

Klezmerstücke für Klavier

22 traditionelle Stücke

Herausgegeben und bearbeitet von
Julian Rowlands

Mit Online-Material (Audio und PDF)

ED 13678D
ISMN 979-0-2201-3920-8
ISBN 978-1-84761-559-6



Inhalt

Über diese Sammlung	3
Klezmer- und jiddische Musik: Geschichte, Kultur,	4
Stilrichtungen und Spielpraxis	
Musikalische Elemente	6
Über den Autor	13

ED 13678D

British Library Cataloguing-in-Publication Data.

A catalogue record for this book is available from the British Library

ISMN 979-0-2201-3920-8

ISBN 978-1-84761-559-6

© 2014/2022 Schott Music Ltd, London

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from Schott Music Ltd, 48 Great Marlborough Street, London W1F 7BB

French translation: Michaëla Rubi

Design by www.adamhaystudio.com

Music setting and page layout by Bev Wilson

Printed in Germany S&Co.8991

Über diese Sammlung

Diese Sammlung enthält Originalarrangements von Klezmerstücken und jiddischen Melodien für Klavier. In den Audio-Tracks sind alle Stücke der Sammlung zu hören.

Das Ziel dieser Sammlung ist, praxisorientierte Versionen zur Verfügung zu stellen, die in sich geschlossen sind und auch ohne Vorkenntnisse der Musikstile authentisch gespielt werden können. Vorschläge für Fingersätze, Dynamik und Verzierungen sollten als Anregungen und nicht als bindende Spielanweisungen angesehen werden.

Klezmer- und jiddische Musik: Geschichte, Kultur, Stilrichtungen und Spielpraxis

Klezmermusik ist Instrumentalmusik, die ihren Ursprung in den jiddischsprachigen jüdischen Gemeinden Osteuropas hatte und später mit den Auswanderern nach Westeuropa, die USA und Israel kam. Die jiddische Sprache hat sich aus dem Mittelhochdeutschen entwickelt, das von den europäischen Juden gesprochen wurde. Jiddisch entstand im 13. Jahrhundert im Rheinland und verbreitete sich dann in ganz Mittel- und Osteuropa. Etwa 40% seines Vokabulars stammen nicht aus dem Deutschen, sondern entwickelten sich aus dem Hebräischen und den slawischen Sprachen. „Klezmer“ ist ein jiddisches Wort, das „Instrumentalmusiker“ bedeutet und etymologisch mit dem hebräischen Ausdruck „Klei zemer“ (כלי זמר) verwandt ist, das wörtlich „Gefäß des Liedes“, d. h. „Musikinstrumente“ bedeutet.

Instrumentalmusiker werden im Jiddischen als „Klezmorim“ bezeichnet. Ein frühes Beispiel für diesen Begriff in der englischen Literatur ist die Figur Herr Klesmer im Roman *Daniel Deronda* (George Elliot, 1876). „Klezmermusik“ ist ein relativ neuer deutscher Ausdruck für die Musik, die von den Klezmorim gespielt wird.

Verwandte osteuropäische jüdische Musiktraditionen sind u. a. das jiddische Volkslied und die Musik des jiddischen Theaters und Films.

1. Verbreitung und Einflüsse

Die zahlreichen Stilrichtungen und Formen der Klezmermusik spiegeln den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext wider, in dem die Musiker arbeiteten. Elemente nichtjüdischer Volks- und Unterhaltungsmusik wurden von Klezmorim übernommen, die mit Musikern anderer Volkszugehörigkeit arbeiteten oder sich Stücke aneigneten, die vor nichtjüdischem Publikum gespielt wurden. Zu den Einflüssen auf die Klezmermusik zählen polnische und russische Volkstänze, Zigeuner- und rumänische (*Lautari*-) Musik, das ungarische Volkskunstlied (*Magyarnotak*) sowie Stilrichtungen der Balkantürken, z. B. der *Taksim*.

Der typisch jüdische Charakter der Klezmermusik entstand durch die musikalischen Gepflogenheiten der traditionellen jüdischen Gesellschaft. Klezmer ist stark von der Tradition der Vokalmusik beeinflusst, die in der Synagoge und zu Hause praktiziert wurde. In der Synagoge wurden die Melodien vom *Chasan* (Kantor bzw. Vorbeter) auf überaus virtuose Art und Weise verziert. Dabei verwendete er das System der *Shteyger* bzw. *Modi*, die der Klezmermusik ihre tonale Struktur verliehen.

Der Chassidismus, der Anfang des 18. Jahrhunderts von Israel Baal Schem Tow ins Leben gerufen wurde, ermutigte die Juden, Musik als Mittel zu verwenden, um in religiöser Ekstase mit dem Göttlichen in Verbindung zu treten. Zu Hause und in Gemeindeversammlungen,

am Sabbat und bei Festen entwickelten sich Gesang und Tanz zu den Hauptaktivitäten. Seit der Zerstörung des Jerusalemer Tempels (Bet haMikdash) im Jahr 70 n. Chr. verbietet das traditionelle Judentum das Spielen von Musikinstrumenten am Sabbat (Schabbat, Schabbes) und an Feiertagen (Chag, Yom Tov bzw. Yontif). Die Vokalmusik, die an diesen Tagen gesungen wird, reicht von langsamem, andächtigen Melodien (*Niggunim*) bis zu schnellen Tänzen mit rhythmischem Scat-Gesang. Diese ausgesprochen einfallsreiche Vokaltradition hat wiederum die Klezmer-Instrumentalmusik beeinflusst.

Die große emotionale Bandbreite der Klezmermusik spiegelt auch Bereiche des jüdischen Lebens wider. An den alljährlichen Hohen Feiertagen (Yomim Noraim) und Sukkot reichen die Emotionen der Gläubigen von bitterer Reue an Rosch ha-Schana und Jom Kippur bis hin zu ekstatischer Freude an Simchat Tora zwei Wochen später. Der Inbegriff der Klezmermusik ist die traditionellen Hochzeit (Chuppa): Hier existieren Sentimentalität und Fröhlichkeit im Unterhaltungsprogramm der Klezmorim für Braut und Bräutigam dicht nebeneinander.

2. Geschichtlicher Überblick

Klezmermusik vor dem Zeitalter der Tonaufzeichnung

In Europa gibt es seit mindestens dem 16. Jahrhundert Instrumentalgruppen zur Unterhaltung eines jüdischen Publikums. Zwar existieren einige Belege über ihre Besetzung, doch ist nur wenig über die Musik bekannt, die sie vor der Entstehung der Ethnologie und der wissenschaftlichen Sammlung traditioneller Musik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts spielten.

Haskala und Migration

Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert führte die so genannte *Haskala* (Aufklärung) zu einer zunehmenden Säkularisierung der jüdischen Gesellschaft in Europa. Dieser Prozess wurde durch die Einführung von Reformgesetzen vorangetrieben, die den Juden in Frankreich, Deutschland und im Kaisertum Österreich den Zugang zu Berufen gewährten, die sie zuvor nicht ausüben durften. Die größere gesellschaftliche Anerkennung bot den Juden zwar mehr Möglichkeiten, als Berufsmusiker zu arbeiten, schwächte jedoch auch die Verbindung zwischen jüdischen Musikern und dem traditionellen jüdischen Milieu, in dem die Klezmermusik entstanden war. Von Mendelssohn über Mahler bis Schönberg mussten sich jüdische Musiker zwischen ihrer jüdischen Identität und ihrer Karriere entscheiden – meist auf Kosten Ersterer. Parallel zur Öffnung der Berufe erlebte die jiddische Literatur in Form von Romanen, Gedichten, Journalismus und Polemik eine Blütezeit – Genres, die es

im Jiddischen vor den 1860er-Jahren nicht gegeben hatte. Diese Bewegung führte außerdem zu einem Aufschwung weltlicher jiddischer Lieder und dem jiddischen Theater.

Die Migration der Juden in die mittel- und westeuropäischen Städte wurde von den Pogromen bzw. staatlichen Übergriffen auf jüdische Gemeinden vorangetrieben, die auf die Ermordung des russischen Zaren Alexanders II im Jahr 1881 folgten. In den darauffolgenden Jahrzehnten wanderten Millionen von Juden nach Westeuropa, Nord- und Südamerika sowie Palästina aus. Dadurch verbreiteten sie die Klezmermusik nicht nur in der Neuen Welt, sondern schufen auch die Grundlage dafür, dass sich die Musik aufgrund ihrer Berührung mit anderen Musikrichtungen und Kulturen veränderte. Als Folge dieser geschichtlichen Entwicklung war die Klezmer- bzw. jiddische Musik zu Beginn des Zeitalters der Tonaufzeichnung durch eine große Unbeständigkeit gekennzeichnet.

Frühe Klezmeraufnahmen

Die meisten Klezmeraufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert stammen von Musikern, die erst kurz zuvor in die USA eingewandert waren. Zwar liegt die Vermutung nahe, dass diese Aufnahmen eine Momentaufnahme der Musik in der Alten Welt waren, doch sollten bei der Analyse des Materials noch einige andere Aspekte berücksichtigt werden. Bei einer Aufnahme auf eine Wachswalze mithilfe eines akustischen Schalltrichters können Frequenzen und Timbres nur sehr begrenzt wiedergegeben werden. Die Vorliebe für Blechblasinstrumente bei den frühen Aufnahmen röhrt daher, dass Saiteninstrumente, vor allem tiefe, kaum zu hören waren, wenn sie nicht direkt neben dem Aufnahmetrichter an der für den Solisten gedachten Stelle platziert wurden. Dies gilt sowohl für frühe klassische als auch für Klezmeraufnahmen. Die begrenzte Aufnahmedauer bedeutete, dass die Instrumente und abrupten Schlüsse, die zu hören sind, in der Aufnahmetechnik begründet sind und nicht die Gepflogenheiten der Liveauftritte widerspiegeln. Sänger mussten schreien und Instrumentalisten laut und schrill spielen, damit sie aufgenommen werden konnten. Das Tempo war häufig schnell, um so viel Musik wie möglich auf die Walze aufzunehmen. Feinheiten, die ohnehin verloren gingen, wurden einfach weggelassen und durch andere Dinge ersetzt, die auf der Aufnahme zu hören waren.

Assimilation und Anpassung

In den USA trat zwischen den ersten Jahren der Tonaufzeichnung und dem Zweiten Weltkrieg eine radikale Veränderung der Klezmermusik ein. Die Musiker arbeiteten in anderen Genres, und der Musikgeschmack änderte sich. Die Anfang des 20. Jahrhunderts vorherrschenden, eher am Kantorengesang und Volkslied orientierten Stile mischten sich in den 1930er-Jahren mit

Jazzharmonien, und die Klezmermusiker spielten bei ihren Auftritten nun auch Swing, um dem sich verändernden Geschmack eines Publikums Rechnung zu tragen, das sich immer mehr anpasste. Musik, die zuvor in Europa mit Violine, Viola (*Kontra*), Kontrabass und Hackbrett (*Tsimbl*) gespielt worden war, wurde jetzt mit Jazzinstrumenten gespielt. Verbesserte Aufnahmetechniken führten dazu, dass die schrillen C- und Es-Instrumente durch die weiche B-Klarinette ersetzt wurden. Die Geige feierte jedoch kein Comeback.

Tragödie und Untergang

Im Zweiten Weltkrieg wurden im besetzten Europa die Gemeinden, in denen die jüdische Instrumentalmusik entstanden war, von den Nazis zerstört. Folglich gab es 1945 vom Musikleben dieser Gemeinden in Polen, der Ukraine, Rumänien, dem Baltikum, Westrussland und den Balkanstaaten fast keine Spur mehr. Gleichzeitig wurde ab den 1920er-Jahren das traditionelle jüdische Leben in der Sowjetunion durch die erzwungene Assimilation und Säkularisierung zerstört. Nach einer kurzzeitigen Toleranz der traditionellen Werte während des Zweiten Weltkriegs wurde die jüdische Identität erneut mit den negativen Begriffen „Nationalismus“ und „Weltbürgertum“ in Verbindung gebracht.

Im Westen sahen die Juden nach dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg in einer eigenständigen jüdischen kulturellen Identität die Gefahr, wieder verfolgt zu werden, was ihre Assimilation erheblich beschleunigte. In Amerika wurden Klezmerkünstler nur selten im Radio gespielt. Die jüdische Unterhaltungsmusik schien dem Niedergang geweiht.

Aufschwung, Erhaltung und Erneuerung

In den 1970er-Jahren entdeckten junge Musiker die Klezmermusik wieder, indem sie sich alte Aufnahmen anhörten und Klezmerstücke von ihren älteren Kollegen lernten. Der anschließende Aufschwung entwickelte sich zu einer großen Strömung und sorgte dafür, dass die Musik wieder vor einem Mainstream-Publikum gespielt wurde. Dieses Klezmer-Revival besteht aus zwei unterschiedlichen Richtungen: Traditionalismus und Erneuerung. Die Traditionalisten wollen die historische Aufführungspraxis und Klezmer-Identität bewahren, indem sie die Jazz- und Broadway-Einflüsse, die in Amerika so tief greifend waren, abstreifen und sich auf die historische Spielweise mit einer Instrumentierung aus früheren Zeiten konzentrieren. Die Erneuerer ziehen es vor, das historische Material anzupassen, neue Instrumente und elektronische Möglichkeiten, neue Harmonien, Improvisation und Elemente aus anderen Genres einzuführen. Einigen der erfolgreichsten Musiker, z. B. der Band The Klezmatics, ist es gelungen, die traditionelle historische Aufführungspraxis mit der innovativen Verwendung neuer Materialien, Techniken und Instrumente zu kombinieren.

Musikalische Elemente

1. Instrumente

Zu den Instrumenten, die von den Klezmorim im 19. Jahrhundert gespielt wurden, zählen Violine, Viola, Cello, Kontrabass, Querflöte, Klarinette, Trompete, Horn, Posaune, Tuba, verschiedene Hackbrettformen, Klavier, Akkordeon und Schlaginstrumente. Im 20. Jahrhundert entwickelte sich die Instrumentierung zu Beginn der Tonaufzeichnung rasch weiter. Auf den frühen akustischen Aufnahmen dominieren Streichsolisten und Blechblasinstrumente. Als sich die Technik veränderte und die Klezmerszene von Popmusikstilen beeinflusst wurde, wurden Jazzbands mit Soloklarinette zum Standard. In den 1940er- und 1950er-Jahren experimentierten jiddische Künstler wie Mickey Katz und die Barry (Bagelman) Sisters mit einem Bigband-Sound, der Jazz-, Latin- und Standardtanzeinflüsse aufwies. Seit dem Klezmer-Revival sind sowohl traditionelle historische Formate als auch neue Gruppierungen mit Jazz- und Rock- sowie elektronischen Instrumenten sehr erfolgreich. In Anbetracht ihrer Vielfalt und Offenheit kann die Klezmermusik mit allen möglichen Instrumenten gespielt werden. Die einzige Einschränkung ist eine mangelnde Flexibilität der Musiker.

2. Modi

Die traditionelle Klezmermusik besteht aus verschiedenen Modi (*Shteyger*), die der Melodik und Harmonik zugrunde liegen. Modi bestehen aus einer charakteristischen Abfolge von Intervallen, aus denen Tonleitern und Akkorde abgeleitet werden. In der westlichen Kunstmusik kommen meist zwei Modi bzw. Tongeschlechter vor: Dur und Moll, wobei Moll in den Varianten melodisches, harmonisches und natürliches Moll vorkommt. Jedes Tongeschlecht kann auf jedem der zwölf chromatischen Töne aufgebaut werden, was dann zur Entstehung unserer Dur- und Molltonleitern führt.

Klezmermusik besteht aus speziellen Modi, die denen der Synagogalmusik ähneln. Es gibt jedoch ein paar Unterschiede. Die Synagogalmusik ist meist freier, sowohl in Bezug auf die flexiblen Töne in jedem Modus als auch auf die Art und Weise, wie die Modi miteinander verbunden werden. Der synagogale modale Gesang wird normalerweise nicht begleitet, und die Akkordbegleitung in der Klezmermusik schränkt die Flexibilität des modalen Systems ein. Darüber hinaus werden in der Klezmermusik Tonleitern wie die Dur- und Molltonleiter verwendet, und im Jazz-Zeitalter wurden zunehmend tonale Harmonien mit traditionellen modalen Elementen populär, die jedoch eher in der Melodie als in der Begleitung Verwendung fanden.

Die wichtigsten Modi sind im Folgenden mit dem Grundton D aufgeführt, können wie Dur und Moll aber auch auf jedem anderen Ton aufgebaut werden. Daher werden die Transpositionen hier in der Form „Tonika

Abb. 1: Die Klezmer-Modi (Shteyger)

Adonai Malakh (Adoyshem Malakh, Hashem Malakh: "The Lord Reigns")

Misheberakh ("He Who Blessed", also called the "Ukrainian Dorian")

Ahavah Rabbah (Ahavoh Rabboh, "Great Love". Yiddish: Freygish - "Phrygian")

Magen Avot (Mogen Ovos, "Shield of our Fathers")

Yishtabach ("may [Your name] be praised") : Variants of Magen Avot:
lowering of 2nd, 5th, or 7th degree of the mode.

+ Modusbezeichnung“ angegeben, z. B. „E-Ahava Raba“ für den Modus Ahava Raba mit E als Tonika. Die hebräischen Bezeichnungen für die Modi beziehen sich auf Gebete, die traditionell mit ihnen verbunden sind; sie sind hier in modernem Hebräisch und ihrer aschkenasischen (europäischen) Transkription sowie eventuell vorhandenen Synonymen angegeben.

Der Auftakt am Anfang des jeweiligen Modus enthält flexible Töne. Die Modi können in der höheren Oktave andere Töne enthalten als in einer tieferen: So enthält z. B. eine Melodie in Mogen Ovos eine kleine Septime in der höheren Oktave, kann jedoch eine große Septime enthalten, wenn sie in einer tieferen Oktave gespielt wird. Die flexiblen Töne sind immer in Klammern angegeben.

Adonai Malakh (Adonoi Moloch) ähnelt in der tieferen Oktave mit ihrer großen Septime dem mixolydischen Modus bzw. Dur. Orthodoxe Juden sagen das Wort „Adonoi“ ausschließlich während des Gebets, so dass dieser Modus auch als „Adoyshem Malakh“ oder „Hashem Malakh“ bezeichnet wird.

Misheberakh wird auch als alteriertes Ukrainisch bezeichnet, was seine Verwendung in der ukrainischen Volksmusik widerspiegelt. **Ahavah Rabbah (Ahava Raba)** ist ein phrygischer Modus, d. h. er enthält eine übermäßige Sekunde. Sowohl Misheberakh als auch Ahava Raba enthalten wie so viele osteuropäische und nahöstliche Modi eine übermäßige Sekunde (kleine Terz). Tatsächlich enthalten die beiden Modi genau dieselben Töne, jedoch mit einer anderen Tonika: Ahava Raba ist der Modus auf der zweiten Stufe von Misheberakh, und Misheberakh ist der Modus auf der siebten Stufe von Ahava Raba. Somit bietet sich eine Modulation zwischen den beiden Modi an. Oft wird innerhalb eines Teils zwischen den beiden Modi abgewechselt, wobei in der Misheberakh-Passage ein Mollakkord und in der Ahava-Raba-Passage der Durakkord einen Ton höher gespielt wird. Der Hauptmodus (Anfangs- und Schlusston) ist hierbei Ahava Raba. So werden z. B. die Modi D-Ahava Raba und C-Misheberakh mit den Akkorden D-Dur bzw. c-Moll gespielt.

Magen Avot (Mogen Ovos) ähnelt dem äolischen Modus bzw. dem natürlichen Moll, wobei in der tieferen Oktave die große Septime verwendet werden kann. **Yishtabach** ist eigentlich kein eigener Modus, sondern eine Sammlung aus Varianten, die auf Mogen Ovos angewandt werden können, z. B. kann die Sekunde oder Quinte erniedrigt oder die Erhöhung der Septime in der tieferen Oktave weggelassen werden. Diese Varianten können beliebig verwendet werden, um emotionale Effekte zu erzielen oder die Tonalität zu verändern. Ein Beispiel dafür ist der dritte Teil des Stücks Nr. 21 „Dem Trisker Rebbens Khusidl“.

Ein Beispiel dafür, dass Klezmer hauptsächlich

modale Musik ist, ist die Art und Weise, wie das tonale Zentrum durch den Modus bestimmt wird. So enthält z. B. der Modus D-Ahava Raba dieselben Töne wie G-harmonisch Moll, und häufig enthält ein Stück in D-Ahava Raba einen Teil in g-Moll. Allerdings endet die letzte Kadenz meist auf einem D-Dur-Akkord, d. h. der Tonika des Modus, anstatt auf g-Moll. Ein Schluss in der Molltonart anstatt auf der Tonika des Modus würde in einem Klezmerkontext „falsch“ klingen. Um es noch ein bisschen komplizierter zu machen, geht dem letzten D-Dur-Akkord in D-Ahava Raba ein A7-Akkord voraus – eine perfekte Kadenz, obwohl A7 nicht zum Modus gehört. Somit wird eine „Anleihe“ aus der tonalen Harmonik eingesetzt, um den modalen Charakter der Musik zu untermauern. Dies ist eine Neuerung in der Klezmermusik, die in der synagogalen Musik, aus der die Modi entstanden, nicht möglich gewesen wäre. Klezmer ist zwischen vielen verschiedenen musikalischen Traditionen angesiedelt, und die gegenseitige Befruchtung dieser Traditionen (jüdische liturgische Musik, Jazz, Volksmusik, Klassik) stellt eine enorme Bereicherung der Klangsprache dar.

Modale Modulation

In der westlichen Harmonik wird meist zwischen Tonleitern moduliert, die möglichst viele Töne gemeinsam haben. So moduliert z. B. ein Stück in C-Dur häufig nach Tonarten wie G-Dur (ein anderer Ton) oder a-Moll (dieselben Töne in natürlichem Moll). In der jüdischen Musik verhält es sich ähnlich: Ein Stück in Ahava Raba auf D kann problemlos nach g-Moll oder Misheberakh auf C modulieren.

In Stück Nr. 32, „Do-It-Yourself Doina“, lassen sich einige typische Modulationen analysieren.

3. Rhythmen

Einige der wichtigsten Klezmerstile sind (von langsam nach schnell):

1. Doina

Eine freie modale Improvisation zu einer spärlichen Akkordbegleitung mit variablem Rhythmus. Diese Form ähnelt der rumänischen Doina, jedoch ohne die rhythmische Begleitung, die in den rumänischen Doinas manchmal verwendet wird. Außerdem enthalten die Stücke modale Harmonien und Modulationen anstelle der rumänischen Tonleitern. Doina-Improvisationen werden häufig bei jüdischen Hochzeiten gespielt.

2. Hora (Krimer Tants, Zhok)

Ein langsames bis mittelschnelles Stück im 3/8-Takt mit starker Betonung der Eins und Drei (s. Abb. 2). Beim Tanz, der von dieser Musik begleitet wird, erfolgt auf der Eins ein kleiner Schritt, auf der Zwei kein Schritt und

auf der Drei ein tiefer Schritt. Die Betonung der Drei unterstützt die Bewegung der Tänzer und verhindert,

dass das Stück wie ein Walzer klingt – was es auf gar keinen Fall soll!

Abb. 2: Krimer-Tants-Rhythmen (einfach und mit einem Fill)

3. Khosidl (Chassidischer Tanz)

Ein mittelschnelles Stück im 4/4-Takt mit starker Betonung der Eins und Drei (s. Abb. 3). Der Khosidl entspricht angeblich dem Tanzmusikstil der chassidischen Juden, spiegelt aber wahrscheinlich eher die Darstellung

der Chassidim im jiddischen Theater wider. Der Rhythmus kann mit einfacherem oder doppeltem Offbeat (*um-tscha* oder *um-tschartscha*) gespielt werden. Wenn zu viele doppelte Offbeats gespielt werden, kann es allerdings komisch klingen.

Abb. 3: Khosidl-Rhythmen

4. Terkish

Terkish kann sich auf einen Bulgar oder einen anderen Tanz im 4/4-Takt mit einem schreitenden Rhythmus (s. Abb. 4) beziehen. Der Einfluss der türkischen Musik

spiegelt die historische Situation vor dem Ersten Weltkrieg wider, als das Osmanische Reich an das Russische Reich grenzte und über die jüdischen Gemeinden in den Balkanstaaten und Palästina herrschte.

Abb. 4: Terkish-Rhythmen

Or:

5. Freylekh (fröhlich), Bulgar (bulgarisch)

Ein schneller Tanz im 4/4- oder 2/4-Takt, der von einer Mischung aus gleichmäßigen Rhythmen mit der Betonung aller vier Schläge und dem *Bulgar*- (bulgarischen) 3-3-2-Rhythmus begleitet wird (s. Abb. 5 und 6). Die Begleitung kann zwischen den geraden *um-tscha*-*um-tscha* und Bulgar wechseln. Der Impuls dazu kommt aus der Melodie, die oft den einen oder

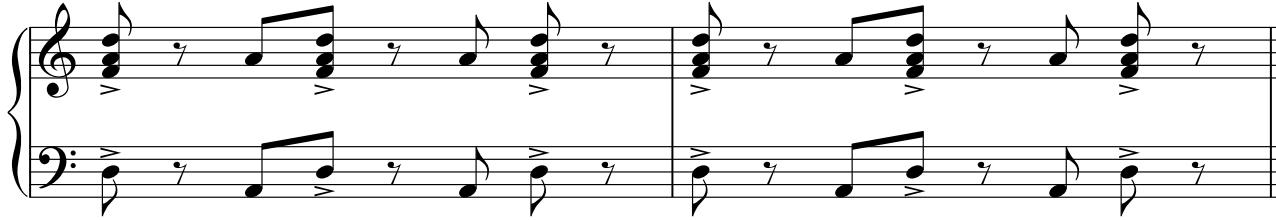
anderen Rhythmus angibt. In einer größeren Band kann man auch beide Rhythmen gleichzeitig spielen; in einem traditionellen Klezmerorchester spielen Bass und ein Teil der Rhythmusgruppe oft ein gerades Pattern, und einige Blasinstrumente spielen Bulgar-Fills dazu. Es ist nicht nötig, einen Rhythmus durchgängig beizubehalten, und oft sind schon durch die Melodie Unterbrechungen vorgegeben.

Abb. 5: Freylekh: gerader Viererrhythmus

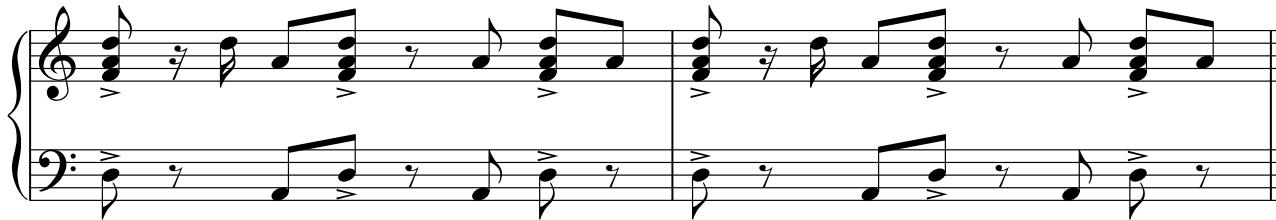
Abb. 6: Bulgar-Rhythmusvariationen



Bulgar with simple fill



Bulgar with more complex fill



6. Sher

Ein mittelschneller Square Dance im 4/4-Takt. Die Begleitung ähnelt der geraden Begleitung des Freylekhs aus vier gleichmäßigen Schlägen, ist jedoch meist nicht so schnell. Bulgar-Rhythmen können sparsam verwendet werden.

4. Musikalische Form

Außer der Doina, die rhythmisch und melodisch ungebunden ist, sind die meisten Klezmerstücke aus mehreren Teilen aufgebaut, die normalerweise aus sich wiederholenden vier- oder achttaktigen Abschnitten bestehen. Einige Stücke haben nur zwei Teile, doch bestehen die meisten aus drei oder vier Teilen in kontrastierenden Modi bzw. Tonarten. Als Beispiel ist hier der Tonart-/Modus-Aufbau von zwei Stücken aus dieser Sammlung angegeben.

Der Heyser Bulgar (Stück 2): Ein Freylekh in vier Teilen. Hier ist ein einfacher Aufbau, der auf dem Ahava-Raba-Modus und eng verwandten Tonarten basiert

- 1: D-Ahava Raba – Tonika-Modus
- 2: g-Moll – die Moll-Subdominante
- 3: D-Ahava Raba – Tonika-Modus
- 4: C-Misheberakh – Misheberakh auf dem tieferen Grundton

Lebedik un Freylakh (Stück 19): – Ein Freylekh in zwei Teilen

1. D-Misheberakh mit einer Modulation nach a-Moll (bei Orientierungsbuchstabe B) und zurück
2. D-Dur (bei Orientierungsbuchstabe C)

Buhusher Khusidl (Stück 13): – ein Khosidl in zwei Hauptteilen, von denen jeder aus drei Unterabschnitten besteht

- 1.1 E-Ahava Raba
- 1.2 a-Moll
- 1.3 E-Ahava Raba
- 2.1 A-Ahava Raba
- 2.2 A-Ahava Raba
- 2.3 G-Adonoi Moloch (Anm.: anstatt C-Dur) endet mit einer A-Ahava-Raba-Kadenz

Am Schluss dieses Teils erfolgt die Modulation von G-Dur über g-Moll zurück zu A-Ahava Raba, wobei hier die übermäßige Sekunde des Zielmodus wieder eingeführt wird.

Spielformen

Frühe Aufnahmen sind in Bezug auf den Gesamtaufbau der vorgetragenen Stücke oft irreführend (die Reihenfolge der Teile, Anzahl der Wiederholungen sowie der Schlusszeitpunkt). Die für die Aufnahmen verwendeten Arrangements unterlagen Einschränkungen bezüglich der Aufnahmedauer, die auf dem Phonographen und dem frühen Grammophon bei drei bis vier Minuten lag. Heute können wir flexibler sein, wenn wir eine Form für die jeweiligen Stücke auswählen. Normalerweise beendet man ein Stück am besten in der Grundtonart bzw. dem Grundmodus, doch kann die Form variieren und erweitert werden. So kann z. B. ein vierteiliges A-B-C-D-Stück auf unterschiedliche Art und Weise gespielt werden:

ABCDA-Ende

ABC D ABC D ABA-Ende etc.

Ein schöner Effekt entsteht außerdem, wenn man Stücke bei einem Live-Auftritt miteinander verbindet, entweder indem man mehrere aufeinanderfolgende Stücke desselben Typs spielt oder durch eine Suite, die mit kontrastierenden Stimmungen von einem langsam zu einem schnellen Tempo wechselt, z. B. eine Kombination aus Doina, Zhok, Khosidl, Sher und Freylekh.

5. Verzierungen

Die große Bandbreite an Verzierungen, die Klezmer-Geigern zur Verfügung stehen, stammt aus zahlreichen Quellen, die den Melodiestil der Klezmermusik beeinflusst haben. Zwei Hauptquellen sind der Kantorengesang und die Klarinette. Da in ganz Osteuropa jüdische Instrumentalmusik gespielt wurde, sind die Spielweisen und Verzierungen aus den verschiedenen osteuropäischen Volksmusiken eine weitere Quelle.

Die Noten und die Audioaufnahmen enthalten Anregungen für Verzierungen, die jedoch nicht bindend sind. Am besten experimentieren Sie und versuchen, Ihren eigenen Stil zu entwickeln.

Viele heutige Klezmer-Geiger, die an einer historischen Aufführungspraxis interessiert sind, verwenden eine Verzierung namens *Krekhts* („Schluchzen“), Plural: *Krekhtsn*. Diese Technik wird weiter unten ausführlich beschrieben. Der Krekhts ist eine Nachahmung eines alten Kantorengesangsstils, bei dem der Sänger schluchzt und klingt, als hätte er einen Kloß im Hals. Einige Klezmer-Geiger haben diese Verzierung bereits in ganz frühen Aufnahmen verwendet, andere wiederum nicht. Auf jeden Fall ist diese Technik sehr wirkungsvoll und ganz typisch für die Klezmermusik.

Die Hauptschwierigkeit bei dieser und auch anderen Verzierungen ist, sie so einzusetzen, dass die Kontinuität der Melodie nicht unterbrochen und der Klang bzw. Rhythmus der umgebenden Noten nicht beeinträchtigt wird.

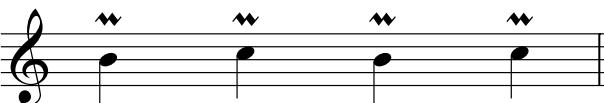
Viele Klezmer-Klarinettisten verwenden oft *Bending* (Ziehen eines Tons) und *Glissando* – zwei Techniken, die man auf der Geige gut nachahmen kann. Eine gute Stelle für Verzierungen ist der Übergang zwischen verschiedenen Teilen eines Stücks, der stilistisch geeignet ist, die beiden Teile miteinander zu verbinden. Ein kurzes Aufwärts-Glissando zum ersten Ton des neuen Teils ist eine einfache Methode, um Kontinuität zu erzeugen. Andere Verzierungen können denselben Zweck dienen und werden im Abschnitt über Ausschmückungen erläutert.

Verzierungen, die in der Klezmermusik verwendet werden:

1. Pralltriller: Der notierte Ton wird einmal in kurzem Wechsel mit dem nächsthöheren Ton, manchmal auch mit der nächsthöheren Terz gespielt. Alle Töne sollten auf demselben Strich gespielt werden. Die Übung sollte zuerst langsam gespielt werden, bevor man das Tempo steigert. Verschiedene Anfangstöne sind ebenfalls empfehlenswert.

Abb. 7: Pralltriller

Written:



Sounding:



2. Kurzer Vorschlag (Acciaccatura): Vor der notierten Hauptnote wird ein ganz kurzer Vorschlag gespielt. Die Acciaccatura kann einen Ton oder eine Terz höher oder tiefer als der notierte Ton sein. Beide Töne werden auf demselben Strich gespielt.

Abb. 8: Kurzer Vorschlag (Acciaccatura)



3. Doppelvorschlag: Vor der notierten Hauptnote werden zwei ganz kurze Vorschläge gespielt. Unten sind einige Variationen angegeben. Alle Töne werden auf demselben Strich gespielt.

Abb. 9: Doppelvorschlag



4. Krekhts („kh“ wird wie das ch in „Loch“ ausgesprochen): Diese Verzierung ist in der Klezmermusik häufig zu hören. Krekhts ist jiddisch und bedeutet „Schluchzen“ bzw. „Stöhnen“. Bei langsam Stücken wirkt er wie ein gesungenes Schluchzen oder ein Kloß im Hals, bei schnellen Stücken wie ein Schnalzen. Auf dem Klavier entspricht der Krekhts einer Acciaccatura, die vor dem Schlag gespielt wird und meist eine Terz höher ist als die darauf folgende Hauptnote.

Abb. 10: Krekhts



5. Triller: Die notierte Note wird wie in der klassischen Musik in schnellem Wechsel mit der nächsthöheren Note gespielt. In der Klezmermusik beginnt der Triller immer mit der notierten Note und nicht mit der höheren Note. Außerdem wird er meist sehr schnell gespielt, um einen dynamischen, lebhaften Effekt zu erzielen. Die Anzahl

der Wechsel mit der höheren Note hängt vom Tempo des Stücks ab – im Allgemeinen sollte man so viele Noten spielen wie möglich! In einigen osteuropäischen Geigenstilen, z. B. in der ungarischen Zigeunermusik, ist der Triller eher ein Effekt als eine Verzierung, eine Art übertriebenes Vibrato. Dieser Ansatz kann in der Klezmermusik ebenfalls verwendet werden.

Abb. 11: Triller

Written:

Sounding:

6. Ausschmückungen

Ein Stilmerkmal der Klezmermusik, das mit den Verzierungen verwandt ist, sind die Ausschmückungen bzw. Umspielungen der Melodie. Das bedeutet, dass die Töne nicht verziert werden, sondern dass andere Töne gespielt werden. Die Ausschmückung ist eine Art Improvisation in einem begrenzten Rahmen. Hier wird die ursprüngliche Melodie berücksichtigt, und man kehrt zu ihr zurück – im Gegensatz zur eigentlichen

Improvisation, bei der eine ganz neue Melodie entsteht, die zu den vorgegebenen Akkorden passt. Ausschmückungen werden verwendet, um Teile, die wiederholt werden, abwechslungsreicher zu gestalten und Kontinuität zwischen aufeinander folgenden Teilen eines Stücks oder zwischen dem Ende eines Teils und der Wiederholung des Teils herzustellen, wie im vorherigen Abschnitt unter „Verzierungen“ beschrieben.

Alle Klezmerstücke in dieser Sammlung können als einfache Melodien mit einigen Verzierungen und Ausschmückungen betrachtet werden, die von den Autoren ausgewählt wurden, um praxisorientierte, gut spielbare Versionen der Stücke zu präsentieren. Die Musiker können die Stücke aber auch anders interpretieren und die Melodien und Verzierungen nach Belieben verändern. Als praktisches Beispiel für eine Neuinterpretation der Notation sind Ausschnitte aus zwei Stücken mit einigen Alternativversionen angegeben, die gespielt werden können. Hören Sie sich möglichst viele Klezmerbands und -violinisten an, aber denken Sie daran, dass es sicherlich genauso viele Klezmerspielweisen gibt wie Klezmermusiker!

Abb. 12 enthält eine Passage aus Stück Nr. 14, *Russian Sher*, mit einigen Beispielen, wie die Melodie verändert werden kann, um die Wiederholungen des A-Teils abwechslungsreicher zu gestalten. Hier wird mit verschiedenen Rhythmen und Fills im Modus D-Ahava Raba gespielt.

Abb. 12: Russian Sher: Melodievariationen des Anfangs

Abb. 13 enthält einige Beispiele für Ausschmückungen, die das Ende eines Abschnitts in Stück 21, *Dem Trisker Rebns Khusidl*, mit der Wiederholung des Abschnitts verbinden. Diese Technik kann als melodischer Turnaround bezeichnet werden. Der Begriff Turnaround stammt aus dem Jazz und beschreibt einen improvisierten Fill im letzten Takt einer Wiederholung, der auf eine abwechslungsreiche Art und Weise zum Anfang zurückführt. Im Jazz wird der Turnaround bei einer Akkordfolge eingesetzt, während er in der Klezmermusik die Melodie über das Wiederholungszeichen hinweg weiterführt, damit sie nicht aufhört und wieder neu anfängt. In Abb. 13(a) gibt es keinen Turnaround: Das Stück endet auf der letzten Note und beginnt dann

wieder am Anfang. Das ist nicht besonders elegant. Eine einfache Methode, um die Teile miteinander zu verbinden, ist in Abb. 13(b) dargestellt: Die erste Note des Abschnitts wird bei der Wiederholung vorgezogen, wobei die Vorschlagsnote als separate Note oder Glissando gespielt werden kann. Abb. 13(c) enthält einen typischen Turnaround in Form einer absteigenden Tonleiter zur Anfangsnote. In Abb. 13(d) spielen wir am Ende des Abschnitts ein Aufwärts-Arpeggio und verändern dann den Anfang des Stücks, indem wir einige Schritte nach unten gehen, um einen Übergang herzustellen. Natürlich sind das nur ein paar von vielen Möglichkeiten, dieses Stück im Modus Mogen Ovos und seiner Variante Yishtabach zu variieren.

Abb. 13: Turnarounds in Dem Trisker Rebns Khusidl

13(a). Kein Turnaround.

End of section *Back to beginning*

Dm Cm Dm Dm etc.

13(b). Vorgezogener Rhythmus.

"Pushed" note with
grace note or slide

End of section *Back to beginning*

3 etc.

13(c). Turnaround mit absteigender Tonleiter.

End of section *Back to beginning*

3 etc.

13(d). Aufsteigendes Arpeggio, das sich bei der Wiederholung in den Anfang des Stücks verwandelt.

End of section *Back to beginning*

Dm Cm Dm Dm etc.

Über den Autor



Julian Rowlands

Julian Rowlands ist Bandoneonspieler, Komponist, Arrangeur und Multiinstrumentalist. Als Geiger und Sänger war er Gründungsmitglied der Klezmernauts, einer der ersten Klezmer-Revival-Bands in Großbritannien. Heute tritt Rowlands regelmäßig aus Solist auf und ist Mitglied des Ensembles Tango Siempre. Er hatte Auftritte in den BBC-Fernsehsendungen „Strictly Come Dancing“, „The One Show“ und „Zingzillas“, in der BBC-Radio-3-Sendung „In Tune“ sowie in großen Konzerthallen und Theatern in Großbritannien und Kontinentaleuropa.

Zu Rowlands Kompositionen und Bearbeitungen für das Theater zählt die mit Ros Stephen und Jonathan Taylor von Tango Siempre geschriebene Musik für die erfolgreiche Show „Midnight Tango“, die für den Olivier-Award nominiert war. Darüber hinaus ist er bei den zwei Aufführungen der Show im Londoner Westend und drei Großbritannien-Tourneen aufgetreten. Rowland ist außerdem Autor von *Argentinian Tango and Folk Tunes for Piano* (ED 13645) der Schott-World-Music-Reihe.

Julian Rowlands Internetseite: www.bandoneon.co.uk