,
 וְהוֹשִׁיעֵנוּ מִהֲרָה
 לְמַעַן שְׂמֹךְ,
 וְהִגֵּן בְּעַדְנוּ.
 וּפְרֹשׁ עָלֵינוּ
 סִבְתַּת רַחֲמִים וְשָׁלוֹם

KAMTI LEHALEL

KAMTI LEHALEL describes the world's creation and its seventh day, the Sabbath and the laws of the Day of Rest. The author is unknown. It is found in early prayer books in Holland in the middle of the 17th century. The "Seder Hatefilot", printed by Joseph Attias in 1661 states that this poem (and also *Yom Ze Leyisrael*) is recited on Sabbath morning at the very beginning of the service. **KAMTI LEHALEL** is sung in Holland as a *Zemira* around the Sabbath table.

In recitative style

Kam - ti l' - ha - lël — l' - shēm Ha - ël — ha - nich - bad she -

ya - tzar kol — u - ba - yom hash - bi — i Sha - bat va - a -

za - mer lo b' - od b' - hi - lo miz - mor shir — l' - yom ha - Sha - bat va - a -

za - mer lo b' - od bi hi - lo miz - mor shir — l' - yom ha - Sha - bat

I rose to praise the name of God and honor Him who Formed all and rested on the Seventh day. And I sing to Him while His spirit is within me, a psalm for the Sabbath Day.
In the beginning He created The heavens, fire, earth and Water. And He said, "Let there Be light!" and there was light Morning and afternoon.

קמתי להלל לשם האל הנכבד
שיצר כל וביום השביעי שבת
ואומר לו בעוד בי הלו
מומור שיר ליום השבת
בראשית כל ברא את השמים
אש ואויר הארץ והמים
ואמר יהי אור, ויהי אור:
בוקר וצהרים. ואומר לו...

And He also created two
Luminaries, to light the world.
And they illuminate for its
Use. And He said that there be
Animals and beasts unclean
And clean, fish and fowl and
All creeping animals of the
earth. And He also created
Man in His image and with
wisdom and He gave him
Power over all of them, He
Who suspended the earth on
Nothing.

And on the seventh day He
Rested from all His work,
Which He made, all to be
Under His rule. And He blessed
It and made it powerful. More
Than all days did He bless it.
The Sabbath and laws He gave
Us at Marah, and at Mount
Sinai He bequeathed us the
Torah and the Sabbath to
Keep. "Remember and Keep"
He said to a pure nation.
And it is also forbidden to
work on it—whoever does, will
See no blessing from it. And
All work is arranged
According to the law and the
commandments.

Forty labors less one is their
Number as the Exalted,
Elevated One commanded and
Said. He who holds it lightly,
Shall be stoned, for he caused
His own death.

Call it a pleasure, said the
Prophet Isaiah, with beautiful
Clothes and with food and
Drink, and spiritual pleasure,
Comment and explanations to
Study the pure Torah.

Through its merit, it will
Protect us like the apple of the
Eye and save us from the fire
After death. To delight in the
Garden of Eden, a world that
Is entirely Sabbath.

וְגַם בָּרָא אֶת שְׁנֵי הַמְּאֹרִים,
לְאוֹר עוֹלָם וּלְתוֹעֵלְתוֹ הֵם מְאִירִים,
וְאָמַר לְהִיּוֹת בְּהֵמוֹת וְחַיּוֹת,
טְמֵאִים גַּם טְהוֹרִים: וְאָמַר לוֹ...
דְּגִים וְעוֹפּוֹת וְכָל רֶמֶשׂ הָאֲדָמָה,
וְגַם יֵצֵר אָדָם בְּצֶלֶם וּבְחֻמָּה,
וְהַמְּשִׁילוֹ, עָלָה כָּלוּ
תוֹלָה אֶרֶץ עַל בְּלִימָה: וְאָמַר לוֹ...
וּבְשִׁבְעֵי שָׁבַת מְכַלְמֵלְאֲכָתוֹ,
אֲשֶׁר עָשָׂה לְהִיּוֹת הַכֹּל מִמְּשִׁלְתוֹ,
וּבְרָכוֹ וְהַמְּלִיכוֹ,
מִכָּל יוֹם וַיְבָרֶךְ אוֹתוֹ: וְאָמַר לוֹ...
שָׁבַת וּדְיָנִין נָתַן לָנוּ בְּמִרְהָ,
וּבְהַר סִינַי הִנְחִילָנוּ הַתּוֹרָה,
וְשָׁבַת לְשִׁמּוֹר, וְכוֹר וְשִׁמּוֹר,
אָמַר לְאִמָּה טְהוֹרָה: וְאָמַר לוֹ...
וְגַם אָסוּר לַעֲשׂוֹת בּוֹ מְלָכָה,
וְהַעוֹשֶׂה אֵין רָאָה בָּהּ בְּרָכָה,
וְהַמְּלָאכּוֹת הֵמָּה עֲרוּכּוֹת,
בְּדַת וּבְהִלְכָה: וְאָמַר לוֹ...
אֲרַבְעִים מְלָאכּוֹת חֶסֶר אַחַת מִסְּפָרָם,
בְּאֲשֶׁר צִוָּה וְאָמַר נִשְׂא וְרָם,
וְהַמְּקַל, הוּא יִסְקַל,
כִּי מִיתָתוֹ הוּא גָרָם: וְאָמַר לוֹ...
לְקַרְאוֹ עוֹנֵג אָמַר הַנְּבִיא יִשְׁעִיָּה,
בְּלְבוֹשׁ נְאֻה וּבְמֵאֲכָל וּשְׁתִּיָּה,
וְעוֹנֵג נַפְשׁוֹת, פִּירוֹשׁ וּדְרָשׁוֹת,
לְלַמּוֹד תּוֹרָה נְקִיָּה: וְאָמַר לוֹ...
וּבְכוֹתָה תִּנְצְרָנוּ כְּכַבֵּת,
וְאַחַר מוֹת תִּצְיָלָנוּ מִלְּבַת,
לְהַתְּעִדוֹ בְּגֵן עֵדֶן,
עוֹלָם שְׁכָלוֹ שָׁבַת:
וְאָמַר לוֹ בְּעוֹד הָלוֹ,
מוֹמּוֹר שִׁיר לְיוֹם הַשָּׁבַת.

KAMU LEHALEL

He also created the world of the living. He made the sun and moon, the stars and planets, and the earth and sky. He made the mountains and the valleys, the rivers and the streams, the trees and the flowers, the birds and the beasts, the fish and the reptiles. He made the human race, and he gave them life and intelligence. He made the laws of nature, and he gave them the power to obey or disobey. He made the seasons, and he gave them the power to change. He made the day and the night, and he gave them the power to rest and to work. He made the wind and the rain, and he gave them the power to refresh and to destroy. He made the fire and the ice, and he gave them the power to warm and to freeze. He made the light and the darkness, and he gave them the power to see and to be seen. He made the good and the evil, and he gave them the power to do and to suffer. He made the life and the death, and he gave them the power to live and to die. He made the heaven and the earth, and he gave them the power to be and to be not. He made the world, and he gave it the power to be a world.

He shall proclaim freedom for
 Son and daughter, and protect
 You like the apple of the eye.
 Pleasant will be your name,
 Never to cease. Rest and relax
 On the Sabbath day. Seek my
 Temple and my hall and show
 Me a sign of salvation. Plant a
 Branch within my vineyard;
 Turn to the cry of my people!
 Tread the press in Botsrah and
 Also Babylonia which
 Overpowered. Smash my foes
 With wrathful anger; hear my
 Voice on the day I call. O God
 Let bloom on the desert-like
 Mountain, myrtle, acacia,
 Cypress, and box tree. To the
 Exhorters and the exact ones,
 Give peace like the river's
 Waters. Crush my foes, O
 Jealous God, with melting
 Heart and grief. May we open
 Our mouth and fill it, our
 Tongue sings a song for you,
 Let your soul know wisdom, it
 Will be a crown on your head.
 Observe the precepts of your
 Holy One, observe your holy
 Sabbath.

דְּרוֹר יִקְרָא לְבֵן עִם בֵּית,
 וַיִּנְצְרְכֶם כְּמוֹ כְּבֵת
 נְעִים שְׂמֵכֶם וְלֹא יִשְׁבֹּת,
 שְׂבוּ וְנוּחוּ בַיּוֹם שַׁבָּת.
 דְּרוֹשׁ נְוִי וְאוֹלָמִי,
 וְאוֹת יִשְׁעֵי עֲשֵׂה עִמִּי
 נִטַּע שׂוֹרֵק בְּתוֹךְ כְּרָמִי,
 שְׁעֵה שְׁוֹעֵת בְּנֵי עִמִּי.
 דְּרוֹךְ פּוֹרָה בְּתוֹךְ בְּצָרָה,
 וְגַם בְּכֹל אֲשֶׁר גְּבָרָה
 נִתּוּץ צָרִי בְּאֵף עֲבָרָה,
 שְׁמַע קוֹלִי בַיּוֹם אֶקְרָא.
 אֱלֹהִים תֵּן בְּמַדְבַּר הַר
 הַדָּם שְׁטָה בְרוֹשׁ תִּדְהַר
 וְלַמְזוּהִיר וְלַנְּזוּהִר,
 שְׁלוֹמִים תֵּן כְּמִי נְהַר
 הַדּוֹף קָמִי בְּכֹל פְּנֵה,
 בְּמוֹג לֵבָב וּבְמִגְנֵה
 וְנִרְחִיב פֶּה לְמַלְאָנָה,
 לְשׁוֹנְנוּ לָךְ רָנָה.
 דַּעַה חֲכָמָה לִנְפִשְׁךָ,
 וְהִיא כְּתָר לְרֵאשִׁיךָ
 נִצּוֹר מִצְוֹת קְדוֹשֶׁךָ,
 שְׂמוֹר שַׁבָּת לְקַדְשֶׁךָ



LECHA DODI

LECHA DODI, written by Rabbi Solomon Alkabetz (1505-1584) has become universally popular as a hymn welcoming the Sabbath. The name of the author, *Shelomo Halevi*, is found in the acrostic formed by the first letter beginning each verse.

Moderately

C F C

L'cha do - di lik -

G C

rat ka - la

C F C G7

p'nē Shab - bat n' - kab b' -

C F

la Sha - mor v' - za - chor b' -

G C

di bur e - chad

C F C G

hish mi - ā - nu Ēl ha; m' - yu -

C C Gm

chad A - do - nai e - chad

F C C F C

u - sh' - mo e - chad l' - shēm ul - tif -



Come, loved Israel, greet your
Bride; welcome the coming of
Sabbath tide.

"Keep" and "Remember" the
Sabbath day, so God
Commanded in a single
Phrase, He who alone is
Supreme in sway, peerless in
Glory and mankind's praise.
Come, let us welcome the
Sabbath rest, source of our
Blessings from hand divine,
Called into being at God's
Behest, last in creation, first in
Design.

Zion, God's city and shrine
Below, rise from the ruins of
Thy despair. Long hast thou
Dwelt in the vale of woe; God's
Loving pity shall crown thy
Prayer.

Shake off the dust of defeat.
Arise, robe thee, my people, in
Bright array. Bethlehem's
David shall thee apprise
Tidings of coming redemption
Day.

Stir thyself, stir thee from
Darkness long, brilliance shall
Follow thy weary night. Wake
Thee, awaken, break forth in
Song; God's revelation shall
Bring thee light.

Shame and dishonor away
Have flown. Why art thou
Prostrate and seized with
Fright? Zion rebuilt shall
Protect her own, nobly
Restored on her ancient site.

לְבָה דוֹדֵי לְקִרְאֵת בְּלָה
פְּנֵי שַׁבַּת נִקְבְּלָה
שְׁמֹר וְזָכוֹר בְּדַבְּוֹר אֶחָד
הַשְּׁמִיעֵנוּ אֵל הַמִּיחָד
יְי אֶחָד וְשִׁמוֹ אֶחָד
לְשֵׁם וּלְתַפְאֲרָתָהּ וּלְתִהְיֶיהָ.
לְקִרְאֵת שַׁבַּת לָבוֹ וְנִלְכָה
בִּי הִיא מְקוֹר הַבְּרָכָה
מֵרֵאשִׁי מִקְדָּם נְסוּכָה
סוּף מַעֲשֵׂה בְּמַחְשְׁבָהּ תִּחְלָה.
מִקְדָּשׁ מֶלֶךְ עִיר מְלוּכָה
קוֹמֵי צְאֵי מִתּוֹף הַהֶפְכָה
רַב לָךְ שַׁבַּת בְּעַמְּקֵי הַבְּכָה
וְהוּא יַחְמַל עָלֶיךָ חֲמֵלָה.
הַתְּנַעֲרֵי מֵעַפְרֵי קוֹמֵי
לְבָשֵׁי בְּגָדֵי תַפְאֲרָתְךָ עַמִּי
עַל יַד בֶּן יִשְׂרָאֵל הַלְחָמֵי
קִרְבָּה אֶל נַפְשֵׁי גְאֻלָּה.
הַתְּעוֹרְרֵי הַתְּעוֹרְרֵי
בִּי בָּא אוֹרְךָ קוֹמֵי אוֹרֵי
עוֹרֵי עוֹרֵי שִׁיר דְּבָרֵי
בְּבוֹד יְי עָלֶיךָ נִגְלָה.
לֹא תִבוֹשֵׁי וְלֹא תִכְלָמֵי
מֵה תִשְׁתַּחֲוִי וּמֵה תִהְיֵי
בְּךָ יַחֲסוּ עַנְיֵי עַמִּי
וְנִבְנְתָה עִיר עַל חִלָּה.

Text continues on page 122

DEROR YIKRA

DEROR YIKRA, was composed by Dunash ibn Labrat (920-990), who lived in Baghdad. The author wove his name in each of the four verses.

With movement

D' - ror yik - ra l' - bën im

bat v' - yin - tzor - chem k' -

mo ba - bat n' - im shim -

chem v' - lo yush - bat sh' -

bu nu - chu b' - yom Sha - bat

3

me - lech ha-o-lam bo - re p' - ri ha - ge - fen

The sixth day. "Then were Finished the heavens and the Earth and all their host. For God had completed by the Seventh day His work which He had made, and He rested On the seventh day from all His work which He had made. Then God blessed the seventh Day and hallowed it because On this day He rested from all His work which he had created To function thenceforth."

(With your attention)
Blessed are You, Lord our God,
Ruler of the universe who
Creates the fruit of the vine.

ם הַשִּׁישִׁי
יְכַלּוּ הַשָּׁמַיִם וְהָאָרֶץ וְכָל צְבָאָם
כָּל אֱלֹהִים בַּיּוֹם הַשְּׁבִיעִי
וְלֹאֲכָתוּ אֲשֶׁר עָשָׂה
יְשַׁבֵּת בַּיּוֹם הַשְּׁבִיעִי
וְכָל מַלְאֲכָתוֹ אֲשֶׁר עָשָׂה
יְבָרֵךְ אֱלֹהִים אֶת יוֹם הַשְּׁבִיעִי
וְקִדְּשׁ אֹתוֹ כִּי בּוֹ שָׁבַת מְקַל
וְלֹאֲכָתוֹ אֲשֶׁר בָּרָא אֱלֹהִים לַעֲשׂוֹת
סִימָן טוֹב סְכָרֵי מְרֻנָּן
מְרוֹךְ אֶתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם
בּוֹרֵא פְרֵי הַגֶּפֶן

ABARECH ET SHEM

ABARECH is sung in Holland. There are at least two different tunes for this hymn. This poem appears in prayerbooks around 1600. Its composer is not known.

Lively

A - ba - rëch et shëm A - do - nai
 ha - nē - lam mi - kol nim - tza

I will praise the name of the Lord, which is hidden for all
 Creatures all my days and I
 Shall hope for His kindness,
 For all the good He did: He has
 Given us the Torah, with
 Which he wanted to elevate us.
 But because of our many sins,
 He brought us into distress. All
 Our enemies ruled over us, in
 Dispute and with attack. They
 Broke all our bones, like a reed
 That is bent. But God with His
 many kindnesses, turned His
 Countenance to His people and
 in His goodness He will send
 His Messiah speedily. And
 With him the prophet Elijah,
 To fulfill the prophecy.

אֲבָרַךְ אֶת שֵׁם יי
 הַנִּסְתָּר מִכָּל-נִמְצָא,
 וְאֶקְוֶה חַסְדּוֹ כָּל יְמֵי
 עַל כָּל-טוֹב אֲשֶׁר עָשָׂה.
 נָתַן לָנוּ אֶת הַתּוֹרָה
 לְזִכּוֹתֵנוּ רַחֲמָה,
 וּמְרוֹב כָּל חַטְאוֹתֵינוּ
 נִתְּנָנוּ לְמַשְׁפָּה.
 מְשָׁלוּ כָּנוּ כָּל אוֹיְבֵינוּ
 הוּא לְרִיב הוּא לְמִצָּה,
 שָׁבְרוּ כָּל עֲצָמוֹתֵינוּ
 כְּקִנְיָה הִרְצוּצָה.
 וְהָיָל בְּרוֹב חַסְדּוֹ
 פָּנָיו לְעַמּוֹ נִשְׂא,
 וּבְטוֹבוֹ יִשְׁלַח לָנוּ
 אֶת מְשִׁיחֵנוּ בְּמְרוּצָה.
 עִמּוֹ אֵלֵיהוּ הַנְּבִיא
 לְקִים אֶת הַמִּשְׂא. אֲבָרַךְ

YIGDAL

YIGDAL was composed by Daniel Bar Yehuda of Rome in the 14th century. Its contents signify the Thirteen Principles of Faith as formulated by Maimonides.

We Spanish and Portuguese Jews add a 14th line, which reads "these are the Thirteen Principles of Faith, the basis of the divine faith and the Torah." YIGDAL is chanted on Friday night and holiday evenings at the end of the service. The tune varies according to the special occasion. The melody for regular Friday nights was composed by Reverend Samuel de Sola, *Hazzan* in London from 1839 to 1866.

On *Shabbat Yitro* and the evenings of *Shabuot* we chant the YIGDAL to the melody of the *Azharot*, a poem by Solomon ibn Gabirol, recited on *Shabuot* in the synagogue before the afternoon services. The unifying link between YIGDAL, *Shabbat Yitro* and the *Azharot* is the advent of the giving of the Torah, the basis of the Thirteen Principles of Faith. On the seventh evening of *Pesach* we sing the YIGDAL with the melody of the "Shira" chant.

Allegretto

A

Yig - dal E - lo - him chai v' - yish - ta -

A

bach nim - tza v'-ën ët el m'

B7 E A

tzi - u - to E - chad v'-ën ya -

D E

chid k' - yi - chu - du nē' -

D E A E7 A

lam v' - gam ën sof - ach - du -

Magnified and praised be the Living God: He is, and there is No limit to His being. He is One and there is no unity like His unity, He is inconceivable And unending in His unity, He has neither bodily form Nor substance: We can Compare nothing to Him in His holiness. He was before Anything that was created— He is the first, but His Existence had no beginning. Behold He is the Lord of the Universe: to every creature He Teaches His greatness and His Sovereignty. The rich gift of His Prophecy He gave to the men Of His choice, in whom He Gloried. There has never yet Arisen in Israel a prophet like Moses who beheld God's Image. The Torah of truth God Gave to His people through His Prophet, His faithful servant. God will never amend or Change His eternal law for Any other law. He knows our Secret thoughts, He forsee the End of things at their birth. He Rewards the godly man for his deeds; He repays the evil man for his evil. At the end of Days He will send our Messiah to Save all who wait for His final Help. In His great mercy God Will revive the dead; Blessed be His glorious name Forever.

יגדל אלהים חי וישתבח,
 נמצא ואין עת אל מציאותו:
 אחד ואין יחיד ביחודו
 נעלם וגם אין סוף לאחדותו:
 אין לו דמות הגוף ואינו גוף,
 לא נערך אליו קדשתו:
 קדמון לכל דבר אשר נברא,
 ראשון ואין ראשית לראשיתו:
 הנו אדון עולם לכל נוצר,
 יורה גדלתו ומלכותו:
 שפע נבואתו נתנו אל,
 אנשי סגלתו ותפארתו:
 לא קם בישראל במשה עוד,
 נביא ומביט אל תמונתו:
 תורת אמת נתן לעמו אל,
 על יד נביאו נאמן ביתו:
 לא יחליף האל ולא ימיר,
 דתו לעולמים לוולתו:
 צופה ויודע סתרינו,
 לפדות מחבי קץ ישועתו:
 גומל לאיש חסיד במפעלו,
 נותן לרשע רע ברשעתו:
 ישלח לקץ ימים משחינו,
 לפדות מחבי קץ ישועתו:
 מתים יחיה אל ברב חסדו,
 ברוך עדי עד שם תהלתו:
 אלה שלש עשרה לעקרים,
 הנם יסוד דת אל ותורתו:
 מתים יחיה אל ברב חסדו,
 ברוך עדי עד שם תהלתו:

KIDDUSH

KIDDUSH on Friday night is recited in the home before the meal. It is a prayer over the wine, introduced by verses from Genesis Chapter 2, verses 1-3.

Freely

Yom ha - shi - shi va - y' - chu - lu - ha - sha - ma-yim v' - ha - a -
retz v' - chol — tz' - ba - am va - y' - chal E - lo -
him ba - yom ha - sh' - bi - i m' - lach - to a - sher a - sa va - yish -
bot ba - yom ha - sh' - bi - i mi - kol m' - lach - to a - sher a - sa
va - y' - ba - rech E - lo - him et yom ha - sh' - bi - i va - y' - ka -
desh — o - to ki vo sha - bat mi - kol — m' - lach - to
a - sher ba - ra E - lo - him — la - a - sot — sab -
ri ma - ra - nan Ba - ruch a - ta A - do - nai E - lo - he - nu

The musical score consists of ten staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Freely'. The music features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The lyrics are written in Hebrew with vowel points and are aligned with the notes. The text is: Yom ha - shi - shi va - y' - chu - lu - ha - sha - ma-yim v' - ha - a - retz v' - chol — tz' - ba - am va - y' - chal E - lo - him ba - yom ha - sh' - bi - i m' - lach - to a - sher a - sa va - yish - bot ba - yom ha - sh' - bi - i mi - kol m' - lach - to a - sher a - sa va - y' - ba - rech E - lo - him et yom ha - sh' - bi - i va - y' - ka - desh — o - to ki vo sha - bat mi - kol — m' - lach - to a - sher ba - ra E - lo - him — la - a - sot — sab - ri ma - ra - nan Ba - ruch a - ta A - do - nai E - lo - he - nu.

TODOT EL

TODOT EL is sung in the Synagogue in New York on the days when the anniversaries of the previous and present Synagogues are commemorated. These are called "Consecration Sabbaths." These are the dates in chronological order:

- First Synagogue Mill Street.....7th day *Pesach*.....1730
- Second Synagogue Mill Street*Shabbat Hagadol*.....1817
- Synagogue Crosby Street.....1st day *Shabuot*.....1834
- Synagogue 19th Street.....*Shabbat Nitsabim*.....1860
- Present Synagogue Central Park West
and 70th Street.....*Lag Laomer*.....1897

Todot El is also sung on the mornings of *Simchat Torah* and *Shabbat Bereshit*, when an extra verse about "groom and bride" (*chatan vekala*) is added. It is also sung at the beginning of the *Shacharit* service before *Nishmat*.

Joyously

To - dot Èl v' - ni - cho - chai t' - hi - lot nish -
 mat - kol - chai t' - hi - lot t' - hi - lot
 t' - hi - lot nish - mat kol chai t' - hi - lot nish - mat kol chai

My thanksgivings to God I
 Offer with "the praises of all
 Living souls." Your name, our
 God, may it always be blessed,
 Our King and the spirit of all
 Living flesh praise of every
 Living soul. Do not turn to my
 Sins and remember not my
 Transgressions but I shall sing
 My song of praises of every
 Living soul.

תּוֹדוֹת אֵל וְנִיחָחֵי
 תְּהִלּוֹת גְּשֻׁמַּת כָּל חַי
 שְׁמֵךְ יי אֱלֹהֵינוּ,
 יִתְבָּרַךְ תָּמִיד מִלְּבָנוּ
 וְרוּחַ כָּל בְּשָׂר חַי,
 תְּהִלּוֹת גְּשֻׁמַּת כָּל חַי
 אֵל תִּפְּנוּ לְחַטָּאוֹתַי,
 וְאַל תִּזְכֹּר עֲוֹנוֹתַי
 וְאַשִּׁיר שִׁיר שְׂבָחֵי,
 תְּהִלּוֹת גְּשֻׁמַּת כָּל חַי

Text continues on page 122

KIDDUSH

KIDDUSH on Friday night is recited in the home before the meal. It is a prayer over the wine, introduced by verses from Genesis Chapter 2, verses 1-3.

Freely

Yom ha - shi - shi va - y' - chu - lu - ha - sha - ma-yim v' - ha - a -
 retz v' - chol — tz' - ba - am va - y' - chal E - lo -
 him ba - yom ha - sh' - bi - i m' - lach - to a - sher a - sa va - yish -
 bot ba - yom ha - sh' - bi - i mi - kol m' - lach - to a - sher a - sa
 va - y' - ba - rech E - lo - him et yom ha - sh' - bi - i va - y' - ka -
 desh — o - to ki vo sha - bat mi - kol — m' - lach - to
 a - sher ba - ra E - lo - him — la - a - sot — sab -
 ri ma - ra - nan Ba - ruch a - ta A - do - nai E - lo - he - nu

TODOT EL

TODOT EL is sung in the Synagogue in New York on the days when the anniversaries of the previous and present Synagogues are commemorated. These are called "Consecration Sabbaths." These are the dates in chronological order:

- First Synagogue Mill Street.....7th day *Pesach*.....1730
 - Second Synagogue Mill Street*Shabbat Hagadol*....1817
 - Synagogue Crosby Street.....1st day *Shabuot*.....1834
 - Synagogue 19th Street.....*Shabbat Nitsabim*.....1860
 - Present Synagogue Central Park West
and 70th Street.....*Lag Laomer*.....1897
- Todot El is also sung on the mornings of *Simchat Torah* and *Shabbat Bereshit*, when an extra verse about "groom and bride" (*chatan vekala*) is added. It is also sung at the beginning of the *Shacharit* service before *Nishmat*.

Joyously

To - dot Èl v' - ni - cho - chai t' - hi - lot nish - mat kol_ chai t' - hi - lot t' - hi - lot t' - hi - lot nish - mat kol chai t' - hi - lot nish - mat kol chai

My thanksgivings to God I
Offer with "the praises of all
Living souls." Your name, our
God, may it always be blessed,
Our King and the spirit of all
Living flesh praise of every
Living soul. Do not turn to my
Sins and remember not my
Transgressions but I shall sing
My song of praises of every
Living soul.

תּוֹדוֹת אֵל וְנִיחָחֵי
תְּהִלּוֹת נְשֻׁמַּת כָּל חַי
שְׁמֵךְ יי אֱלֹהֵינוּ,
יִתְבָּרַךְ תָּמִיד מְלַכְנוּ
וְרוּחַ כָּל בְּשָׂר חַי,
תְּהִלּוֹת נְשֻׁמַּת כָּל חַי
אֵל תַּפְּן לְחַטְאוֹתַי,
וְאֵל תּוֹכַר עֲוֹנוֹתַי
וְאֲשִׁיר שִׁיר שְׂבָחֵי,
תְּהִלּוֹת נְשֻׁמַּת כָּל חַי

Text continues on page 122

SHABBAT ZEMIROT



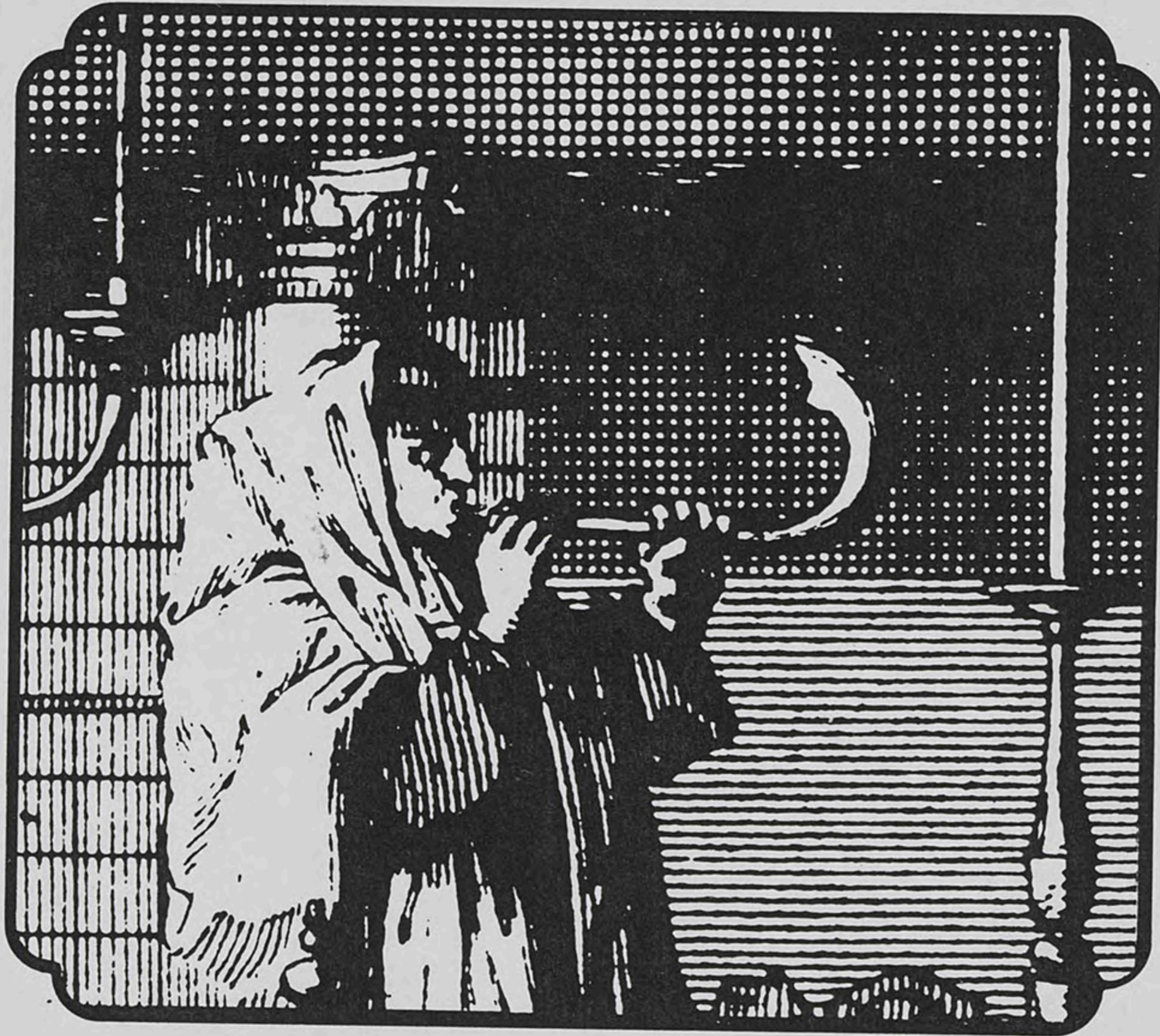
ABARECH ET SHEM
ABARECH ET SHEM II
ELOHE OZ
DEROR YIKRA
KAMTI LEHALEL
KOL BERUE MALA
TZUR MISHELO
TZUR MISHELO II
TZUR MISHELO III
KI ESHMERA SHABBAT
YA RIBON ALAM
YODUCHA RAYONAI
YA VENDRA
YOM ZE LEYISRAEL
EN KELOHENU
EN KELOHENU II
BENDIGAMOS
MA SHEACHALNU
TEHILAT
IM TASHIB MISHABBAT
ZACHUR LETOB
HAMABDIL
EL DIO ALTO

He is the Lord of the universe
 Who reigned before any being
 Was created. At the time when
 All things were made by His
 Will, He was at once
 Acknowledged as King. And at
 The end He alone shall reign;
 He was, He is and He shall be
 In Glory. He is One, and there
 Is no other to compare to Him,
 To place beside Him. He is
 Without beginning, without
 End; to Him belong strength
 And dominion. He is my God,
 My stronghold in time of
 Distress. He is my guide and
 My refuge the portion of my
 Cup on the day when I call.
 Into His hand I entrust my
 Spirit, when I sleep and when I
 wake; as long as my soul is
 with my body the Lord is with
 me; I am not afraid.

אֲדוֹן עוֹלָם אֲשֶׁר מֶלֶךְ,
 בְּטֶרֶם כָּל יִצִיר נִבְרָא
 לַעֲת נַעֲשֶׂה כְּחַפְצוֹ כֹּל,
 אֲוִי מֶלֶךְ שְׁמוֹ נִקְרָא.
 וְאַחֲרַי בְּכָלוֹת הַכֹּל,
 לְבַדּוֹ יִמְלֹךְ נוֹרָא
 וְהוּא הָיָה וְהוּא הוֹה,
 וְהוּא יִהְיֶה בְּתַפְאֲרָה.
 וְהוּא אֶחָד וְאֵין שֵׁנִי,
 לְהַמְשִׁיל לוֹ לְהַחְבִּירָה
 בְּלִי רֵאשִׁית בְּלִי תַכְלִית,
 וְלוֹ הָעוֹז וְהַמְשִׁירָה.
 בְּלִי עֶרְךָ בְּלִי דְמִיּוֹן,
 בְּלִי שְׁנוּי וְהַתְמוּרָה
 בְּלִי חֲבוּר בְּלִי פְרוּד,
 גְּדֹל-כַּחַם וְהַגְּבוּרָה.
 וְהוּא אֵלַי וְחֵי גּוֹאֲלִי,
 וְצוּר חֻבְלֵי בְיוֹם צָרָה
 וְהוּא נְסִי וּמְנוּס לִי,
 מְנַת כּוֹסֵי בְיוֹם אֶקְרָא
 בְּיָדוֹ אֶפְקִיד רוּחִי,
 בְּעֵת אֵישׁוֹן וְאָעִירָה
 וְעַם רוּחִי גִוְיָתִי,
 אֲדַנִּי לִי וְלֹא אֵירָא.



HOLY DAYS



ADONAI BEKOL SHOFAR
ET SHA'RE RATZON
EN KELOHENU III
ACHOT KETANA
ELOHIM ELI ATA
YA SHEMA EBYONECHA
EL NORA

tion konsultieren können. Ganz klar ist der Begriff der rationalen, „informierten“ Interpretation auf Musik unseres Jahrhunderts viel eher anzuwenden, als vielfach angenommen. Unvermeidlich liegt dabei die Entscheidung beim Interpretieren.

Beispiel 26: *Preludio 1, Skizze, Takte 1-9 und [52]*

/P.201.1.10) undatiert; „Preludio 3“ (P.201.1.10) datiert mit August 1940, abgestempelt von Eschig; Ich habe die Handschrift von Villa-Lobos mit etlichen signierten Dokumenten

verglichen und auch autographen Partituren, darunter die Skizzen zu den *Préludes* (Museo Villa-Lobos P.201.1.4) und das „Lubrano“-Manuskript, eine Handschrift der fünften Etüde von 1929, das von den Antiquaren J. & J. Lubrano angeboten und begutachtet worden ist (siehe hierzu

Matanya Opee „How does it end“ in: *Classical Guitar* Mai 1995, Vol XIII/1995, N° 9, S. 14-22 und vorher schon in *Gitarre & Laute* 1995/2, S. 67-72 [als englischsprachigem Autor ist Stanley Yates zu vergeben, wenn er die spätere englische Veröffentlichung des Artikels

Beispiel 27: *Preludio 5, Skizze, Takte 9, 11, 15-16 und 24-25*

Anmerkungen

1 Das Museo Villa-Lobos hat die Fotokopie eines autographen Manuskriptes von 1928 mit dem Titel *Etudes pour la Guitare*“ (ms. P200.1.2.A), bei dem alle Seiten am 14.12.1973 von dem französischen Verleger Max Eschig (dem Inhaber des Originalmanuskripts) abgestempelt sind. Die letzte Seite trägt die Anmerkung „Paris 1923 HVL“ in der Handschrift des Komponisten. Einige Manuskripte und Kopien, die Bezug

auf die „Cinq *Préludes*“ nehmen werden auch im Museum aufbewahrt. Unter ihnen sind „*Preludios para Violão*“ (undatiert), die den gleichen Stempel von Eschig tragen; eine undatierte kompositorische Skizze „*Preludio 1*“ (ms P201.1.41); eine fertige Version von „*Preludio N° 2 Violão*“ (ms P.201.1.10), von Eschig abgestempelt; „*Preludio N° 5*“ (P.201.1.10) datiert mit September 1940, von Eschig abgestempelt; „*Prelude N° 5*“

Beispiel 28; *Preludio 5, Skizze, Takte 33-42*

zitiert]). Verschiedene Eigenarten zeigen diese Handschriften als von der Hand Villa-Lobos' stammend: die Schreibweise der Initialen des Komponisten und seiner Unterschrift (besonders der Buchstabe „H“) und das Kreuz im Buchstaben „T“ (bei welchem beim Aufsteigen mit höherem Druck geschrieben worden ist); die Schreibweise des Violinschlüssels und seiner Kreuzvorzeichen, die er unüblicherweise von links nach rechts abwärts schreibt; die Besonderheiten seiner Notation mit Buch-

Etude No. 10

Excerpt from the 1928 Manuscript

Heitor Villa-Lobos

The musical score is divided into six systems, each with a starting measure number in brackets: [11], [15], [18], [10], [13], and [16].

- System 1 (Measures 11-14):** Markings include *Un peu moderé*, *Lent*, and *Un peu moderé*. It features triplets and a sixteenth-note run.
- System 2 (Measures 15-17):** Marked *Moderé*, it contains a complex sixteenth-note passage with fingerings 1 4 1 4 1 4 1 4.
- System 3 (Measures 18-21):** Includes a *sfz gliss.* instruction and a sixteenth-note run.
- System 4 (Measures 22-25):** Features a *sfz* instruction and a sixteenth-note run.
- System 5 (Measures 26-29):** Contains a sixteenth-note run and a triplet.
- System 6 (Measures 30-33):** Marked *Animé*, it features a sixteenth-note run and a final chord.

Throughout the score, there are various musical notations including triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *sfz* and *gliss.* Circled letters B, C, and E are placed above specific notes.

John Dowland

(1562/3? – 1626)

The First Booke of Songes or Ayres

Complete Lute Songs I, für Singstimme und Gitarre
eingrichtet von Werner J. Wolff



„... Nicht nur die Musik wurde in moderne Notation übertragen, um die Lieder möglichst vielen Gitarristen und Sängern zugänglich zu machen, sondern auch die Texte der modernen Orthographie angeglichen. Trotzdem bleibt das wohlklingende Timbre der englischen Sprache dieser Zeit erhalten...“

Interessant ist die Ausgabe auch unter dem Aspekt der möglichen Interessenten. Man braucht nun wirklich kein abgeschlossenes Hochschulstudium, um die Lieder technisch zu bewältigen.

Das meiste spielt sich in der ersten Lage ab, hin und wieder sind Überstreckungen der Greifhand gefordert. Andererseits bieten sich vielfältige gestalterische Möglichkeiten hinsichtlich der Stimmführung, die dem Schüler zum Studium dienen, gleichzeitig die Lieder – neben ihrer musikhistorischen Bedeutung – auch für die professionelle Aus- und Aufführung interessant machen...“ (M. Hecker, Staccato 9/10-1997)

Best. Nr. GKM 211

öS 259,— / DM 37,—



Für weitere Informationen:
Info-Doblinger, Postfach 882
A-1011 Wien

Doblinger

LAUDINELLA
Das Hotel mit Kultur



ST.MORITZ

Gitarrenkurse 1998

Meisterkurs für Gitarre

10. - 17. Januar

Siegbert Remberger, Bad Brückenau/D

Die Weiterbildung findet im Einzelunterricht, im Forum und im Ensemble statt. Gitarrentechnik, Übungsstrategien und Bühnenpräsenz stehen im Vordergrund. Der Kurs richtet sich an Fortgeschrittene und ausgebildete Gitarristen.

Spielwoche für Gitarre

10. - 17. Oktober

Siegbert Remberger, Bad Brückenau/D

Behandelt werden Fragen zur Spieltechnik und zum musikalischen Vortrag. Der Kurs richtet sich an Teilnehmer, die ihre Gitarrenkenntnisse vertiefen und zusammen musizieren möchten.

Informationen:

Laudinella Kurssekretariat, 7500 St.Moritz, Tel. 081 832 21 31, Fax 081 833 57 07

staben und nicht Ziffern für die Saiten, umkringelten Fingersätzen für die rechte Hand und Flageolets, dargestellt durch die Bünde und nicht den tatsächlich erzeugten Ton.

2

In seinem Artikel „Villa-Lobos: New Manuscripts“ (in: Guitar Review, Herbst 1996, S. 22-28) nimmt Eduardo Fernández Bezug auf weitere Manuskript-Kopien der Etüden, die im Museo Villa-Lobos aufbewahrt werden. Er sagt allerdings nicht über deren Chronologie. Unter ihnen ist eine Sammlung aus der Guimarães-Sammlung – einer Handschriftensammlung, die dem Museum von der Familie der ersten Frau des Komponisten gestiftet worden ist. Das Museum selbst hat mir keinerlei Informationen über die Chronologie der Quellen überlassen können. Eine Handvoll weiterer Handschriften (darunter eine in der persönlichen Sammlung von Abel Carlevaro und eine der zehnten Etüde im Museo Villa-Lobos [P.200.1.19] aus dem Jahre 1929) scheinen nicht von der Hand des Komponisten selbst zu sein. Das „Lubrano“-Manuskript von Etüde 5, zitiert in Fußnote 1, ist mit 1929 datiert und ist sehr wahrscheinlich ein Autograph.

3

H. Villa-Lobos, „Douze Etudes“ préface de Andrés Segovia, Paris, Editions Max Eschig, 1953 (?). Nach Matanya Ophee (op. cit. S. 22) ist die erste Ausgabe mit „Imp. Mounot, Jav. 1957“ gezeichnet. Eine Ausgabe sämtlicher Solo-Werke von Villa-Lobos mit „correction of obvious typographical errors“ ist herausgekommen als „Heitor Villa-Lobos Collected works for Solo Guitar“, New York, Amsco Publications, 1990

4

Während der Vorbereitungen zu diesem Artikel hat der Verlag Eschig in Paris auf meine Anfragen danach, welches Manuskript für die Veröffentlichung verwendet worden ist, nicht reagiert. Auch das Museo Villa-Lobos konnte mir in dieser Frage nicht weiterhelfen.

5

Die Ausgabe bei Eschig versucht, zwischen den beiden Notengrößen zu unterscheiden – allerdings sehr vorsichtig. Man siehe hierzu Seite 10 der Ausgabe. Die Amsco-Ausgabe von 1990, die offenbar nach der Eschig-Ausgabe und nicht nach dem Manuskript neu gestochen worden ist, vernachlässigt sie ganz.

6

Die Passage ist bei Carlevaro reproduziert: „Guitar Master Class“ III, Heidelberg, Editions Chanterelle, 1987, S. 12. Nach Meinung des Autors und nach den Hinweisen im Manuskript 1928, ist die Verwirrung um das Ende der zweiten Etüde, sehr wahrscheinlich Resultat einer Revision. 1928 tendierte die Entscheidung zu einem „bi-tonalen“ Ende und wurde später in Flageolets umgewandelt. Leider hat die Tatsache, daß in der gedruckten Version beide Zeichen („pizz mg“ und „harm duple“ – letztere Angabe dabei noch in einer anderen Schrift) stehen, zu der Verunsicherung geführt.

7

In den Artikel von Fernández (op. cit) ist die Notierung der Lage zwei Töne weiter nach rechts geschoben (über „h“); im 1928er Manuskript steht das Zeichen klar über dem „g“.

8

Das Manuskript stimmt, was die Rhythmen in Takt 14 und 88 angeht, mit der Eschig-Ausgabe überein. In der Amsco-Ausgabe sind sie „korrigiert“ worden.

Table 1. Divergent Pitches and Rhythms found in the 1928 Manuscript of the Twelve Etudes (along with an opinion as to the legitimacy of amending the published score)

				1 - almost certain	2 - uncertain	
Etude 1	m32	b3 3	e normal notehead	1		
	m33	b3	first-string e harmonic	1		
	m34	b1	second-string b harmonic	1		
Etude 2	m12	4 4	g# instead of f#	2		
	m20	3	g#	2		
	m26	4	ds diamond notehead	2		
		4 2	da diamond notehead	2		
Etude 3	m3	2	quarter-note rest in written-out da capo	2		
	m6	1 1	open e instead of f#	2		
	m14	3 1	d instead of c (d fits the indicated position III, although e is a better fit harmonically)	2		
			bass d is a regular notehead	1		
	m30	2		1		
Etude 4	m8	3	g# and e# (i.e. parallel to m9)	2		
		4	cs and fs (i.e. parallel to m9)	2		
	m15	1	chord written in four repeated 16th notes	2		
		2	cs and ds (the # is displaced one note upwards in the published score)	2		
	m31	1	fifth-string a half-note tied-over from previous measure	2		
		2 1/2 2	fs instead of g	2		
	m35	1	e bass grace-note added	2		
	m37	4 3	sixth-string e-fs. bass instead of fifth-string a	2		
	m47	2	fifth-string b tied over from beat 1	1		
	Etude 5	m9	4 2	melody f instead of g (f does fit the <i>circolo</i> character of the melody)	2	
1 2			second-string e instead of b (e sounds better, however b fits the ostinato)	2		
m22		4 1	fifth-string b# (b# is interesting, again, b# fits the ostinato)	2		
		1	an open first-string e is added (but not at m31)	2		
m48		3	half-note bass b# with grace-note added (both notes staccato and <); additional first-string g half-note	2		
		3 2	second-string e#	2		
m49		3	half-note bass e added	2		
m65		1	third-string e diamond note head harmonic	1		
Etude 6		m1/2 & 28/29	2 2	fourth-string fs (but not in mm56-57)	2	
			2 2	fs (however, fs in the parallel passage at m54)	2	
	m55	2 2	texture and rhythm as in surrounding measures	2		
			same texture and rhythm as m59	1		
Etude 7	m8	b4 4	as	1		
		b4 4	as	1		
	m13 & 19	1	bass a whole-note (beat 3 a half-note not present)	2		
		1	fifth-string melody note cs instead of a;	1		
	m22/24	1	sixth-string note fs instead of d	2		
		inner chordal notes fs-a-cs not present	2			
m25	3	fourth-string e half-note (ds not present)	2			
	1	g# half-note not present	1			
Etude 8	m16	2	bass g# restruck	2		
		1 1	16th rest (upper notes e-gs-cs not present)	2		
	m45	2 2	fourth-string a added	2		
		1 1	upper-note fs dotted quarter instead of g#	2		
	m80	1 2	fs not present	2		
Etude 9	m21	2 2	cs diamond notehead harmonic	1		
		1 1	b instead of c	1		
	m26	1 1	fs bass instead of a (however, a appears in the parallel passages at mm9 and 38 in both the manuscript and the published score)	2		
Etude 10	mm18/19	2	triad restruck	2		
		3	sixth-string e half-note added (like published mm35/39)	2		
	m28	2 2	g# (see next entry)	1		
		1 1	open g# and b chord tones in parenthesis	2		
	m45	4 2	cs	1		
		3 4	b	1		
	mm56	1	bass a tied over from previous measure	1		
	mm63/64	2 2	e sixteenth-note instead of g	2		
m60	1 3	same accidentals as published m58	1			
Etude 11	m24	1	bass e tied over from previous measure	1		
		1	fifth-string e dotted half-note, followed by:	2		
m90	4	sixth-string b# quarter note	2			
Etude 12	mm9/11	2 & 3	quadruplet grouping (like mm78 and 80)	1		
		m47	1	bass e instead of g throughout the measure	1	

Table 2. Divergent Expression Markings found in the 1928 Manuscript of the Twelve Etudes

(when not italicized, the terms <i>crescendo</i> and <i>decrescendo</i> refer to dynamic "hairpins")			
Etude 1	m1 1	<i>mf</i> instead of <i>p</i>	
Etude 2	m26.2	<i>rall.</i>	
Etude 3	m22.3	<i>rall.</i>	
	m24.1	<i>a tempo</i>	
	m24.3	<i>stringendo</i>	
	m26.1	<i>a tempo</i>	
Etude 4	m28.3	<i>allargando</i>	
	m1.1	<i>mf</i> instead of <i>p</i>	
Etude 5	m2.1	<i>f, rit.</i> displaced to beat 3	
	m3.1	<i>mf, a tempo</i>	
	m4/5 & 25-29	as mm1-3	
	m54 & 55.1	<i>crescendo</i>	
	m62.1	<i>ff</i>	
	m62-64	lower part staccato	
	m64.1	<i>toujours a tempo</i> instead of <i>allarg.</i>	
Etude 6	m31.3	lower voice <i>f</i>	
	m37.1	<i>p</i>	
	m38.1	<i>cresc. poco a poco</i>	
	m41 & 42.1.1	<i>f</i>	
	m41 & 42.1.2	<i>pp</i>	
Etude 7	m12.2	<i>rall.</i>	
	m17.4	<i>rall.</i> through end m18	
Etude 8	m20.4	<i>rall.</i> through end m21	
	m22.1	5th string <i>bien chanté</i>	
	m28.4	<i>allargando</i> through m30.2	
	m30.4	<i>a tempo la</i>	
Etude 9	m54.3	<i>allarg.</i>	
	m1.1	<i>mysterieux. Très lie et bien chanté.</i> lower voice <i>mf</i> ; upper voice <i>p</i>	
	m1-16	all 2 and 3-note figures in upper voice <i>decrescendo</i>	
	m33 & 75.2	<i>molto stringendo</i>	
	m70.1	<i>cresc. animando</i>	
Etude 10	m32.4	<i>rall.</i>	
	m33.3	<i>rit.</i>	
	m34.1	[<i>a tempo</i>]	
	m45.2	<i>allargando</i>	
Etude 11	m47.1	<i>p, a tempo</i>	
	m51.4	<i>cresc.</i>	
	m52.1	<i>allargando</i>	
	m3.1	<i>cresc. poco a poco</i> not present	
	m17.2	<i>stringendo</i>	
Etude 12	m18-19 & 20.1	<i>crescendo</i>	
	m22.1	upper voice <i>pp</i> ; lower voice <i>f</i>	

m51.1	<i>crescendo</i>	m24. 31. 35 & 39.3	bass E's <i>p</i>		
m52.1	<i>p</i>	m43.1	<i>crescendo</i>		
m61.1	<i>dim poco a poco</i>	m44.1	harmonic <i>ff</i>		
m62.1	<i>allarg.</i>	m49-50.1	<i>crescendo</i>		
m65.1	<i>mf</i>	m51.1	upper voice <i>p</i> ; lower voice <i>mf</i>		
Etude 6	m1-3 & 19-20.1.1	<i>sfc</i>	m52.1	upper voice <i>pp</i>	
	m1-3 & 19-20.2.1	<i>mf</i>	m52.3	lower voice <i>f</i>	
	m21.2	<i>p stringendo</i>	mm59-64	<i>sfc</i> not present	
	m26.1	<i>allargando</i>	Etude 11	m19	dynamics same as m23
	m33.1	<i>ff</i>	m50-57	dynamic hairpins not present	
m38.2	<i>rall.</i> not present	m82-83.1	<i>sfc p</i> (like earlier)		
	<i>rall.</i>	m91.1	<i>rall.</i> (like first time)		
	m45.2.2	<i>rit.</i>	Etude 12	throughout	
m48.1	<i>mf</i>	m4.2	all mm with gliss. chords are marked b1 <i>crescendo</i> , b2 <i>decrescendo</i>		
	<i>string. poco a poco</i>	m19.1	<i>cresc.</i>		
	<i>cresc.</i>	m22 & 91.1	upper voice <i>mf</i>		
	<i>allargando</i>	m33.1	<i>mf</i>		
	<i>fa tempo</i>	m36	dynamics same as m35		
	<i>cresc.</i>	m37 & 38	<i>p</i> instead of <i>mf</i> ; <i>mf</i> instead of <i>f</i>		
m57.1	<i>allarg.</i> not present	m74.1	<i>cresc.</i>		
	<i>poco rall.</i>	m88.2.3	<i>cresc.</i>		
m59.1		m105.1	<i>cresc toujours</i> through end of measure 106		

Table 3. Divergent Slur Markings found in the 1928 Manuscript of the Twelve Etudes

Etude 2	m4	4 3	fs-e	Etude 8	mm 1. 3 & 4	from beat 1.2 to beat 2		
		m7	1.1			b-e	under a grouping slur	
	m10	1.1	e-g#		m35-37	under a grouping slur		
		m12	4.3			e-g#	cs-ds-e	
	m16	4.1	cs-a			m56	1.2	under a grouping slur
		4.3	fs-cs			m76	1	cs-ds-e
	m17	3.1	b-a		m76	1.4	cs-f#-g#	
		m18	1.1			gs-ds-fs	Etude 9	m10
	m20	1.1	fs-cs-e		m30-57	1.1-4.4		under a grouping slur
		m22	1.1			cs-ds	all as published m47 except:	
Etude 3	m8		1.3	no slur	m51-53	3-note slur on each beat		
		m13	3.3	no slur	m39	1.1-1.6	grouping slur	
Etude 7	m4		2.2	fs-gs-a	Etude 10	m48-50	a long grouping slur encloses the smaller groups of ligados; the slur extends for four notes only	
		m9	4.2	gs-as-b			m72	3
m10	4.2		gs-a-b	Etude 11	m19-	see fig. 10		
	m34	2.2	fs-gs-a			Etude 12	m15/17	3
m39		4.2	gs-as-b					

Diese Tabellen, die wir in der Originalsprache belassen haben, stellen zunächst die abweichenden Tonhöhen und Rhythmen dar (1), dann die Vortragszeichen (2) und schließlich die Bögen

Brunswicker Apelt

Meisterwerkstatt für Konzert- und Flamencogitarren
Sonderanfertigungen, Reparaturen

Margarete Brunswicker-Apelt
Christian Apelt
Gitarrenbaumeister



Hühnerweg 8
60599 Frankfurt
0 69-61 77 70

Vals Venezolano No. 3

Antonio Lauro
Revisado por Alirio Diaz

Allegro ritmico

The musical score is written for guitar and consists of six systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are several guitar-specific markings, including "Arm. 12" (armature 12) and chord diagrams (VII, V, VI, VII, II, III, X). The piece concludes with a final chord diagram and a fermata over the last note.

8. Retrato brasileiro

Chôro lento
Adagio

BADEN POWELL

The first system of musical notation features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody is written on a single staff with various note values and rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above the notes. A handwritten 'ppim' is written below the first few notes. The bass line is indicated by a double bar line with a '1' below it.

The second system continues the melody and bass line. It includes a second ending bracket labeled 'II' at the end. Fingering numbers are present throughout. A handwritten '1' is written below the first measure of the second ending.

The third system includes a 'rall.' (rallentando) marking with a dashed line above the staff. Below the staff, there is a 'Q4' marking and a '4' with a vertical line through it. The tempo changes to 'a tempo'. A handwritten 'pim' is written below the first measure. A circled '1' is written below the staff in the middle of the system.

The fourth system continues the piece with various note values and rests. Fingering numbers are clearly visible above the notes.

The fifth system features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a circled '0' above the first measure and another circled '0' above the fourth measure. Fingering numbers are present throughout.

The sixth system contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The first ending is marked 'rall.' and ends with a '2 ten.' (second tenuto) marking. The second ending is also marked 'rall.' and ends with a 'ten.' marking. The tempo then changes to 'a tempo' for the final part of the system, which includes a circled '0' above the first measure.

Von den Stücken, die das kollektive Bewußtsein von Gitarristen durchdrungen haben, steht *Choros No. 1* in der Beliebtheitsskala auf höchster Stufe mit anderen

Meisterwerken wie Sors *Variationen op. 9* und *Etüde No. 5*, Tárregas *Recuerdos de la Alhambra*, *Capricho Arabe*, *Lágrima* und *Adelita*, Villa-Lobos' *Preludes*, *Lauros Valses No. 3*, Albéniz' *Asturias*, Myers' *Cavatina*, etc. Wo immer die Gitarre erklingt, erklingt auch – mal besser, mal schlechter – *Choros No. 1*.

Nach der Entstehung im Jahr 1920 schien es zunächst, als sollte *Choros No. 1* unentdeckt bleiben, obwohl Andrés Segovia ihn anlässlich eines Recitals im Dezember 1938 in der Wigmore Hall aufführte und Julian Bream dieses Stück in einer BBC-Sendung (Light Programm) im Februar 1950 spielte. Aber es sollte noch zwei Dekaden dauern, bis Julian Bream

bei RCA Victor eine Schallplatte einspielte mit dem Titel *Popular Classics for Spanish Guitar* (RB-65903, erschienen 1964), woraufhin das Stück in kurzer Zeit außerordentliche Beliebtheit erreichte, zunächst bei Konzertgitarristen und bald auch beim breiten Publikum. Vor einigen Jahren fiel mir auf einer Kasette mit brasilianischer Musik die Kopie einer Villa-Lobos Originaleinspielung in die Hände, die auch eine Straßenversion von Pernambuco's *Sons de Carrilhoes* enthielt. Die Darbietung des Komponisten unterscheidet sich naturgemäß von einigen virtuoserer Interpretationen, obwohl sie gefüllt ist mit brasilianischer Vitalität und Lebensfreude. Aus dem typischen Knistern einer 78er Schallplatte taucht mit weichem Klang der authentische *Choros No. 1* auf: ziemlich schnell gespielt, vorwärts drängend mit bestimmtem Gespür für Agogik. Die tatsächlichen Noten und Zeitwerte zeigen einige Abweichungen gegenüber dem Notentext, obwohl es keine so großen Diskrepanzen gibt wie, zum Beispiel, in Villa-Lobos' rätselhafter Aufnahme seines *Prelude No. 1*.

Die Interpretation des *Choros No. 1* in der Einspielung des Komponisten läßt vermuten, daß es darin mehr zu hören gibt, als sich uns Nichtbrasilianern offenbart. Die Tradition dieser Musik beschränkt sich nicht auf bloßes Lernen eines Stücks durch Abspielen der Noten vom Blatt und dem Streben nach sauberer Technik, sondern ist viel mehr eine Frage vererbter Gewohnheiten und Einflüssen der Umgebung, wie es auch in anderen Musikstilen, wo einheimische Einflüsse dominieren typisch ist, z.B. Flamenco, New Orleans Jazz oder Indische Ragas.

lente Darstellung der Entwicklung des Choros. Er verfolgt die Entwicklung zurück bis ins 19. Jahrhundert, als die *Cariocas*, die Einwohner Rios, eine „besondere Vorliebe für Französisches Flair“ hatten, wie zum Beispiel die Operetten Offenbachs oder die Aufführungen der Vaudeville-Theater:

Their bela época occurred between 1870 and 1920 and laid the foundation for today's MPB [*Música Popular Brasileira*] with its basic forms: the maxixe, choro, samba and the myriad mixed forms resulting from them.¹

In dieser Periode erlebte Brasilien die Abschaffung der Sklaverei (1888) und den Übergang von der Monarchie zur Republik. Die befreiten Sklaven verließen ihre Plantagen und strömten in die großen Städte. Schreiner sieht darin „optimale Bedingungen für das Entstehen neuer urbaner populärer Musik“². In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Walzer und Polka in Rio immer beliebter. Man verband sie mit den etablierten Tänzen *Modinha* und *Lundu*:

... the polka quickly gained a following in all strata of the populace.

Polka fever spread like wildfire. Polcar came into use to describe a new easygoing, carefree life-style in the salons and on the streets. Most song and dance forms in Rio were combined with the polca ... resulting in ever new variations. Polca-lundas and polca-tangos (influenced by the Cuban habanera) competed for the cariocas' favour, both within the salon repertoire as well as by more popular orchestras.

Other fashionable dances from Europe soon appeared on the scene in Rio. The cariocas' turn to the European Romantic helped them discover the mazurka and schottische. But, above all, the mazurka was welcomed as the alternative to the waltz, contredanse and quadrille.³

Andere Tanzformen wie der Marsch (eine Mischung aus *Pasodoble*, Militärmarsch und schnellem Marsch) und die *Maxixe* (eine Mischung aus Polka, *Lundu* und *Habanera*) waren in diesen Jahren sehr beliebt, und nicht allzu weit dahinter folgte das bemerkenswerte Phänomen des *Choro*:

Popular music styles of the later half of the nineteenth century became the melodic and rhythmic source material for a development

Annäherung an Choros No. 1 von Heitor Villa-Lobos

von Graham Wade

Die scheinbar einfache Struktur und das durchsichtige Konzept des *Choros* verleiten leicht zu falschen Schlußfolgerungen. Symbole auf Papier zu schreiben, gibt, ähnlich der Notation von Flamenco, Jazz oder barocker Lautentabulatur, noch nicht die eigentliche „Geschichte“ wieder. Für den Außenstehenden ist es wichtig, wenn er sich dieser Musik nähern will, über die Geschichte dieser Musik und ihre Hintergründe zu erfahren. *Choros No. 1* erfreut sich weltweiter Beliebtheit, und seine Attraktivität, vergleichbar mit brasilianischem Kaffee, Samba oder Bossa Nova, gründet in den Traditionen des Landes.

Um sein Geheimnis zu lüften, kommen wir nicht umhin, die passenden Fragen zu stellen.

Die Entwicklung des *Choro*

Der Hintergrund dieser Musik ist oft mißverstanden worden, seine Geschichte mannigfaltig und verwoben mit den sozialen und wirtschaftlichen Zuständen des späten 19. Jahrhunderts in Brasilien. Ein Buch von Claus Schreiner gibt eine exzel-

within MPB known as choro. Several Brazilian musicologists even regard the choro as the only typical, independent form of Brazilian music ... it is certainly true that choro is the most interesting form of instrumental expression in Rio, and of no less importance than early instrumental forms of jazz and tango. Indeed, the choro is several decades older than jazz ...

Choro music first developed at the outset of the Belle Epoque as a purely instrumental form, when the mulatto José Antonio da Silva Callado began playing popular polcas with new instrumentation ... Callado's original arrangement ... put together for the first time guitar, cavaquinho and flute ...

The new sound, subtly melancholic in character, resulting from the particular interplay of instruments and from the ringing, graceful strains of cavaquinho and guitar, lent this new form its name. Choro, derived from chorar, means 'to wail' or 'to weep'. The musicians came to be known as chorão and chorões ...⁴

Schreiner betont die Bedeutung der Improvisation, besonders weil es nicht üblich war, die Musik aufzuschreiben. Callado testete junge Musiker, indem er in schwierige Tonarten wechselte, um zu überprüfen, ob sie ihm folgen konnten oder nicht. Als Callado 1880 starb, nahm sich eine junge Frau, Francisca Hedwiges de Lima Gonzaga, besser bekannt als Chiquinha Gonzaga (1847-1935), seiner Aufgabe an und führte die Choro-Tradition fort. Sie begründete die Praxis, ihre Kompositionen in Choro- und Maxixe-Form *Tango Brasileiro* zu taufen, wahrscheinlich um größere Aufmerksamkeit zu erregen und die Popularität der Musik zu steigern, die, wie auch der Jazz in seiner Anfangszeit, als Musik der unteren Klasse angesehen wurde. Ernesto Nazareth, eine weitere schillernde Persönlichkeit der Brasilianischen Musik, bevorzugte ebenfalls die Bezeichnung *Tango Brasileiro* für seine Kompositionen. Doch auch ihm bescheinigt Schreiner eine führende Rolle in der Entwicklung des Choro:

Ernesto Nazareth (1863-1934) finally achieved the breakthrough into the noble salons of the bourgeoisie as he began doing piano renditions of the choro (and maxixe) in classical style.⁵

Jedoch sind Dinge nicht immer, was sie vorgeben zu sein. Die Komplexität der Nomenklatur wird von Juvenal Fernandes gut veranschaulicht:

Ernesto Nazareth's tangos brasileiros should not be called choros, and the composer never used the title choro in the general sense of the word in his piano compositions ... He certainly made a clear distinction between the two genres, and this is proved by his choro

Apanhei-te cavaquinho ('Now I've got you, cavaquinho') and his samba *Arrojado* ('Dardevil').

The title tango brasileiro cannot be substituted by the title choro for the simple reason that the tempo of the choros is much faster than that of the tangos brasileiros. The term choro does not refer to a musical form but to the instrumental ensembles, which developed in Rio de Janeiro around 1870. When the music was intended for dancing, the musicians of a choro, called chorões, played in a very lively tempo. This means that the word choro implied the kind of fast tempo which Nazareth always rejected.⁶

The New Grove Dictionary of Music and Musicians offers the following:

Choro. A term with various meanings in Brazilian popular music. Generically choro denotes urban instrumental ensemble music, often with one group member as a soloist. Specifically it refers to an ensemble of chorões (musician serenaders) that developed in Rio de Janeiro around 1870 ...

In the 20th century the choro or chorinho has been closely connected with other popular dances of urban Brazil such as the maxixe, the tango brasileiro and the samba. All have the same rhythmic patterns (syncopated binary figures), although tempo and instrumentation are distinguishing features.⁷

So entwickelte sich die Bedeutung des Begriffs *Choro* vom Ende des 19. Jahrhunderts, von der Bezeichnung für ein Ensemble zur Definition der Musik eines Ensembles:

No special music was composed for the choros at that time, but such designations as polka-choro and valsa-choro indicate the nationalization of European dances in Brazil.⁸

Heitor Villa-Lobos und die Entwicklung des Choros

Auch auf diesem Gebiet gibt es Unklarheiten und Mysteriöses. Villa-Lobos' erste bekannte Versuche, im choro-verwandten Stil zu komponieren, zeigen sich in den bekannten Stücken der *Suite Popular Brasileira* (1908-1912) (*Mazurka-Choro*, *Scottish-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavotta-Choro*, und *Chorinho*) für Gitarre solo. Im Werkeverzeichnis von Andrade Muricy in Villa-Lobos' *Uma Interpretação* zeigt sich, daß der Komponist nicht weiter in diesem Stil geschrieben hat, bis 1920 *Choros No. 1* erschien, obwohl er zunehmend mit brasilianischen Themen arbeitete.

Aus der Choro-Idee heraus (*Choros No. 1* trug ursprünglich die Bezeichnung 'Tipico' und nicht den Zusatz 'No. 1') entwickelte Villa-Lobos wahrscheinlich seine Serie der 14 Choros (1924-1928), gefolgt von drei weiteren (1928-29). Die

Besetzungen reichen von Duos für Flöte und Klarinette (No. 2), Piano solo (No. 5), einige für Orchester (No. 6, 9, 12), zwei Pianos und Orchester (No. 8) oder Chor und Orchester (No. 10). Die Stücke No. 13 (für zwei Orchester und Band) und No. 14 (Orchester, Band und Chor) sind verloren gegangen.

Lisa M. Peppercorn, die Autorin mehrerer Bücher über Villa-Lobos, betrachtet dessen Motive zur Komposition der Choros-Serie mit Skepsis. Ihrer Meinung nach hat Villa-Lobos seine 'interessantesten Werke' in der Zeit zwischen 1923 und 1926 geschrieben, als er 'einen speziellen brasilianischen Stil in seiner Musik entstehen ließ'. Zur gleichen Zeit, vermutet sie, benutzte er den Begriff *Choros* auf seine individuelle Art und Weise:

The fact that Villa-Lobos used this term for some of his orchestral works seems to indicate that he was eager to find a title which made his compositions look attractive, a kind of slogan which also indicated the Brazilian character of his music. At any rate, Villa-Lobos used this term for a series of works which have no definite musical form; the Choros for orchestra are perhaps closest in character to the symphonic poems, with a programme based on some kind of Brazilian subject which can be expressed musically ... If we examine these very different compositions, we might be tempted to say that the choice of the title Choros was, after all, arbitrary ...¹⁰

Villa-Lobos verfaßte eine eigene Definition für den Choros:

The Choros represents a new form of musical composition, in which are synthesised the different aspects of Brazilian music, Indian and popular, having as its principal elements rhythm and any of the typical melodies of a popular character, which appear in the work every now and then, always transformed according to the nature of the composer. The harmonic progressions are also an almost complete stylisation of the original. The word 'serenade' may give some idea of what choros represents.¹¹

Folgt man dieser weit gefaßten Interpretation, läßt sich daraus ableiten, daß es einen Unterschied geben muß zwischen *Choros No. 1* und den später folgenden *Choros* der 20er Jahre. Dieses kleine populäre Stück für Gitarre bleibt dem wahren Geist des Rio *Choros* in seiner reinen Form treu, worin sicherlich ein Grund für seinen ausdauernden Erfolg zu sehen ist.

Die Wahl der Ausgabe

Es gibt heute drei verfügbare Ausgaben:

1) *Choros No. 1* (Editions Max Eschig, Paris 1959)

2) *Choros-Typico*, ed. Sophocles Papas (Columbia Music Co., 1963)

3) *Villa-Lobos: Collected Works for Solo Guitar*, with an Introduction by Frederick Noad (Amsco Publications, 1990).

Die Amsco-Ausgabe entspricht der Max Eschig-Ausgabe von *Choros No. 1*. Zwischen der Eschig-Ausgabe und der von Columbia Music Co. gibt es Unterschiede sowohl in den Noten, im Layout wie auch in Spielanweisungen. (Zum Beispiel überschreibt Papas die erste Seite mit *Poco animato*, während an entsprechender Stelle bei Eschig *Quasi andante* zu finden ist. Der erste Akkord bei Papas hat vier Noten, bei Eschig steht ein sechstöniger F7-Akkord.)

Die Struktur des Choro No. 1:

Choros No. 1 ist in einfacher Rondoform gehalten:

A (e-moll) B (C-Dur) A (e-moll) C (E-Dur) A (e-moll)

Diese Anlage wirft die Frage auf, wie Monotonie vorgebeugt werden kann, wenn ein Teil dreimal wiederholt wird. Einige Spieler haben versucht, das Problem durch Änderung des Aufbaus (A – B – C – A) in den Griff zu bekommen, woraus zwei wesentliche Unterschiede resultieren: Wegnahme der Wiederholung sowie des Kontrasts (e-moll/E-Dur) und stetige wie auch forcierte Hinführung zum Höhepunkt. Dem hingegen variieren viele Spieler den A-Teil, indem sie jede Wiederholung durch Tonfarbe, Dynamik oder feine Artikulationsnuancen unterscheiden und dadurch Gleiches mit einem Hauch von Variation beleben.

Teil A

Turibio Santos liefert nützliche Aspekte seiner Betrachtung der Gitarrenmusik von Villa-Lobos aus brasilianischer Sicht und warnt vor übermäßigem Temperament:

... *The guitarist who plays these pieces becomes physically possessed by them, by the close contact with the instrument, by the remarkable quality of sonorous vibrations transmitted to the soundboard.*

In Choros No. 1, for example, the sensuous mood of the music in such perfect natural accord with the dancing movements of the fingers, frequently causes some players to twist the music out of shape through exaggerations and mannerisms. The reasons for this are obvious. It is because the necessary movements of the fingers are totally in keeping with the nature of the instrument according to what is needed in each composition. Moreover, not only the fingers, but the player's entire body seems to be involved in playing Villa-Lobos' music.

As a consequence of this, the exuberance of Villa-Lobos' guitar music can mislead the player, causing an excessively loose interpretation, with prolonged rubatos, to an exaggerated forcefulness and an over temperamental abuse of the style.¹²

Choros No. 1 lädt sicherlich zu dramatischer Interpretation ein, und zwar nicht nur wegen seines 'überschäumenden' Rhythmus' sondern schon durch das Aussehen des Notentextes.

Die Komposition suggeriert beständig Zurückhaltung gefolgt von Vorwärtsdrängen.

Dadurch daß der Anfang während der ersten drei Melodietöne (gebrochener e-moll Akkord in 2. Umkehrung) pausiert, wird das Erreichen des charakteristischen Choro-Rhythmus der folgenden zweieinhalb Takte mit Spannung zurückgehalten. Diese einleitenden Noten wurden von verschiedenen Gitarristen unterschiedlich interpretiert. Julian Bream, zum Beispiel, bevorzugt volltönende verlängerte Pausen, jeweils gefolgt von forsch eintretenden Rasgueado-Akkorden. John Williams nimmt die Pausen auf seiner Aufnahme von 1989 leichter und flexibler. Nach der Eschig-Ausgabe soll die erste Note, H, auf der dritten Saite erklingen, gefolgt von E und G auf der zweiten Saite.

Viele führende Gitarristen spielen diese ersten drei Noten auf der zweiten Saite, um kontinuierlichen Melodieverlauf sicherzustellen. Welchen Weg man auch immer wählen mag, die drei Noten dürfen niemals gehetzt oder flüchtig klingen. Abel Carlevaro empfiehlt, diese ersten Noten mit 'klarer melodischer Intention, unabhängig vom Rhythmus'¹³ zu spielen, um ihre musikalische Aussage zu verdeutlichen. Eero Tarasti konstatiert, daß die 'Fermaten kaum zu übertreiben seien, da seit der Ästhetik Villa-Lobos' alles akzentuiert werden könne, sogar Nostalgie'.¹⁴

Die nächsten acht Takte stellen eine Akkordfortschreitung dar, gefolgt von einem fundamentalen Rhythmusmuster. Nach Carlevaros Ansicht 'etabliert sich im ersten Takt die charakteristische Synkopierung, die der folgenden Melodie modernen Charme verleiht'.¹³ Durch die verschiedenen Spielhinweise des Komponisten soll sichergestellt werden, daß die wiederholten Teile des Rondo keine Langeweile verbreiten.

Die Akkordsequenz in Teil A ist in sich selbst schon faszinierend, wie sie dem – so stellt Tarasti fest –, harmonischen Schema V/V – V7 – I vergleichbar einer endlosen Schleife folgt; diese Methode findet später in den *Bachianas* erneut Verwendung.¹⁵

Viel dieses schwungvollen Vorwärtsstrebens findet sich in Akkorden wieder, wie sie auch in den unterschiedlichen Stilbereichen der Jazzgitarre benutzt werden.

Eine sinnvolle Annäherung auf der Suche nach dem Wesensmerkmal dieser Musik, läßt sich dadurch erreichen, die Melodie isoliert von der Begleitung zu betrachten (harmonische Zusammenhänge wollen wir vorerst noch außer Acht lassen):



Die ersten vier Töne des einleitenden Motivs werden im folgenden Takt mit Ausnahme einer Halbtonabweichung gleichbleibend wiederholt. Die zweite Hälfte des zweiten Taktes beginnt eine Oktav tiefer und steigt eine weitere Oktav abwärts, bevor sie die Tonika E erreicht. In der Wiederholung ändert sich dies: anstatt eine Oktav abwärts, sinkt die Linie auf die dritte Stufe des Mollakkordes der Tonika. Hier beginnt sie sich sanft zu erheben, trägt uns in höhere Register, wo sie sich in einer faszinierenden Sequenz in Takt 9/10 und 11/12 spiegelt. Die Auflösung erfolgt durch die gleiche Rhythmusfigur in Richtung eines a-moll Arpeggio, das in Sechzehntelnoten hinab in die Tonika fließt.

Nachdem nun melodische Besonderheiten besprochen sind, soll sich unsere Aufmerksamkeit auf die harmonische Fortschreitung richten. Und zwar sollte dies Takt für Takt geschehen, um die innere Logik wertschätzen zu können (auch wenn dies ein Aspekt ist, der von Schülern gehörmäßig erfaßt wird und nicht unbedingt einer Akkordanalyse Bedarf). Denn diese Art der Untersuchung ist niemals nutzlos, besonders nicht für diejenigen, die einen Vergleich zur Jazzharmonik ziehen. Die erste Hälfte von Teil A stellt sich wie folgt dar:

Pausentakt: 2. Umkehrung des e-moll Tonikaakkordes

Takt 1: Fis7 – H-Dur mit hinzugefügter kleiner Sexte

Takt 2: E-Dur mit None, der sich zum C verändert (oder e-moll mit hinzugefügter kleiner Sexte, 1. Umkehrung)

Takt 3: H7 – H7 mit kleiner Sexte

Takt 4: Dur-Nonen-Akkord über der Tonika, der sich in den Tonika-Moll-Akkord auflöst (H und G sind Begleitnoten oberhalb der Melodie) – Wiederholung der Anfangsnoten etc.

Besondere Aufmerksamkeit findet die Sequenz bei vielen Gitarristen ab Takt 25: D7 (mit hinzugefügter Sexte in der Oberstimme)

G7 (plus None)
 C7 (plus Sexte)
 F-Dur (plus None)
 B7 (mit hinzugefügter Sexte)
 A7 über B, C7, 3. Umkehrung mit übermäßiger Quarte in der Melodiestimme
 e-moll 2. Umkehrung
 Fis-Dur (V/V) – H7 in Grundstellung,
 Auflösung nach e-moll.

Nicht für alle Schüler sind diese Details von Interesse, können jedoch hilfreich sein in Fragen der passenden Umkehrungen in Zusammenspiel mit Ausführbarkeit auf dem Griffbrett.

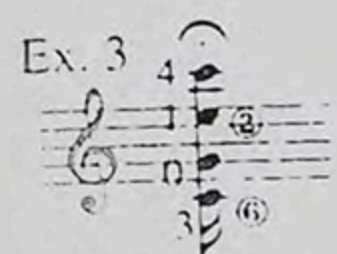
Teil B

Auch in diesem Teil findet sich eine phantasievoll und eingängige Melodielinie:



Zum vorausgegangenen e-moll-Teil stellt diese Passage (in C-Dur) einen wunderbaren Kontrast dar. Vorübergehend verschwunden sind die delikaten Pausen des Anfangs, und die erste Hälfte ist frei von *ralls.* und *a tempos.* Der Abschnitt eröffnet mit einem aus dem Anfangsteil bekannten Motiv, jedoch bereits der zweite Takt überrascht mit einer bisher nicht gehörten rhythmischen Figur. In Takt fünf präsentiert sich, was Schreiner als ‚Choro Rhythmus‘ bezeichnet, und sich als lebendiges Element dieses Abschnitts erweist.

In Teil A wurden wir öfter konfrontiert mit einer Achtelnote auf dem zweiten Schlag, der ein Baßton folgte; aber alle Aufmerksamkeit dieser Stelle richtete sich auf die Melodienote im Diskant. Hier nun ist der Baß akzentuiert, steigt chromatisch abwärts, bis er in eine lebendige Akkordsequenz mündet, vorübergehend von Sechzehntelnoten eines a-moll Akkordes mit kleiner Septime gebrochen (Der zweite Teil von Takt 13, der As-Dur Akkord, ist für kleine Hände schwer zu greifen). Die Mitte des Stücks mündet in ein Glissando. Der Abschnitt schließt auf einem C-Akkord, der wie folgt gesetzt ist, um optimale Klangfarben zu erreichen. (In der Papas-Ausgabe finden sich sechs Noten).



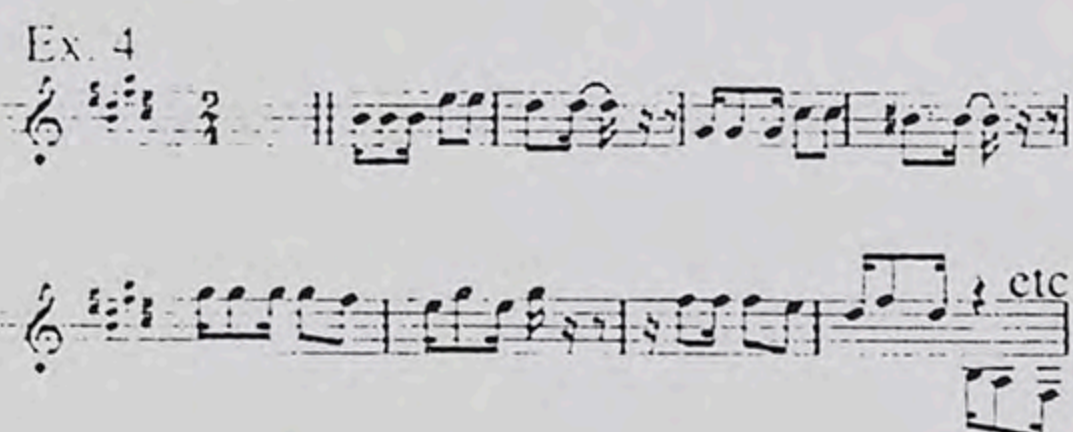
Der harmonische Aufbau in Teil B verläuft wie folgt:
 Takt 1: G7 (mit None) Takt 2: C7 (mit Undezime)

Takt 3: E7 (mit kleiner None)
 Takt 4: A7 (mit Undezime), Baß mit Durchgangsnote G
 Takt 5: d-moll (mit None) 1. Umkehrung nach D7, (mit None) 1. Umkehrung
 Takt 6: C (plus Sexte) 2. Umkehrung
 Takt 7: D7 (mit hinzugefügter Sexte) 1. Umkehrung
 Takt 8: G7 (mit None) 3. Umkehrung
 Takt 9: C (plus Sexte) 1. Umkehrung oder a-moll (mit kleiner Septime) 2. Umkehrung
 Takt 10: H7 (mit kleiner Sexte) 1. Umkehrung
 Takt 11: D7 Grundstellung, schrittweise Wechsel zu 3. Umkehrung (beide Halbenoten beinhalten Nonen)
 Takt 12: Des7 (mit Sexte, die nach g-moll überleitet) 1. Umkehrung
 Takt 13: F (mit None) 2. Umkehrung und As (mit übermäßiger Quarte in der Melodie)
 Takt 14: C 2. Umkehrung und A (mit Septime in der Melodie)
 Takt 15: d-moll (mit Undezime) nach e-moll 1. Umkehrung und G7 (mit None) 1. Umkehrung
 Takt 16: C7 (mit None) 1. Umkehrung
 Takt 17: Wiederholung T. 1
 Takt 18: Wiederholung T. 2
 Takt 19: Wiederholung T. 3
 Takt 20: Wiederholung T. 4
 Takt 21: Wiederholung T. 5
 Takt 22: Wiederholung T. 6
 Takt 23: D7 (mit Terzdezime), 1. Umkehrung, G7 (mit None), 3. Umkehrung
 Takt 24: C, e-moll 1. Umkehrung, C

Es ist verblüffend, was Villa-Lobos mit dieser Abfolge, einschließlich der gut gelungenen Baßlinie und der schönen Melodie (natürlich harmonisch unterstützt), erreicht hat. Damit ist nicht gemeint, daß Villa-Lobos um eine vorgegebenen ‚Akkordfolge‘ herumkomponiert hat. Aber er hat sich sicherlich kompositorisch innerhalb einer musikalischen Tradition bewegt, zu deren Bestandteil und natürlicher Ausdrucksweise diese Art von Akkordfortschreitung zählt.

Teil C

Nach der Wiederholung des Anfangsteils A erreichen wir nun den in E-Dur stehenden C-Teil; eine brillante Passage von kontrastreicher Anlage. Die Melodie ist prägnant und eingängig:



Die Spielanweisung lautet *Moderato un poco*, (häufig ignoriert). Der Abschnitt

beginnt mit einem synkopierten Rhythmusmotiv, das mit dezent angedeuteten Akzentuierungen versehen ist. Die unerwartete Bewegung von E-Dur nach B7 (mittels eines verminderten Akkordes) überrascht den Zuhörer gleich zu Beginn dieses Teils. Hier erinnert besonders die Zartheit des Basses an ein Choro-Ensemble. Während das Rhythmusmotiv des Anfangs noch in Takt 5 und 6 unbeirrt fortschreitet, kommt es plötzlich zur Ver selbständigung des Basses, der gleichzeitig sprunghaft aber geistreich in der Art eines Posaunisten seiner Wege geht bis er in einem Abwärtsrutsch den Höhepunkt erreicht und die Rückkehr zum Thema signalisiert. In Takt 12 gibt der Baß seinen chromatischen Gegenpart von Takt 4 auf, um modulierend in ein hinreißendes Finale zu münden, das die rhythmischen Motive ab Takt 7, Teil B, imitiert. Die Bewegung der Stimmen ist atemberaubend: der Baß bewegt sich über eine Mollterz, bevor er sich in kleine chromatische Motive verwebt. Auch die Melodiestimme ist ihrerseits nicht abgeneigt, durch kleine chromatische Ausflüge etwas mehr Eigenständigkeit zu erreichen. Die erste Klammer führt zurück zur Pause in der Oberstimme, bevor sich diese zu einer Sechzehntelseptole in die Tiefe stürzt, unterschrieben mit dem französischen *presser* (‚rascher‘ oder ‚hasten‘). Die zweite Klammer bringt ein geschmackvolles A und E (in Papas-Ausgabe nur E), dem die Anweisung *acciacatura* (bei Papas für die 6. Saite vorgeschrieben) folgt.

Auch dieser Teil wartet mit einigen interessanten Harmonieabläufen auf:

Takt 1: E-Dur, B (vermindert)
 Takt 2: H7 3. Umkehrung
 Takt 3: cis-moll 2. Umkehrung (verwandte Molltonart zu E), fis-moll über E
 Takt 4: E (mit übermäßiger Quinte)
 Takt 5: Schreibfehler (in der Eschig-Ausgabe sollte H His sein) Gis (mit melodischer Septime)
 Takt 6: cis-moll
 Takt 7: Fis (mit kleiner Septime)
 Takt 8: b-moll (mit kleiner Septime)
 Takt 9: Wiederholung T. 1
 Takt 10: Wiederholung T. 2
 Takt 11: Wiederholung T. 3
 Takt 12: Wiederholung T. 4
 Takt 13: fis-moll 1. Umkehrung, C (vermindert), H7
 Takt 14: E 2. Umkehrung, Cis7
 Takt 15: cis-moll 1. Umkehrung nach C (über Ais im Baß), H7
 Takt 16: E

Epilog

Es ist ein Jammer, daß kleine Meisterwerke wie *Choros No. 1* sich im Laufe der Zeit abnutzen und nicht mehr so überraschend wirken wie beim ersten Hören. Aber es mag vielleicht einer der Vorteile des Unterrichtens sein, daß wir beim Wiedererarbeiten dieser Stücke einen Teil der anfänglichen Begeisterung erneut erleben können. Für viele junge Gitarristen wird diese Musik sicherlich neu sein. Es ist Aufgabe der Lehrer, Studenten das traditionelle Repertoire nahezubringen und ihnen die Möglichkeit zu geben dieses frisch und unverbraucht selbst zu entdecken. *Choros No. 1* ist eines dieser Stücke, die sich lohnen erarbeitet und aufgeführt zu werden, und wir sollten nie den Blick für seine Schönheit und Vitalität verlieren.

John Williams CBS 73205 (1973)
José Luis Gonzalez CBS 61654 (1974)
Jan Goudswaard RCS 805 (1974)
Konrad Ragossnig SAGA 5412 (1975)
Darryl Denning PELICAN LP 2001 (1976)
Dilermando Reis PHONODISC 033 404004 (1976)
Turibio Santos ERATO STU 70913 (1976)
Joseph Bacon ARCHS-1771 (1978)
Laurindo Almeida ANGELS-37322 (1979)
Arnaud Dumond CEZAME CEZ 1048 (c.1980)
Julian Byzantine CFP 40362 (1981)
Diego Blanco BIS LP-233 (1983)
Oscar Caceres PAVANE ADW 7097 (1983)
Jorge Morel GMR 1005 (1983)
Philippe Lemaigre RIC 039012 (1986)
Wolfgang Lendle TELDEC 244 197-2 (1989)
John Williams CBS MK 44898 (1989)
Michael Tröster CTH 2052 (1991)
Manuel Barrueco EMI CDC 7499802 (1992)
Flavio Cucchi ARC MUSIC EUCD 1096 (1992)
Eduardo Fernández DECCA 443 999-2 (1996)
Peter Korbel FSM FCD 97781 (1996)
Timo Korhonen ONDINE 838-2 (1996)
Alvaro Pierrri ANALEKTA AN 28751 (1996)

(Übersetzung aus dem Englischen: Leo Freitag)

Anmerkungen

- 1 Claus Schreiner, *Música Brasileira, A History of Popular Music and the People of Brazil*, trans. M. Weinstein, Boyars, London, 1993, p. 87
- 2 ebenda, p. 87
- 3 ebenda, pp. 87-88
- 4 ebenda, p. 89
- 5 ebenda, p. 91
- 6 ed. Juvenal Fernandes, *Ernesto Nazareth, 25 Tangos Brasileiros for Piano*, Schott, 1988
- 7 Gerard Béhague, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 4*, Macmillan, London, 1980, p.340
- 8 ebenda, p. 340
- 9 Lisa M. Peppercorn, *Villa-Lobos, The Music, An Analysis of His Style*, trans. S. de Haan, Kahn & Averill, Zürich, 1992
- 10 ebenda, p. 51
- 11 Villa-Lobos, *Choros No. 3*, Max Eschig, Paris
- 12 Turibio Santos, *Heitor Villa-Lobos and the Guitar*, trans. V. Forde & G. Wade, Wise Owl, Cork, 1985, p. 40
- 13 Abel Carlevaro, *Abel Carlevaro Guitar Masterclass, Vol. II*, Chanterelle Heidelberg, 1987, p. 23
- 14 Eero Tarasti, *Heitor Villa-Lobos, The Life and Works, 1887-1959*, McFarland & Co, Jefferson, North Carolina and London, 1995 (English version, trans. Tarasti), p. 90
- 15 ebenda, p. 90

Ausgesuchte Aufnahmen von *Choros No. 1* (1950-1996)

Heitor Villa-Lobos VICTOR 12.204 (c.1950)
Alirio Díaz LA BOITE A MUSIQUE BAMLD 032 (c. 1959)
Julian Bream RCA RB-6593 (1964), wiedererschienen auf RCA 09026 61591 2 (1993)
Ernesto Bitetti HISPA VOX HHS 10-373 (1970)
Regina Sáinz de la Maza MOVIEPLAY-BARCLAYS-14.229 (1971)
Narciso Yepes DECCA SPA 179 (1971)
John Mills DISCOURSES ABK 10 (1972)

Yuichi Imai

Fichte/Rio/Bj. 1990

Instrument von

FRANK BÜNGARTEN

gespielt auf allen Konzerten und Aufnahmen zwischen 1990 und 1995.
Zu hören auf den CDs

„F. Sor: Etüden“
„Ponce, José, Tedesco“
„Sonatas 1923-34“
„24 Caprichos de Goya“

Verkauf gegen Gebot durch:

Gitarrenladen & mbH

JABLONSKI & VON PARIS

MEISTERWERKSTATT FÜR GITARRENBAU

REPARATUR/REPARATUR

ANGERSSTRASSE 5

37073 GOETTINGEN

TEL.: 0551-45675

FAX: 0551-486896

KLASSISCHE GITARRE

Leon Koudelak

Jorge Luis Zamora

Jury Clormann

Jorgos Panetsos

FLAMENCO

Merengue de Cordoba

y su compañía

Informationen und Buchung bei:

hollab^olla

KULTURMANAGEMENT

FL-9492 Eschen

Fürstentum Liechtenstein

Telefon und Fax: ++41-75-3736233



Meisterwerkstatt

**Armin & Mario
GROPP**

**klassische Gitarren
und Lauten**

Gunzener Straße 14/16
D - 08258 Markneukirchen/
Breitenfeld
Tel./Fax 037422/2535

... anspielbereit auch in der

*Hattinger
Musikinstrumenten
Truhe*



Emschestr. 44 · 45525 Hattingen
Fon 02324/27814

8.2.98 14⁰⁰ bei Axel →

→ 18³⁰

Samba Schlagzeug Instrumente:

↳ Cassette mitbringen. -

Die Musik von Heitor Villa-Lobos

Alternative Quellen und Aufführungspraxis

Von Stanley Yates

Obwohl wir von alternativen Quellen zu Heitor Villa-Lobos' Musik seit einiger Zeit wissen, sind die Inhalte und Eigenarten einiger Manuskripte erst vor kurzem bekannt geworden. Die Handschriften, von denen ich rede, sind eine stark mit Fingersätzen versehene Quelle der "Douze Etudes" aus dem Jahre 1928 und einige autographe Aufzeichnungen zu den "Cinq Préludes". Sie alle werden im "Museo Villa-Lobos" in Rio de Janeiro aufbewahrt und sind dort scheinbar schon seit Dezember 1973.¹

Das faszinierendste der Manuskripte ist das Autograph der Etüden aus dem Jahr 1928, welches einen völlig neuen Aspekt in die Diskussion dieses hochkreativen und fruchtbaren Gitarrenwerks bringt. Jede einzelne Seite trägt den Stempel „reproduit par les soins des Editions Max Eschig“ und stellt eine in jeder Hinsicht fertige Version des Werks dar. Die Handschrift ist äußerst genau und präzise vom Komponisten selbst geschrieben und enthält eine Vielzahl von Vortragszeichen und Fingersätzen. Und sie ist älter als die meisten anderen Quellen und war sicher nicht die Vorlage für die Druckausgabe bei Eschig. Verschiedene Manuskripte mit der Datierung 1929 stehen dieser viel näher als die Handschrift von 1928, um die es hier gehen soll. Die Eschig-Ausgabe ist also offenbar nach einer revidierten späteren Vorlage angefertigt worden.

Die Ausgabe trägt den Copyright-Vermerk für 1952 (außer der ersten Etüde, deren Copyright mit 1953 angegeben ist), und das Vorwort von Andrés Segovia ist mit Januar 1953 datiert. Die erste Druckauflage ist aber wohl nicht vor 1957 auf den Markt gebracht worden – fast dreißig Jahre nachdem die Etüden komponiert worden waren. Das Autograph, nach dem der Notenstich hergestellt worden ist, ist bisher nicht aufgetaucht. Warum hat Villa-Lobos die Version von 1928, offenbar ein fertiges Werk, revidiert? Und warum hat buchstäblich keiner seiner Fingersätze Einzug in die späteren Versionen gehalten? Es ist interessant, daß sich in der Version von 1928 keinerlei Hinweis auf Segovia findet, dem spätestens 1929 der Werkzyklus gewidmet wurde und der schließlich das Vorwort zu der Ausgabe bei Max Eschig geschrieben hat. Es ist durchaus möglich, daß Segovia dem Komponisten die Änderungen vorgeschlagen hat!

Die Frage der Fingersätze ist noch verworrener: In seinem Vorwort von 1953 betont Segovia ihre Bedeutung, obwohl sich nur sehr wenige in der Druckversion wiederfinden:

„Ich wollte keinen der „Fingersätze“ verändern, die Villa-Lobos selbst für die Aufführung seiner Werke mitgegeben hat. Er beherrscht

te die Gitarre völlig, und wenn er eine bestimmte Saite oder einen bestimmten Fingersatz wählte, um eine besondere Phrasierung zu erzeugen, müssen wir seinem Wunsch auf jeden Fall folgen – auch wenn wir den Preis eines größeren technischen Aufwands dabei zahlen müssen.“

Vielleicht hatte Villa-Lobos einfach beim Anfertigen der revidierten Version(en) keine Lust, die zahlreichen Fingersätze erneut abzuschreiben? Wie auch immer liefert uns das Manuskript von 1928 zahlreiche wertvolle Informationen, die auf jeden Fall zukünftige Interpretationen beeinflussen werden.

In dem folgenden Artikel beschreibe ich die größeren Unterschiede zwischen den Handschriften und den gedruckten Versionen und weise auf die Detailinformationen zur Aufführungspraxis und Interpretation hin. Ich werde auch Unterschiede zwischen den Handschriften und der Eschig-Ausgabe benennen, die lediglich auf Irrtümer oder Auslassungen zurückzuführen sind (die man also jetzt leicht korrigieren kann), und solche, die das Ergebnis von Revisionen des Komponisten selbst darstellen und die man somit vorsichtiger behandeln sollte. Des Komponisten letzte Version ist nicht immer leicht herauszufinden, vor allem dann nicht, wenn er durch seinen Herausgeber zu Änderungen überredet wurde.

In der folgenden Diskussion, beziehen sich Taktnummern auf die gedruckte Ausgabe: Takte, Schläge und Schlagunterteilungen werden in dieser Form dargestellt: m1.2.3 (measure 1, Schlag 1, Schlagunterteilung 2, wobei m für englisch „measure“ steht).

Das Manuskript der Douze Etudes von 1928

Das Manuskript von 1928 ist ein ungewöhnlich klares, präzises und beständiges Dokument – Villa-Lobos' Pingeligkeit mündet gar darin, daß er alle Wiederholungen voll ausnotiert. Vielleicht kann das die beliebte Annahme widerlegen, er sei ein hochproduktiver "Schnell-Komponist" gewesen.

Ein weiterer Aspekt seiner sorgfältigen Schreibweise ist die Benutzung unterschiedlich großer Notenköpfe, um die musikalische Struktur vieler der Etüden zu unterstreichen: Thematische Linien (In Ober- und Unterstimme) sind in voller Größe geschrieben, während Nebennoten oder Begleitungen durchgehend kleiner dargestellt sind. Diese Schreibweise bietet eine außergewöhnlich klare Darstellung der musikalischen Struktur der Werke, und sie übertreibt mitunter auch das ohnehin klare und offensichtliche – wie in Beispiel 1, wo identische Akkorde abwechselnd als strukturell und dann wieder nur begleitend ausgewiesen werden (Beispiel 1).

Technische Untertitel (zum Beispiel „de arpège“, die in der gedruckten Ausgabe verschiedene Etüden tragen, finden sich in

Grandioso



Beispiel 1: Etüde 4, Takte 46-47

unserem Manuskript von 1928 nicht – lediglich die Etüde 1 heißt mit Untertitel *Prélude*. An dieser Stelle kämpft man mit der Versuchung, in dem Stück das verlorene sechste *Prélude* aus dem Zyklus von 1940 zu sehen.

Erwähnenswert ist übrigens auch, daß diese erste Etüde zusammen mit den Nummer 2 und 9 die Wiederholungszeichen der Eschig-Version *nicht* aufweist.

Lösungen für umstrittene Stellen

Ich habe bereits erwähnt, daß keine andere Version der Etüden so viele Fingersätze und Vortragszeichen enthält wie unser 1928er Manuskript. Die Detailfülle bietet, zusammen mit der peinlichen Präzision der Handschrift, Lösungen für viele der umstrittenen Fragen im Umkreis der Etüden – die Schlüsselpassagen der ersten drei Studien zum Beispiel sind hier mit großer Genauigkeit notiert.

Am Ende der Etüde 1 wird eine leere Saite anstelle eines Flageolets (m32, Schlag 3.3) verwendet. In den Takten 33-34 bestätigt die Notation die Flageolett-Töne auf der e- und h-Saite (Beispiel 2).

Auch wenn die Ausführung des Endes von Etüde 2 einige Kontroversen heraufbeschworen hat, scheint unsere Hand-

inger mit einem anderen Finger der linken Hand anschlagen soll. „Pizz. m. g.“ bedeutet auf Französisch „schlage mit der

linken Hand an“ – das möglicherweise witzige Ende einer virtuoseren Etüde. (Beispiel 3)

Das Ende der dritten Etüde ist ebenso notorisch umstritten. Das Manuskript von 1928 zeigt allerdings sehr

deutlich an, daß in Takt 30 die tiefere Note kein Flageolett-



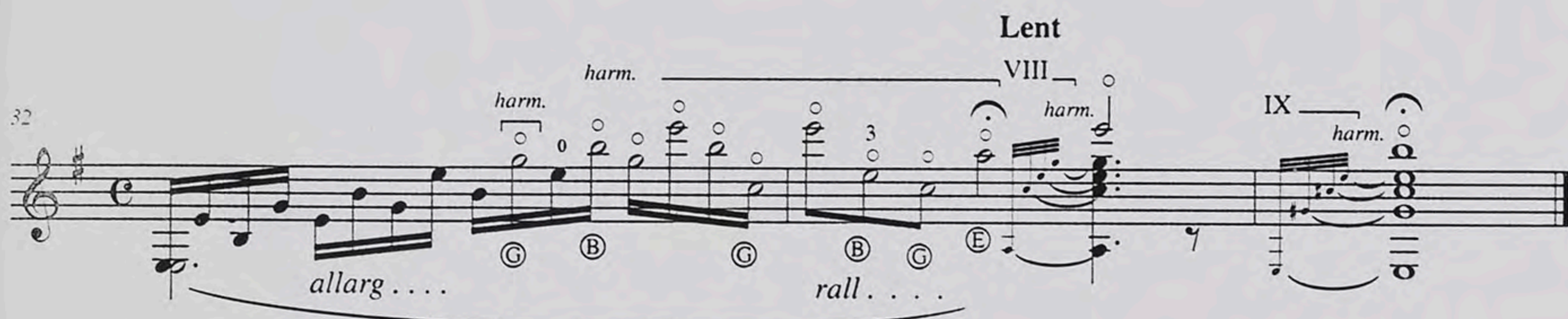
Beispiel 3: Etüde 2, Takte 26-27

[⊗ "simultaneously pluck with the right and left hands on the same [string]"]

sondern ein „normaler“ Ton sein soll. Ganz nach Villa-Lobos' üblicher Schreibweise, macht danach alles völlig Sinn: „d“ auf der A-Saite wird mit dem dritten Finger gespielt, und der Flageolett-Ton im fünften Bund auf der D-Saite mit dem vierten Finger (er klingt wie der Ton darüber) (Beispiel 4).



Beispiel 4: Etüde 3, Takt 30



Beispiel 2: Etüde 1, Takte 32-34

schrift die Ausführung des „Carlevaro-Manuskriptes“ zu bestätigen. In dieser späteren Quelle steht an dieser Stelle die folgende Anmerkung in portugiesischer Sprache (siehe Abbildung 3): „Pizz. Tos simultaneos da mão direita e mão esquerda na mesma“ (schlage gleichzeitig mit rechter und linker Hand auf der gleichen [Seite] an).⁶ Obwohl unser Manuskript eine solche Beschreibung nicht enthält, finden sich auch die Wörter „harm duple“ wie in der Eschig-Edition. Das umkringelte Sternchen ist aber sehr wohl vorhanden und zwar genau auf der Tonhöhe „e“ – vielleicht um darauf hinzuweisen, für welche Saite der Begriff „pizz mg“ anzuwenden ist. Auch sehen wir die eckigen Notenköpfe mit Akzidentien in Klammern, die genau die Töne beschreiben, die auf der ersten Saite *hinter* der Greifstelle erzeugt werden. Villa-Lobos' Absicht war ganz offenbar, daß man die oberen Noten „ganz normal“ greifen und anschlagen, und daß man zusätzlich jeweils einen Bund hinter dem Greiff-

Fingersätze

Auch wenn das 1928er Manuskript weit mehr Fingersätze enthält als die gedruckte Ausgabe, ist es bei weitem nicht komplett ausgezeichnet. Trotzdem bietet es wertvolle Hinweise.

Generell zeigen die Fingersätze von Heitor Villa-Lobos, daß er besonderen Wert auf Legato-Spiel gelegt hat, auf die Klarheit der Stimmführung und besondere Effekte der Phrasierung. Einen wunderbaren Einfall finden wir zum Beispiel in der Eröffnungsphase der Etüde 11 und zwar durch einen Fingersatz, der *glissando* und *ligado* miteinander kombiniert. (Beispiel 5)

Ein technischer Aspekt der Fingersätze für die linke Hand von Villa-Lobos ist seine Neigung, weit entfernte Positionen durch schnelle Lagenwechsel auf einer Saite zu überbrücken – dabei behandelt er die relative Kraft der Finger mit ganz offensichtlicher Unbekümmertheit. (Beispiel 6)

In Akkordpassagen benutzt er mitunter ein ungewöhnliches Barré mit dem zweiten oder vierten Finger (auch für die zahlreichen verminderten Akkorde wie in den Takten 11-16 der

vierten Etüde wird aber ein Barré mit dem dritten Finger nicht vorgeschrieben) (Beispiele 7 und 23).

Beispiel 5: Etüde 11, Takte 1-3

Wenn vorhanden, sind die Fingersätze, die Villa Lobos für die rechte Hand gibt, eher orthodox. I-m-Wechselschlag wird für Skalen verwendet, i-m-a wird ansonsten für die Diskant-Saiten vorgeschrieben. In fünfstimmigen Akkorden schlägt der Daumen zwei nebeneinanderliegende Saiten an – wenn mehr

Beispiel 6: Etüde 3, Takte 9-10

Trennung zwischen den Baß-Tönen erforderlich ist, und wenn die Töne nicht auf nebeneinanderliegenden Saiten liegen, wird die tiefste Note als eine Art Verzierungsnote gespielt (wie in Etüde 4, mm5-6, 29-30 und 35).

Aber Villa-Lobos benutzte auch einige weniger orthodoxe Fingersätze für die rechte Hand. Im Mittelteil der zwölften Etüde zum Beispiel, verlangt er von Zeige- und Mittelfinger, zwei Saiten gleichzeitig anzuschlagen (Beispiel 8).

Interessanter sind die Techniken für die rechte Hand, die Villa-Lobos in Verbindung mit Bögen und Bindungen verlangt. Etüden 10 und 11 enthalten bei Passagen, in welchen einzelne Finger oder der Daumen über eine und mehrere nebeneinanderliegende Saiten hinweg anzuschlagen haben. Dabei dienten ihm Legatobögen, um diese Technik anzudeuten. In der Passa-

Beispiel 8: Etüde 12, Takte 38-40

ge in Beispiel 9 spielt der Daumen über die beiden tiefsten und der Zeigefinger über die vier oberen Saiten. Für beide Finger wird ein Bogen notiert (siehe Beispiel 9).

Im folgenden Beispiel, spielt der Zeigefinger über die oberen fünf Saiten – die Gruppe von vier aufsteigenden Noten soll höchst wahrscheinlich mit dem Daumen gespielt werden (Beispiel 10).

Betrachten Sie nun die folgende Passage aus Etüde 1 (Beispiel 11), und erinnern Sie dabei die Tatsache, daß das Manuskript von 1928 die Spielweise für die rechte Hand, wie sie die

Eschig-Ausgabe vorschreibt, bestätigt. Stimmt es, daß in m23.3.2 der Zeigefinger über die zweite und dritte Saite spielen soll? (Beispiel 11)

Wenn sie wirklich hier beabsichtigt ist, kann diese Technik einige der umstrittenen Bindungen im Manuskript und in der gedruckten Ausgabe klären, wie sie unten beschrieben und diskutiert werden.

Bögen

Das problematischste Thema, was die Notation von Villa-Lobos angeht, ist die uneinheitliche Verwendung von Bindebögen. Villa-Lobos verwendete sie in vier verschiedenen Zusammenhängen: Noten-Gruppierungen, das Binden von Noten zu ihrer Verlängerung, das übliche *ligado* mit der linken Hand und schließlich, wie wir gesehen haben, für *glissandi* mit der rechten Hand. In vielen Fällen ist klar, welche Art der Bindung gemeint ist und angewendet werden soll – zum Beispiel die Gruppierungen in Takten 33-37 von Etüde 8. Sie sind da, die Phrase in zwei Gruppen zu unterteilen (Beispiel 12).

Im folgenden Beispiel besteht kein Zweifel daran, daß die erste Phrase *ligado* ausgeführt werden soll. Analoge Passagen (wo ein großer Bogen mehrere kleinere, interne enthält) findet man auch in Takten 56/57 von Etüde 8 und Takten 20 und 45-50 von Etüde 10. Was aber ist wohl mit den Bindebögen im folgenden Beispiel gemeint? (Beispiel 13)

In den Takten 4-11 dieser Etüde sind aufsteigende Bögen unabhängig voneinander innerhalb einer größeren Gruppe

Beispiel 7: Etüde 4, Takte 8 und 31

notiert. In den Takten 8-9 müßte ganz offenbar noch ein kleiner aufsteigender Bogen nachgetragen werden). Wenn man diese Skalen-Passagen mit der artikulierte Linie vergleicht, die in Takt 56 vorkommt, ist offensichtlich, daß die Noten unter

dem großen Bindebogen *ligado* ausgeführt werden sollen. Und doch: ein kurzes aufsteigendes *ligado* mit anschließender artikulierter Linie scheint die plausible Interpretation der Notation zu sein – wobei die

Gruppe in Takt 56 metrisch artikuliert werden soll – die unter dem Bogen aber in einer Bewegung.

Probleme werfen auch kleinere Gruppen mit Bindebögen auf wie zum Beispiel in Etüde 2. Auch wenn das 1928er Manuskript verschiedene unterschiedliche Bogensetzungen für diese Etüde bringt, ist ihre Interpretation unklar. Von denen, die auf dem ersten und dritten Schlag jedes Taktes vorkommen, scheinen die meisten *ligados* zu sein. Andere aber können auf keinen Fall auf diese Weise ausgeführt werden (Beispiel 14). Vielleicht soll hier angedeutet werden, daß der Daumen oder ein Finger

über die angegebenen Saiten durchgezogen werden soll? Das funktioniert in einigen aufsteigenden Gruppierungen ziemlich gut, scheint aber in allen absteigenden völlig unnötig zu sein.



Beispiel 9: Etüde 10, Takte 72-73

Es besteht auch die Möglichkeit, daß die Bögen nichts als melodische Gruppen markieren sollen – was bedeutet, daß die Töne unter einem Bogen nicht gleichzeitig klingen sollen. Vielleicht sind einige aber auch lediglich Versehen, die beim Schreiben von Legatobögen in anderen Takten ohne Absicht eingetragen worden sind.

Auch, wenn sie durchgehend notiert sind, sind die Bögen in Etüde 9 mißverständlich. Im 1928er Manuskript sind die Takte 30-59 gezeichnet wie in Beispiel 15: Die Bögen in Takt 30



Beispiel 12: Etüde 8, Takte 33-37

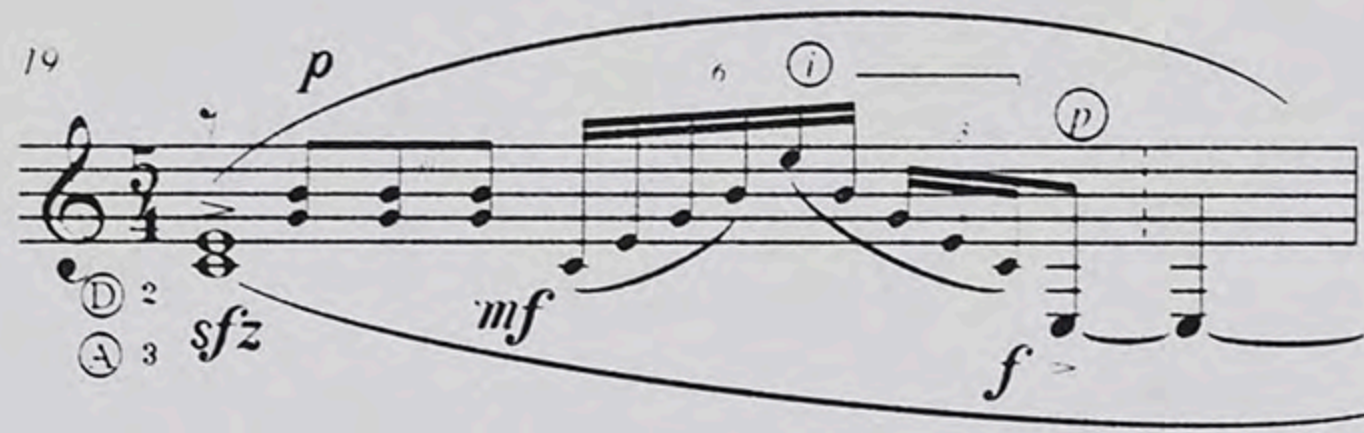
scheinen eine Gruppierung mit der Artikulierung eines absteigenden *ligados* miteinander zu verbinden, während die in Takt 51 wiederholte Töne auf der zweiten Saite miteinander verbinden. Im ersten Fall deutet der untere Bogen auf die Ausführung der Töne in einer Bewegung, die *arpeggio* und *ligado* miteinander verbindet (und so wird die Passage üblicherweise auch aufgeführt). Die Tempoangabe in unserer Handschrift *Moins*, wie auch das langsamere Anfangstempo (*Un peu animé*) kann sehr wohl auch die buchstabenge-



Beispiel 13: Etüde 7, Takte 8-10



Beispiel 14: Etüde 2, Takte 14-15 und 18-19



Beispiel 10: Etüde 11, Takt 19

treue Ausführung der Stelle nahelegen. Eine Tabelle abweichender Bogennotierungen finden Sie am Ende des Artikels.



Beispiel 11: Etüde 1, Takte 24-25

Abweichende Tonhöhen und Rhythmen

Das Manuskript 1928 enthält eine Anzahl abweichender Tonhöhen und Rhythmen, einige davon signalisieren beinahe sicherlich Irrtümer in den gedruckten Versionen. Zum Beispiel ist in Etüde 4 (Takte 17 und 18) das Auflösezeichen auf dem zweiten Schlag nach unten verschoben notiert. Man siehe hier auch die Notation von überschneidenden Tonhöhen in Bass und Diskant. (Bei-

spiel 16)

Ein Tabelle mit abweichenden Tonhöhen und Rhythmen finden Sie am Ende des Beitrags zusammen mit meinen Kom-

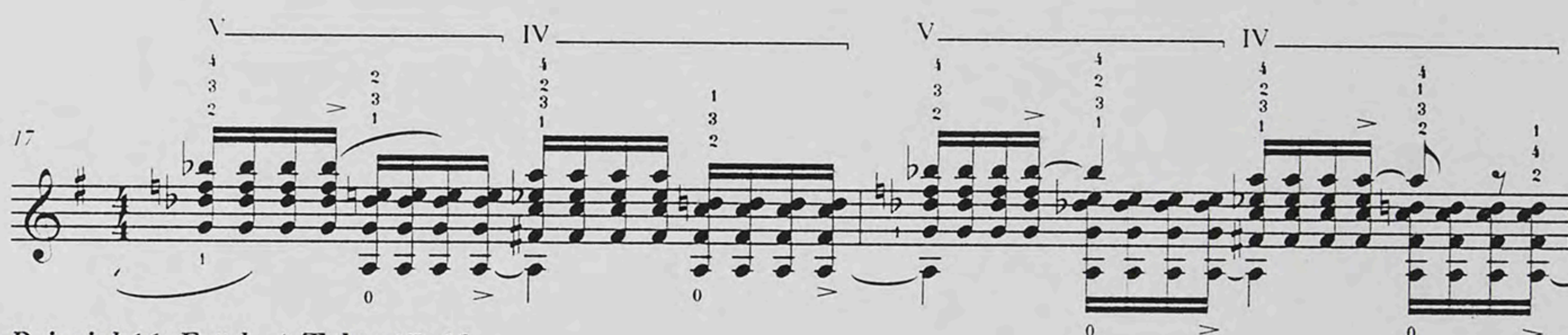
mentaren darüber, ob die gedruckte Ausgabe anhand des Handschriftenbefunds zu korrigieren ist oder nicht. Unter den zahlreichen Abweichungen, was die Tonhöhen angeht, finde ich das folgende Beispiel besonders interessant.

In Etüde 5 (Beispiel 17) scheint die Melodienote „f“ in m9.4.2 gut zu dem „drehenden“ Charakter der Melodie zu passen. Bei m10.1.2 verlangt das Ostinato die Tonhöhe „h“ – nur ist das „e“ an dieser



Beispiel 15: Etüde 9, Takte 30 und 31

Stelle schon ersetzt worden, wahrscheinlich, um die ansonsten entstandene Dissonanz zu entschärfen. Bei m22.4 wird wieder ein „h“ verlangt, aber „b“ bringt mehr Bewegung über den Taktstrich hinweg. In Takten 27 bis 28 resultiert das zusätzliche „e“ auf der ersten Saite aus einem doppelten *ligado*, bei dem der erste Finger der linken Hand erste und zweite Saite gleichzeitig anschlägt. In m48.3.2 scheint ein „es“ der korrekte Ton zu sein – mit oder ohne zusätzliche Bässe.



Beispiel 16: Etüde 4, Takte 17-18

Etüde 6: „f“ steht in den Takten 2 und 3 (Schlag 2.2) und 28 und 29 (allerdings nicht in den Takten 56 und 57). Villa-Lobos hatte ursprünglich eine andere musikalische Struktur für Takte 33 bis 41 vor Augen, Saiten fünf und sechs sollten wahrscheinlich mit dem Daumen gespielt werden. (Beispiel 18)

In Etüde 8 wird der irgendwie verschwommene Anfang durch die ständigen *glissandi* und Triolen im Manuskript von 1928 verändert. Der Effekt erinnert beinahe an Jazz-Klänge. In Takten 47 und 48 verbietet einfachere harmonische Struktur die Akzentuierungen späterer Versionen. (Beispiel 19)

In Etüde 10 (Takte 63/63) ersetzen die Sechzehntelnoten die offene E-Saite. Auch hier ist der Charakter der Passage durch die schlichtere Wirkung verändert. (Beispiel 20)

Tempoangaben und Vortragszeichen

Beinahe alle Tempoangaben und Vortragszeichen im Manuskript von 1928 sind in französischer Sprache verfasst – sie

ergänzen diejenigen in späteren Ausgaben, wo meist italienische Begriffe verwendet wurden, und manchmal sind auch gewisse Widersprüche zu verzeichnen. Die Übersetzungen sind manchmal ziemlich wörtlich, wie zum Beispiel bei *Poco allegro* für *Un peu animé*, das ist aber nicht immer der Fall und es finden sich, wie die folgende Tabelle zeigt, geringe Tempodifferenzen bei den Etüden 1, 2, 9, 10 und 12.

Weiter zeigt das Manuskript 1928 Unterschiede für interne Tempowechsel in verschiedenen Etüden.

Vortragszeichen (dynamische Zeichen, allmähliche Tempoänderungen und Artikulation) sind im 1928er Manuskript detaillierter als in der Eschig-Ausgabe und können so oft, was Form, Phrasierung, Struktur und Motivik angeht, zur Klärung beitragen. Ein gutes Beispiel ist die eröffnende Phase von Etü-

	1928 ms	Eschig publication		1928 ms	Eschig publication
Etude 1	<i>Animé</i>	<i>Allegro ma non troppo</i>	Etude 7	<i>Très animé</i>	same
Etude 2	<i>Très animé</i>	<i>Allegro</i>	Etude 8	<i>Modéré</i> (no mm)	same
Etude 3	<i>Un peu animé</i>	<i>Allegro moderato</i>	Etude 9	<i>Un peu animé</i>	<i>Tres peu animé</i>
Etude 4	<i>Un peu modéré</i>	same	Etude 10	<i>Animé</i>	<i>Tres animé</i>
Etude 5	<i>Andantino</i>	same	Etude 11	<i>Lent</i>	same
Etude 6	<i>Un peu animé</i>	<i>Poco Allegro</i>	Etude 12	<i>Un peu animé</i>	<i>Animé</i>

Unterschiede in den Tempovorgaben zwischen der Eschig-Ausgabe und dem Manuskript 1928 (oben) und interne Tempowechsel in MS 1928


Etude 4	m15	Meno not present (although m25 is marked a tempo 1a)	Etude 7	m13	Modéré instead of Moins
	m54	Un peu moins		m19	Lent
Etude 5	m50	a tempo 1a		m22	Modéré
Etude 6	m28	Moins (<i>trés énergique</i>)		m41	Più mosso not present
	m39	Meno not present	Etude 9	m30	Moins
	m46	Un peu moins (<i>trés énergique</i>) instead of a tempo 1a	Etude 10	m21	Tres animé (instead of Un peu animé)
	m55	<i>a tempo</i> (instead of Meno)		m69	Tre vif
			Etude 11	m48	Poco meno not present




Wie haben noch nichts gegessen

Chauvaka 190
Becker-Schmidt

Fählich

Q.Fr. 

B.Fr. 

Gesang 

Accompaniment for Gesang: 

=

Q.Fr. 

B.Fr. 

Gesang 

Accompaniment for Gesang: 

Chanukka

Baracha zum Anzünden der Chanukka-Lichter

Mr. Becker-Schmitt
1908

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on five staves. The top staff is labeled 'Soprano' and contains the vocal line. The bottom two staves are labeled 'Klavier' and contain the piano accompaniment. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are written below the vocal staff.

Soprano:
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter

Klavier:
 The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in the right hand, and a steady bass line in the left hand.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on five staves. The top staff is labeled 'Soprano' and contains the vocal line. The bottom two staves are labeled 'Klavier' and contain the piano accompaniment. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are written below the vocal staff.

Soprano:
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter
 Bar-cha zum An-zün-den der Chan-ka-Lich-ter

Klavier:
 The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in the right hand, and a steady bass line in the left hand.

Chaukka

Hauptmelodie

ARA. Becerra-Schmidt
'90

Handwritten musical score for Chaukka, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is written on multiple staves with various clefs and time signatures.

Vocal Lines:

- Fl. H. (Flute):**

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach
- B. H. (Bass):**

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach
- Klar. (Clarinet):**

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach
- Fl. H. (Flute):**

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach
- G. (Guitar):**

Tik-kon bet te-fil-la-ti we-scha-m-to-da-ne-sa-be-ach

Tik-kon bet te-fil-la-ti we-scha-m-to-da-ne-sa-be-ach
- Fl. H. (Flute):**

maiz-zar hamnab-be-ach

maiz-zar hamnab-be-ach
- B. H. (Bass):**

maiz-zar hamnab-be-ach

maiz-zar hamnab-be-ach
- Klar. (Clarinet):**

maiz-zar hamnab-be-ach

maiz-zar hamnab-be-ach

Piano Accompaniment:

- Fl. H. (Flute):**

maiz-zar hamnab-be-ach

maiz-zar hamnab-be-ach
- B. H. (Bass):**

maiz-zar hamnab-be-ach

maiz-zar hamnab-be-ach
- Klar. (Clarinet):**

maiz-zar hamnab-be-ach

maiz-zar hamnab-be-ach

Lyrics:

Ma-os zur je-schu-a-ti le-cha na-e — le-scha-be-ach

Tik-kon bet te-fil-la-ti we-scha-m-to-da-ne-sa-be-ach

maiz-zar hamnab-be-ach

(zum wiederholen)

(zum Enden)

Händel: 1685-1759

Transcription: Becerra-Schmidt 1991

11

1. Ta-wa na-ri-wa
2. Pe-rach ei pe-rach ser ga-dol miserer

ness we-a-wu-ka
ya-chad po na-

12

schir-ra schir ha-ha-nu-ze-ach
Ma-ka-bi gi-bor ka ma-ka-bim a-nach-nu

Refrain

ti-

Fine

2

gleinu ram na-chon
ba yewa-nim nil cham-nu we

la-nu ha-ni za chon

D.C. e poi al fine

2/4 ♩ = 65

3 Sewi won

ARR: Becerra-Schmidt 1991

Handwritten musical notation for the first system of the first piece. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody includes the lyrics: "Sewi won", "sow, sow, Sow chom-ka", "hu chag tow", and "hanu-ka". The piece is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Handwritten musical notation for the second system of the first piece. It continues the two-staff format. The melody includes the lyrics: "hu chag tow sewi won", "sow, sow, sow, Sow na sow", and "ko wa-cho".

4

Handwritten musical notation for the first system of the second piece. It consists of two staves. The melody includes the lyrics: "nos gadol ha-ja", "scham", "nes gadol ha-jah", and "scham".

Handwritten musical notation for the second system of the second piece. It continues the two-staff format. The melody includes the lyrics: "sow na sow", "ko wa-cho", and "scham".

5

CHAMUKA

AOR: Becera - Schmidt 1991

Je nei ka chamuka, chamu-ka wika shei-me
 gi we si me ha me ma-

Refrain

6

chal kam la-rar. ha-i-rur had-liku nu pot chamuka pa-bim

Chora →

lim ot Bi-bej me

Rai-la wa jom si-ot

-nemu jisow-

suf gamiot mo-

simile

al havi-sim we-

al hanifiaot a-

shar choelu ha makatim

8

7

al hani-ssim we al hanifla-ot a-scher chole lu ha makal bim.

Niz (chor)

bim

8

$\frac{2}{4}$ *f*ierlich $\text{♩} = 60$

9 *N*or *L*e

Arr: Becerra-Schmidt 1991

mp Nor *li*, nor *li*, nor *li* da-*kik* *ba* *cha*m*ka* *me-*

ka *sch*i-*rim* a-*sch*ir

10

Variante

ri *ad-* *lik* *ba* *cha*m*ka* *me-* *ri* *ja-* *ir* *ba* *cha*m-

ka *sch*i-*rim* a-*sch*ir

14a 15a 16a

$\text{♩} = 90$

(11) CHANUKIJA LI JESCH

mf Chanuki- ja lü jesch zo-chokef ba ha-esch, we

The first system of handwritten musical notation for 'Chanuki ja li Jesch'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes. The lyrics 'Chanuki- ja lü jesch zo-chokef ba ha-esch, we' are written below the notes.

mf

The second system of handwritten musical notation for 'Chanuki ja li Jesch'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody continues from the first system. The dynamic marking *mf* is written below the first note.

sa-da li ba-lat al kad katan e-chad, we

The third system of handwritten musical notation for 'Chanuki ja li Jesch'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody continues. The lyrics 'sa-da li ba-lat al kad katan e-chad, we' are written below the notes.

The fourth system of handwritten musical notation for 'Chanuki ja li Jesch'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody continues. The system ends with a double bar line.

ARR: Becerra-Schmidt 1991

(12)

sacha li ballat, al kad katan e-chad, Chanuki-ja sche-

The first system of handwritten musical notation for 'Sacha li Ballat'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics 'sacha li ballat, al kad katan e-chad, Chanuki-ja sche-' are written below the notes.

The second system of handwritten musical notation for 'Sacha li Ballat'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody continues from the first system.

li o-rech li ha-a-li Chanuki-ja sche li o-

The third system of handwritten musical notation for 'Sacha li Ballat'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody continues. The lyrics 'li o-rech li ha-a-li Chanuki-ja sche li o-' are written below the notes.

The fourth system of handwritten musical notation for 'Sacha li Ballat'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The melody continues. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a page with ten staves. The notation is written on the top two staves of the page. It consists of two systems of music, labeled 11 and 12. System 11 (measures 19-21) features a vocal line with lyrics "redh li ha-a-li" and a piano accompaniment. System 12 (measures 22-24) features a vocal line with lyrics "redh li ha-a-li" and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes chords and a melodic line. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The page number 14 is circled in the bottom right corner.

stump schnell

15 Simu schemen

ARR: Becerra-Schmidt 1991

16

mf Simu schemen, sche-men sa it ne-roth radliku je-

The first system of handwritten musical notation for 'Simu schemen' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2, then a quarter note C2, and a half note B1. The system concludes with a double bar line.

hu or ba-bajt f or la-nu daor la-nu

The second system of handwritten musical notation for 'Simu schemen' consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff continues the bass line with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2, then a quarter note C2, and a half note B1. The system concludes with a double bar line.

al ken na-i-rah al ken naschira schmanah jamim schi-

The first system of handwritten musical notation for 'al ken na-i-rah' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2, then a quarter note C2, and a half note B1. The system concludes with a double bar line.

Rat ha-ok

The second system of handwritten musical notation for 'al ken na-i-rah' consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff continues the bass line with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2, then a quarter note C2, and a half note B1. The system concludes with a double bar line.

D.C. al Fine

Fine

48 KRAFTIG!

(17)

CHADUKA

ARR: Becaria-Schmidt 1991

mf Bnu choshech logaresch beja-dejnu or va esch kol e-dad hu or ka-tan

ve kulamu or ej-tan sura choshech ha-la schchor sura mi pnei ha or

(18)

sura choshech hala schchor sura mi pnei na or

♩ = 120

119 Kad katan

ARR: Becerra-Schmid 1991

(20)

Kad katan,
kad katan schmona jamim Schanno matan,
kol ha-am

hit-ka-ness we nich-ais; ach se hu-ness
i-lu-le kad

hit-pa-le me-e-law hu-mit-ma-le.
Kol ha-am as

se nishar mik-da-sche-nu lo hu-ar
lo hu-ar

Leichter!

entweder oder