

# Ein erster Blick auf ein geschmackvolles altes Kastanienstück: Transkription einer vergessenen Komposition von Kantor Salomon (1781–1829), genannt Kaschtan (d. h. „Kastanie“)

*von Daniel S. Katz*

## **Zusammenfassung**

Der Synagogenkantor Salomon (1781–1829), genannt Kaschtan („Kastanie“), wurde so berühmt, dass sein Sohn, Kantor Hirsch Weintraub (1813–1882), seine Biografie in zehn Folgen für die Hebräische Zeitschrift *Ha-Maggid* („Der Bote“) 45 Jahre nach seinem Tod schreiben konnte. Hirsch veröffentlichte auch einige Musikkompositionen seines Vaters und bewahrte zahlreiche Handschriften. Aus einer von Hirsch geschriebenen Handschrift (Mus. 75 der Birnbaum-Sammlung am Hebrew Union College in Cincinnati) veröffentliche ich jetzt mit kurzem Kommentar eine neue Transkription eines in RISM katalogisierten, aber trotzdem unbekanntes Stücks Salomons und werfe einen Blick auf seinen seltenen und virtuosen Stil.

## **Abstract**

The synagogue cantor Salomon (1781 – 1829), also known as Kashtan (“Chestnut”), became so famous that his son, Cantor Hirsch Weintraub (1813 – 1882), was able to publish his biography in ten installments in the Hebrew newspaper *Ha-Maggid* (“The Herald”) 45 years after his death. Hirsch also published some of his father’s musical compositions and preserved his manuscripts. I am now publishing, together with a short commentary, a new transcription of one of Salomon’s pieces from a manuscript written by Hirsch (Mus. 75 in the Birnbaum Collection at Hebrew Union College in Cincinnati). Although this piece is in RISM, it is still generally unknown. The new transcription will introduce us to Salomon’s unusual and virtuosic style.

Der Kantor Salomon (1781–1829), „Kaschtan“ genannt, Vater des Kantors Hirsch Weintraub (1813–1882), ist nicht nur einer der frühesten Kantoren, deren Leben und Musik wir kennen, sondern auch einer der berühmtesten Synagogenkantoren überhaupt.<sup>1</sup> Dass wir einen ungewöhnlichen Blick auf ihn genießen können sowie auf die verschwundene osteuropäische Kantorenwelt, die um 1800 blühte, haben wir seinem Sohn zu verdanken.

Dreimal zeigte Hirsch Weintraub Achtung vor dem Vater mit Leistungen, die es uns ermöglichen, das Leben und Lebenswerk des Kaschtan zu schätzen und zu rekonstruieren: Im Jahre 1859, als er mehrere eigene Musikkompositionen in zwei Bänden herausgab, schloss er einen dritten Band mit ausgewählter Musik seines Vaters an. 1875 schrieb er in zehn Folgen für die Hebräische Zeitschrift *Ha-Maggid* („der Bote, Ausrufer“) eine detaillierte Biografie seines Vaters. Bedeutend ist jedoch vor allem, dass er Handschriften seines Vaters sammelte und lebenslang bewahrte. Diese wurden nach Hirschs Tod von seinem Nachfolger, Kantor Eduard Birnbaum, erworben und werden heute als Sonderbestandteil der Birnbaum-Sammlung am Hebrew Union College in Cincinnati (Ohio, USA) aufbewahrt.

Hirschs Beschäftigung mit Salomon so lange Zeit nach dessen Tod war kaum selbstverständlich. Sie zeigt nicht nur, wie Hirsch den musikalischen sowie historischen Wert des älteren Repertoires erkannte und würdigte, sondern auch wie aktuell Salomons großer Ruhm während Hirschs Blütezeit in Teilen Osteuropas immer noch blieb. Die von Hirsch geschriebene Handschrift Mus.75 der Birnbaum-Sammlung enthält neben Hirschs Musik und einem Stück des sonst unbekanntem Herrn Stiglitz auch zwei Stücke Salomons. Eins davon lege ich jetzt vor.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> „Kaschtan“ war Kosenname; „Weintraub“ war Familienname des Sohnes, nicht des Vaters. Zu den Namen s. Katz, Daniel S.: *Music That Escaped: Transcriptions of Two Songs of Praise From a Surviving, but Still Hidden, Synagogue Repertory*. In: *Fiori Musicali: Liber amicorum Alexander Silbiger*. Hg. von Claire Fontijn mit Susan Parisi (= *Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music* Bd. 55), Sterling Heights, Michigan, 2010, S. 525–573, hier S. 546–555 und besonders S. 552–553.

<sup>2</sup> Der erste Entwurf dieser Transkription entstand an der Harvard University, als ich 2011 dort das Daniel-Jeremy-Silver-Forschungsstipendium am Zentrum für Jüdische Studien hielt. Für die Beschreibung und Inhalte der Handschrift s. Adler, Israel: *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840*, 2 Bände, München 1989 (= *Répertoire International des Sources Musicales*, B IX<sup>1</sup>), Bd. 1, S. 330–334 (das hier veröffentlichte Stück ist Nr. 13; das andere Stück Salomons ist Nr. 12). Für weitere Bemerkungen und die Transkription eines Stücks von Hirsch (Nr. 6) s. Katz: *Music That Escaped*, S. 538–545 und S. 564–573. Beide Werke mit weiterer Bibliografie.

## Das Stück: *Nechaschew/Mimkomcha*

Salomons Vertonung von *Nechaschew* und *Mimkomcha*<sup>3</sup> beginnt mit der Einführung der Tonart *ahava rabba* in A (Takte 1–5).<sup>4</sup> Dann folgt ohne Verzögerung die erste Demonstration der Virtuosität des Stücks: eine Stelle in Gestalt einer solistischen Kadenz, die über den Tonumfang einer Oktave plus Sexte bis zum hohen C reicht und 149 Noten innerhalb von drei Takten (T. 6–8) enthält. Davon wurden 127 als kleingeschriebene Zweiunddreißigstelnoten und sechs als Vierundsechzigstelnoten notiert. Nur 16 Noten stellen die 12 Taktschläge dieser Takte dar.

Die kleinen Noten werden in 34 Gruppen von drei bis sieben (meist drei und vier) Noten unterteilt. Das erste Motiv dieser Stelle, eine aufsteigende Tonleiter von A bis G mit Doppelschlag, das zweimal in T. 6 erscheint, führt zu einer sequentiellen punktierten Dreiklang- bzw. Terzfigur. Am Anfang von T. 7 wiederholt sich eine Quarte höher das Kleinnotenmotiv von T. 6. Die Folge der Zweiunddreißigstelnoten, die vor der Viertelnote D in T. 7 stehen, wiederholt sich einen Ton tiefer vor dem C am Ende dieses Taktes. Die erste Hälfte derselben Folge wiederholt sich noch eine Quarte tiefer am Anfang von T. 8 (obwohl sie hier mit Cis statt C beginnt); ihr Fortsetzungsmotiv, das zum ersten Mal zwei Vierundsechzigstelnoten einbaut, erscheint sequentiell dreimal in diesem Takt.

Diese Stelle ist bemerkenswert, aber weder innerhalb dieses Stückes noch in diesem Repertoire einzigartig. Sie ist allerdings die längste von vier vergleichbaren Stellen in dieser Vertonung. Die anderen sind: T. 22, mit 36 Noten, davon 24 kleingeschrieben; T. 43, mit 54 Noten, davon 50 klein; und T. 67, mit 88 Noten, davon 84 klein. Der äußerste Fall, den ich bisher kenne, ist die andere Vertonung von Kantor Salomon in derselben Handschrift: Ein

<sup>3</sup> Zweck der hebräischen Umschrift ist, deutschsprachigen Lesern zu ermöglichen, hebräische Worte auszusprechen. Ich habe deshalb versucht, die Wörter so zu transkribieren, dass ungefähr die richtige Aussprache erreicht wird, wenn man sie einfach wie Deutsch liest. Also entspricht „s“ dem deutschen „Samuel“ und „z“ „Zacharias“. Scharfes „s“ schreibe ich „ss“. Eine Konsonantenverdopplung wie in *wa'ädd* versucht, die Aussprache „t“ für „d“ zu vermeiden. „Ch“ soll man wie in „Bach“ lesen. Die hebräische Betonung fällt fast immer auf die letzte Silbe. Das Apostroph dient als *schwa* (z. B. *l'olam*) oder als Trennung zweier Buchstaben bzw. Silben (z. B. *wa'ädd*).

<sup>4</sup> Die Tonart *ahava rabba* („mit großer Liebe“) wird nach dem Liebesegen zu *schacharit* (Morgengottesdienst) benannt und ist von einer übermäßigen Sekunde zwischen der zweiten und der dritten Note der Tonleiter gekennzeichnet: A B Cis D E F G A.

einzelner Takt hat 148 Noten, davon 139 kleingeschriebene Zweiunddreißigstelnoten; ein anderer hat 162 Noten, davon 154 klein!

Die Deutung der Musiknotation und Aufführungspraxis wirft viele Fragen auf, die aber derzeit noch nicht beantwortet werden können. Wie akkurat ist z. B. Weintraubs rhythmische Notation? Wie streng oder locker soll man diese Notation verstehen, und wie unterscheiden sich die Phrasierungen und Interpretationen der gruppierten kleingeschriebenen Noten von jenen der großgeschriebenen und tatsächlich gezählten, d. h. rhythmischen Wert tragenden Noten, die ebenso von schnellem Auf- und Abstieg geprägt sind und gelegentlich als Triolen, Quintolen usw. gruppiert werden? (Vgl. z. B. den Anfang von T. 94 mit T. 6, oder T. 116 mit dem Anfang von T. 8: Die Entsprechung, obgleich nicht genau, reicht, um uns für die Problematik zu sensibilisieren.)

Weitere Fragen betreffen die Tonart und Vorzeichen: In der gesamten Handschrift folgt Weintraub nicht der uns vertrauten Praxis, den Notenschlüssel und das Generalvorzeichen am Anfang jedes Liniensystems zu wiederholen, sondern er gibt sie nur am Anfang eines Stücks, eines neuen Teils des Stücks und zumeist des ersten Liniensystems einer neuen Seite an. Das bedeutet, sie erscheinen nicht viel häufiger als die Taktangabe. Während der Notenschlüssel nicht verändert wird und man die Taktangabe gemäß den Taktschlägen ermitteln kann, sind hingegen die gemeinten Vorzeichen nicht offensichtlich.

In diesem Stück z. B. wird die *abawa-rabba*-Weise in A ohne Generalvorzeichen durch die vor den betreffenden Noten geschriebenen Vorzeichen b und # (beim B und Cis) in den ersten fünf Takten deutlich gemacht. Was passiert aber danach? Musikalisch passt *abawa rabba* bis zum Übergang zu F-Dur in T. 19; trotzdem treten zwischen T. 5 und T. 19 nur wenige Vorzeichen auf. Die nächsten Vorzeichen, die nach T. 5 erscheinen, sind zwei Auflösungszeichen am Ende von T. 7, die C statt Cis anzeigen. Aber vorher wird kein Cis angegeben! Cis muss jedoch gesungen werden, um aufgelöst werden zu können. Also scheint es, dass nicht alle gemeinten Vorzeichen notiert sind. Das ist auch ein allgemeines Merkmal dieses Repertoires. Es kann in einigen Stücken eine Herausforderung sein, die richtigen Noten zu finden, besonders weil die Melodik und Harmoniefolge nicht immer vertrauter Art sind.

## Die Texte des Stückes

Wie Israel Adler bemerkt hat, hat dieses Stück zwei verschiedene Texte: *nechaschew* und *mimkomcha* (Texte und Übersetzungen s. u.).<sup>5</sup> Obwohl Hirsch Weintraub nur einen Text, *nechaschen*, in der Überschrift über dem Stück seines Vaters in der Handschrift nennt, hat er lediglich drei Worte aus diesem Text neben die Noten geschrieben. Der andere Text, *mimkomcha*, scheint deshalb der Haupttext zu sein (*mimkomcha* ist sowieso besser bekannt und liturgisch wichtiger als *nechaschen*). Das Stück endet jedoch plötzlich nach den Worten *b'karow b'jamenu* – nicht nur in der Mitte des Textes (*mimkomcha*), sondern eigentlich in der Mitte eines Satzes. Aus grammatikalischer Sicht handelt es sich zwar um eine sinnvolle und komplette Einheit, trotzdem wird jeder, der die Liturgie kennt, die fehlenden anschließenden Worte (ab *l'olam na'add*) vermissen.

Es ist allerdings nicht vorausgesetzt, dass die Worte, die neben den Noten in der Handschrift stehen, die einzigen Worte sind, die gesungen werden sollen. Häufig schreibt man die liturgischen Texte nur unvollständig oder lückenhaft in die Musikhandschriften. Manchmal fehlen alle Worte. Im letzten Fall erkennen wir den gemeinten Text eines Kantorenstücks nur, wenn er in einer Überschrift erwähnt wird; dann gibt es überhaupt keinen Hinweis, wie bei der liturgischen Aufführung die Worte auf die Noten auszurichten sind.

Es kann sein, dass Weintraub und andere Kantoren, die solche Handschriften notierten, die Liturgie so vollkommen beherrschten, dass sie die Worte beim Vorsingen von alleine hinzufügen konnten. Vielleicht lag immer ein offenes Gebetbuch daneben. Vielleicht dienten die musikalischen Handschriften nur dem Zweck der Vorbereitung, und man trug nach dem Einstudieren die Stücke auswendig vor. Jedenfalls ist klar, dass die Kantoren ihre Handschriften für sich – und leider nicht für uns! – anfertigten und wahrscheinlich kaum gedacht haben, dass man sich 200 Jahre später für ihre Arbeitspraxis und professionellen Gewohnheiten interessieren würde.

Die vorliegende Vertonung bietet noch einen Hinweis auf die mögliche Verteilung und das Aufführen des Texts: Am Ende des letzten Taktes des Stückes (T.120) steht über dem Doppeltaktstrich ein *segno*, d. h. ein Wiederholungszeichen; ein anderes steht am Anfang des in T.51 nach dem Doppelstrich beginnenden Abschnitts, und ein Schlusstrich steht am Ende von

<sup>5</sup> Adler: Hebrew Notated Manuscript Sources, Bd. 1, S. 332.

T. 98. Demgemäß soll der Sänger nach T. 120 die Takte 51 bis 98 wiederholen. Dann hätte er die Möglichkeit, weitere Worte, auch wenn nicht unbedingt den ganzen Text, beizufügen.

Warum benutzt Kantor Salomon dieselbe Melodie für diese zwei Texte? Sie scheinen keine liturgische Verbindung miteinander zu haben, außer dass die beiden in Zusammenhang mit der *k'duscha* vorkommen.<sup>6</sup> Doch ist *nechaschew* eher ein weiterführender Text, der als Teil der Einleitung vor der *k'duscha* eingeschaltet wird; er ist der erste von drei Refrains in Elasar Kalirs *pijut* (Hymne) für Jom Kippur למרחוק אשא דעי למהרוק (*essa de'i l'merachok*), „Ich wende meinen Sinn jenem Fernen (Abraham) zu“.<sup>7</sup> Dagegen ist *mimkomcha* ein zentraler Bestandteil der *k'duscha*. Darüber hinaus gehört *essa de'i l'merachok* mit *nechaschew* zur *mussaf-amida* und *mimkomcha* zur *schacharit-amida*.<sup>8</sup> Schließlich erscheint *nechaschew* nur an Jom Kippur während *mimkomcha* sich an jedem Schabbat und an großen Feiertagen anfindet, jedoch ausgerechnet nicht an Jom Kippur!

Eine mögliche Lösung ist, dass beide Texte mit dem Psalmvers 146, 10 verbunden sind. Dieser Vers folgt regelmäßig *mimkomcha* gegen das Ende der *k'duscha*. Außerdem kommt er kurz vor dem Anfang von *nechaschew* und wird von ihm durch nur eine einzelne dazwischenliegende Textzeile getrennt. Also haben *nechaschew* und *mimkomcha* den besonderen Zusammenhang, dass *nechaschew* nach und *mimkomcha* vor Psalm 146, 10 vorzutragen ist. Nichtsdestotrotz, weil es sich um verschiedene Fassungen der *k'duscha* und verschiedene Gelegenheiten handelt, befinden sich letztendlich diese zwei Texte nicht nah beieinander in der Liturgie. Sie kommen sogar nicht einmal am selben Tag vor. Gemeinsam ist beiden nur die Nähe zu diesem Vers und natürlich das sich aus der *k'duscha* ableitende Thema der Heiligkeit Gottes.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Die *k'duscha* ist die verlängerte Fassung der dritten *bracha* (Segen) der *amida* (das stille „Steh“-Gebet und eine zentrale Stelle in der Liturgie jedes jüdischen Gottesdienstes). Die *k'duscha* wird morgens und nachmittags während der lauten Wiederholung der *amida* als Dialog zwischen Vorbeter und Gemeinde vorgetragen.

<sup>7</sup> Für den vollständigen Text von *essa de'i l'merachok* mit deutscher Übersetzung, s. מחזור ליום כפור עם תרגום אשכנזי (Machzor l'Jom Kippur im targum aschkenasi), Gebetbuch für den Versöhnungstag. Hg. von Wolf Heidenheim, übersetzt von Rabbiner Dr. Selig Bamberger, Basel תשי"ג [= 1952/3] Gebetbuch für die Festtage, Bd. 7, S. 178–180. *Nechaschew* und *essa de'i l'merachok* werden aufgelistet in: Davidson, Israel: אוצר השירה והפיוט (*Ozár ha-Schira n'ha-Pijut*), Thesaurus of Mediaeval Hebrew Poetry, New York 1924–1933, Bd. 1, S. 352 (Nr. 7753), Bd. 3, S. 211.

<sup>8</sup> An Schabbat und den meisten Festtagen beinhaltet die Liturgie morgens eine zweite *amida*, die *mussaf* („zusätzlich“) heißt. Die normale *schacharit-amida* („morgendliche *amida*“) kommt täglich vor.

<sup>9</sup> Vgl. „dass wir Dich heiligen am heiligen Sabbattage, Heiliger!“ (*nechaschew*) und „Zeige Dich groß und heilig“ (*mimkomcha*).

Es gibt aber noch einen weiteren Hinweis in der Handschrift Mus. 75. In einer Vertonung des *nechaschew* von Hirsch Weintraub besteht der bei den Noten geschriebene Text aus:

„[...] the first six words; the sixth word [...] is preceded by the word *we-timlok* and followed by the word *'alénú*, not belonging to this prayer.“<sup>10</sup>

Diese zwei zusätzliche Worte, die „nicht zu diesem Gebet gehören“ – d.h. zu *nechaschew* – gehören wohl zu einem anderen bekannten Gebet: *mimkomcha!* Keine andere schon von Israel Adler in RISM katalogisierte Vertonung entweder von *mimkomcha* oder von *nechaschew* schließt Worte aus dem jeweils anderen Text ein.

Also: Ist die Idee, *nechaschew* und *mimkomcha* dieselbe musikalische Vertonung teilen zu lassen, der Überrest einer alten, sonst vergessenen Praxis aus Salomons Gebiet in Dubno oder eine Tradition, der er auf einer seiner Reisen begegnete? War das sein eigenes Konzept oder eher ein Zufall? Jedenfalls haben wir jetzt zwei Kantorenstücke – eins von Salomon und eins von Hirsch – die *nechaschew* und *mimkomcha* mittels derselben Melodie vereinen. (Gleichzeitig ist jedoch zu beobachten, dass Salomons anderes Stück in derselben Handschrift ein *mimkomcha* ist, das den Text von *nechaschew* nicht einschließt.)

Diese Erkenntnis legen wir zur Seite und hoffen, dass es im Laufe weiterer Forschungen über den Kantor Salomon, „Kaschtan“ genannt, und seinen Sohn Hirsch Weintraub zu weiteren Ergebnissen und Einsichten kommen wird. Das gilt genauso für die Fragen, die oben gestellt wurden, sowie für alle, die noch nicht entstanden sind.

Wichtig ist, dass die Musik vorgelegt wird und dass wir langsam das Repertoire eines Kantors entdecken, untersuchen und kennenlernen, der in seiner Zeit nicht weniger bedeutend und berühmt war als später Louis Lewandowski. Die nächsten geplanten Schritte auf diesem Weg sind weitere kommentierte Musiktranskriptionen mit Analysen und eine Ausgabe und Übersetzung der von Hirsch verfassten Biografie seines Vaters.

<sup>10</sup> Adler: Hebrew Notated Manuscript Sources, Bd.1, S.331 (Nr.5).

## Redaktionsbemerkungen

*Nechaschew/Mimkomcha* von Kantor Salomon, genannt „Kaschtan“

Ich habe mit Fotokopien gearbeitet und die Original-Handschrift noch nicht gesehen. In der Transkription bewahre ich soweit wie möglich die ursprüngliche Gestalt der Notation, eingeschlossen die Richtung der Notenhäse und Balken sowie Noten- und Taktwiederholungen durch Zeichen wie / oder ./ oder Striche durch einen Notenhals. Alle Triolen werden markiert, auch wenn das in der Handschrift nicht der Fall ist. Ich vermerke in der Transkription, wo in der Handschrift eine neue Seite bzw. ein neues Liniensystem beginnt (z. B. „S. 22“ oder „L. 3“). Ein Sternchen steht am Anfang der Takte, die unten besprochen werden. In den folgenden Anmerkungen werden die relevanten Takt- und Notenummern („T.“ und „N.“) angegeben; zu diesem Zweck zählen Pausen und alle Noten, ob klein- oder großgeschrieben, gleich.

T. 1: Die ersten drei Notensysteme auf S. 22 sind leer. Die Überschrift über dem Stück lautet נחשב של אבי זה"ה משנת תקפ"ב לפ"ק דובנא רבתי (*Nechaschew schäll avi sichrono l'chaje ba-olam ba-ba mischnat tikpaw lifrat katan Dubno rabati*), „*Nechaschew* meines Vaters (sein Andenken sei bewahrt zum Leben in der kommenden Welt) vom Jahre 582 der kürzeren Jahreszählung gemäß [d. h. das hebräische Jahr 5582, also 1822/23], Groß-Dubno“.<sup>11</sup>

T. 6, Note 22 (das ist die siebte Kleinnote nach den Triolen auf der Tonlage A): wurde ursprünglich als E geschrieben, durch die Addition eines zweiten Notenkopf auf G korrigiert. Der Vergleich mit der siebten Note am Anfang dieses Taktes bestätigt, dass G richtig ist.

T. 8, zweite Note nach der Viertelnote auf G: ursprünglich als A geschrieben.

T. 9, N. 4–5. Beide Noten wurden vielleicht ursprünglich als Viertelnoten geschrieben (die Notenhäse erstrecken sich weiter als der Balken und – besonders bei N. 4 – könnten erweitert worden sein). Über N. 5 ist der Buchstabe E

<sup>11</sup> Beim Wort של (*schäll*, „des, von“) scheint Weintraub zuerst den Buchstaben מ (*mämm*, „m“) geschrieben zu haben, vielleicht unter Vorwegnahme von משנת (*mischnat*, „vom Jahre“) oder weil er zuerst an מאבי (*me'avi*, „von meinem Vater“) statt an של אבי (*schäll avi*, „meines Vaters“) gedacht und dadurch die beiden Begriffe verschmolzen haben konnte. Ersatzweise könnte man eventuell משל אבי (*maschal avi*, „ein Beispiel meines Vaters“) statt של אבי (*schäll avi*, „meines Vaters“) lesen. Mit schwungvoller Schriftbewegung scheint Weintraub רבתי (*rabatii*) statt רבתי (*rabati*, „Groß-“) zu schreiben, aber das, was wie das erste י (*jod*, „i“) aussieht, ist nur der letzte Strich des ת (*taf*, „t“; vgl. das Wort משנת).

geschrieben. Obwohl der Notenkopf etwas groß ist und die Notenlinie auf D leicht berührt, ist die Tonhöhe dieser Note nicht zweideutig.

T. 57, letzte Note: Es gibt Notenköpfe auf C und D. Entscheidend ist die hebräische Notiz über der Fermate:  $\text{ז} (Zä, „C“)$ . Weintraub löst die Zweideutigkeit mit dem kreativen und erfolgreichen Versuch, den Klang des Notennamens auf Hebräisch zu schreiben. Das hier verwendete Vokalzeichen *Sšaggol* (kurzes E) ist der einzige geschriebene Vokal im Stück.

T. 61, N. 4: Es scheint, als ob eine gelöschte Stelle über dem H steht. Wurde H ursprünglich als Cis geschrieben?

T. 66, N. 8 (die dritte Viertelnote): Es gibt zwei Notenköpfe, einmal auf D und einmal auf C (mit Auflösungszeichen). Obwohl ein C, das so schnell nach Cis kommt, ein bisschen unbeholfen ist, wird, wenn C statt D gewählt wird, die Struktur des Taktes klar: seine zwei Hälften formen eine Sequenz mit Abstand von einer kleinen Terz. Mit dem Bogen und der Unklarheit zwischen C und D scheint die Problematik dieser Stelle ähnlich zu T. 57 (s. o.), aber die Fermate dort am Ende des Taktes, die das Ende der Phrase zeigt, unterscheidet sich stark vom Anfang der Sequenz hier in der Mitte des Taktes. In den beiden Takten könnte der Bogen ursprünglich als Bindungszeichen zwischen zwei D-Noten gemeint worden sein.

T. 67, letzte Note der vorletzten Gruppe von kleingeschriebenen Noten: Scheint wie eine Korrektur; vielleicht wurde sie ursprünglich als E geschrieben.

T. 94: In der Handschrift ist dieser Takt eingekringelt (aber nicht durchgestrichen) und endet mit Doppelstrich (der erste Strich scheint doch zum Kreis zu gehören). Warum? T. 94 ähnelt sehr T. 95: Ist einer eine Bearbeitung des anderen? Soll T. 94, wie T. 92 und 95, wiederholt werden?

T. 102, N. 4: Ursprünglich auf der Tonlage A geschrieben, korrigiert durch Zeichnen eines zweiten Notenkopfes auf G.

T. 102, N. 5: Das C liegt tief im Zwischenraum des Liniensystems. Es berührt, aber überquert nicht die H-Linie.

T. 114, N. 7: Ursprünglich als C geschrieben (wegen möglicher Radierung im C-Raum des Liniensystems)?

T. 115, N. 1: Wahrscheinlich ursprünglich als C geschrieben (wegen eines Tintenkleckses oder Notenkopfes im C-Raum des Liniensystems).

## Texte mit deutschen Übersetzungen

### ***Nechaschew***

<i>Nechaschew</i>	Möge es uns ausgerechnet werden,
<i>k'zagg b'iton</i>	als ob wir an der Tempelpforte stünden,
<i>d'chot b'fululi akalaton,</i>	mit unserem Flehen den tückischen Ankläger zu verdrängen,
<i>w'nakdisch'cha b'schabbat</i>	dass wir dich heiligen am heiligen Sabbat,
<i>schabbaton,</i>	
<i>kadosch.</i>	Heiliger! <sup>12</sup>

(Weintraub schreibt nur die ersten drei Worte von *Nechaschew* in der Handschrift.)

### ***Mimkomcha***

<i>Mimkomcha malkeenu tofia</i>	Von Deiner Stätte aus, unser König, erscheine
<i>w'timloch alenu,</i>	und regiere über uns,
<i>ki m'chakim ananchu lach.</i>	denn wir warten auf Dich.
<i>Matai timloch b'Zijon,</i>	Wann wirst Du in Zion regieren?
<i>b'karow b'jamenu</i>	(Mögest Du) bald in unseren Tagen
<i>I'olam wa'add tischkon.</i>	für immer und ewig thronen.
<i>Titgadäl w'tikadasch</i>	Zeige Dich groß und heilig
<i>b'toch Jeruschalajim ircha,</i>	in Deiner Stadt Jeruschalajim
<i>I'dor wador ul'nezach n'zachim.</i>	von Generation zu Generation in aller Ewigkeit.
<i>W'enenu tiränna malchutcha,</i>	Unsere Augen werden Dein Reich sehen,
<i>Kadavar ba-amur b'schire usächa,</i>	wie es in den Liedern der Verherrlichung Deiner Kraft
<i>Al jde David m'schiach z'idkächa.</i>	durch David Deinen gerechten Gesalbten gesungen wurde:
<i>Jimloch Adonai I'olam,</i>	Der Ewige wird in Ewigkeit regieren,
<i>Elobajich Zijon I'dor wador,</i>	Dein Gott, Zion, in allen Generationen,
<i>Hal'luja.</i>	Halleluja.

(Weintraub schreibt die Worte von *Mimkomcha* nur bis *b'karow b'jamenu*.)

<sup>12</sup> Deutsche Übersetzung s. Heidenheim, Bamberger: Gebetbuch für den Versöhnungstag, S. 177.

<sup>13</sup> Deutsche Übersetzung s. Scheuer, Raw Joseph; Richter, Albert; Selig, Edouard: סידור שמע קולנו. Siddur Schma Kolenu, 9. Auflage, Basel 2011, S. 355.

נחשב / ממקומך  
Nechaschew / Mimkomcha

Kantor Salomon, genannt Kaschtan  
Hrsg. von Daniel S. Katz

S.22, L.4

4

S.22, L.5

6

S.22, L.6

8

9

S.22, L.7

נחשב  
ממקומך

Ne - cha - schew  
Mim - kom - cha

S.22, L.8

13

18

S.22, L.9

20

S.22, L.10

22

2

25 מלכנו כצג  
 k' - zag mal - - - - ke - - nu

30 S.22, L.11 באיתון תופיע  
 b' - i - ton to - - fi - - - - - a

34 S.22, L.12

38

41 S.23, L.1

43

44 S.23, L.2 ותמלור  
 w' - tim - - - - - loch

47 S.23, L.3

50 ע לינו § S.23, L.4  
 a - - le - - - - - nu

53

56 S.23, L.5 \* מחכים כים מ ח  
 ki - - - - - m' - cha - kim - - - - -

59 3

63 <sup>S.23, L.6</sup> <sub>L.6</sub> a - nach - nu

67 <sup>S.23, L.7</sup> <sub>L.7</sub> lach

70 <sup>S.23, L.8</sup> <sub>L.8</sub>

75 <sup>S.23, L.9</sup> <sub>L.9</sub>

79 <sup>S.23, L.10</sup> <sub>L.10</sub>

83 <sub>L.11</sub>

86 <sup>S.23, L.11</sup> <sub>L.11</sub>

89 <sub>L.12</sub>

92 <sup>S.23, L.12</sup> <sub>L.12</sub>

4

95

97 S.24,  
L.1

Fine

102 \*

S.24,  
L.2

S.24,  
L.3

106

108 S.24,  
L.4

מתי

ma - - - - - tai

110

תמלוך  
בציון

S.24,  
L.5

tim - loch b' - zi - jon\_\_\_\_\_

112

115 \*

בקרוב

S.24,  
L.6

b' - ka - row\_\_\_\_\_

117

בימינו

Dal Segno  
al Fine

bja - - - - - me - - - - - nu