

# 1. Klezmergroove - „Lustige Sachen“

Der Einstieg in die Welt der Klezmermusik erfolgt mittels einer der ersten historischen Aufnahmen.

„Lustige Sachen“: Melodik und Harmonik

---

Auf der Begleit-CD „Oytsres“ des Buches „Klezmer-Musik“ von Ritta Ottens und Joel Rubin befindet sich die Aufnahme eines „Jüdischen Hochzeitsorchesters“ („Evreiskii Svadebnyi Orkestr“) unter Leitung eines „(Dirizhera) Baka“, die circa 1911 in Warschau gemacht worden ist. Der Titel des Stückes lautet *Ekhal i Zastal – Veselaya muzika* („Gereist und Getroffen – Lustige Sachen“), er ist seit 2014 auch auf Youtube erhältlich:

<https://www.youtube.com/watch?v=Aw5Sr84hfNw>. (in Deutschland wurde dieses Video Anfang 2015 entfernt - es gibt sie aber um 1,29 Euro bei Amazon:

<http://www.amazon.de/Ekhal-i-zastal-Gereist-getroffen/dp/B005V01BBG> .) Zu dieser Aufnahme heißt es:

*Dies ist die einzig bekannte Aufnahme aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg mit einer osteuropäisch-jüdischen Hochzeitskapelle mit größerer Besetzung (im Gegensatz zu den großen Theaterorchestern) und eine der wenigen Klezmer-Aufnahmen, deren Flöten- bzw. Pikkolosolo vernehmlich die Verzierungen der Grundmelodie umspielt. Die Melodie „Gereist und Getroffen“ war weitverbreitet im südöstlichen Europa, besonders bei den Juden, Rumänen und Griechen und wurde sowohl als Instrumentalversion als auch als Lied mit verschiedenen Textvarianten in mehreren Sprachen, einschließlich Jiddisch, Griechisch, Rumänisch und Russisch vorgetragen.*

Transkribiert sieht das fast „martialisch“ klingende Stück sehr zahm aus:

The image shows a musical score for the piece "Lustige Sachen". It is written in 4/4 time and consists of four staves of music. The first staff is labeled "Intro" and "Hauptmelodie" and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The third staff is labeled "Bridge" and starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

„Abendländisch-mitteleuropäische“ Ohren werden an den ersten 5 Takten der Hauptmelodie nichts Außergewöhnliches finden: aeolisches D-Moll, obgleich nur der Ausschnitt von a bis d gespielt wird (man also auch A-Moll vermuten könnte). Im 6. Takt jedoch verbreitet ein „gis“ die Duftmarke „Osteuropa - Zigeuner“. Geföppt! Das gewohnte Moll war eine Täuschung. Wir befinden uns nicht mehr in einer deutschen mittelalterlichen Kirche, sondern auf dem Balkan. Der 7. und 8. Takt bringt eine weitere Überraschung mit einem unvermittelten Rutsch ins Dur, nachdem doch soeben im 6. Takt noch eine Zigeuner-Moll-Terz erklingen war.

Klezmermusik verwendet, folgt man den theoretischen Abhandlungen von Sokolow (in Sapoznik 1987) und Rubin (in Ottens/Rubin 1999), gewissen Modi, Skalen, (jüdischen) „shteygern“ (Leitern von „Steigen“) oder (jiddischen) „gustn“ (Gefallen von „Gusto“). Hier wäre dies in der Hauptmelodie ein „ukrainisch Dorisch“ oder „Mishebarak“:

### **d-e-f-gis-a-h-c-d**

mit einer zusätzlichen Ambivalenz von f und fis. Doch so ganz scheint die Theorie nicht zu stimmen. Denn „Ambivalenzen“, wie die Klezmerim sie lieben, gibt es bei der Modus- oder shteyger-Theorie nicht. Was ist also in dieser simplen Passage wirklich los? Und was machen die Klezmerim so häufig und gerne? Und was macht demnach „Klezmermusik“ aus?

Offensichtlich entspringt diese kleine Melodie einem laienhaften und spielerisch-skrupellosen Umgang mit Multikulti. Der Anfang der Melodie bewegt sich im mitteleuropäischen Deutschland, woher die Ostjuden und mit ihnen die Klezmermusiker im 14. bis 16. Jahrhundert gekommen waren. In Osteuropa adaptierten sie dann die Musik zweier Kulturkreise: die des Balkan mit den übermäßigen Intervallen und die des arabischen Kulturraumes mit den Mikrointervallen oder „Vierteltönen“. Arabisch gesehen wäre eine Tonstufe zwischen f und fis kein Problem, ja sogar (wegen des großen Schrittes f-gis) naheliegend. Doch Klezmerim kennen kein Intervall zwischen kleiner und großer Terz in der Melodik, dazu fühlten sie zu abendländisch. Also wird eben abrupt zwischen „Moll“ und „Dur“ gewechselt – und das macht ebenso Spaß wie die Überraschung mit dem gis in Takt 6.

Laienhaft und spielerisch-skrupellos ist dieser Umgang mit deutscher, balkanischer und arabischer Musik deshalb, weil er alles Mögliche aufnimmt, allerdings nicht konsequent und „rein“, sondern bruchstückhaft und immer nur soweit, wie es gerade nötig ist, damit die Musik ein paar Duftmarken bekommt. So haben wir hier im Endeffekt ein triviales Kirchen-Moll mit ein paar lokalen Duftmarken, die der Musik eine neue Qualität verschaffen. Einerseits ist die Angelegenheit ja bekannt, andererseits kommen immer wieder diese kleine Überraschungen vor. – Solch ein Umgang mit Multikulti ist aus den Arbeitsbedingungen der Klezmerim übrigens leicht erklärbar. Hatten sie doch nicht nur bei Festen und Feiern von Juden aufzuspielen, sondern auch bei solchen anderer Bevölkerungsteile. Jedem das seine – in einer Musik!

Laienhaft ist nicht nur die Tatsache, dass ein Klezmer sich nicht um professionelle Authentizität kümmert – so, wie es heute einige Klezmer-Forscher tun -, sondern die fremde Musik mit seinen Ohren hört und sich mit seinen Fähigkeiten aneignet. Deshalb wird das „Mishebarak“ („Ukrainisch Dorisch“) mit dem Zigeuner-gis harmonisch weitestgehend einfach nicht beachtet. Bei unserer Tonaufnahme ist dies extrem: die komplette Passage wird mit D-Moll begleitet, ohne Rücksicht auf Verluste. Die aus der Trivialharmonik herausfallenden Tonstufen werden nicht beachtet und entweder als Durchgang, Umspielung oder Wechsel betrachtet oder als Dissonanz einfach stehen gelassen.

Die harmonische Missachtung von „Alterationen“ wäre im Jazz ein Zeichen größter Stümperhaftigkeit. Hier sind verquere melodische Wendungen ja gerade Anlass zur Entfaltung harmonischer Künste. Wenn in Klezmermusik auf die übermäßigen Intervallschritte, die häufig vorkommen, harmonisch „reagiert“ wird, so spürt man oft bereits die Nähe des Jazz oder Jazz-Einflüsse. Beim vielfach in den USA von Alt-Klezmerim eingespielten „Odessa Bulgar“ führt das gis von Mishebarak stellenweise nach A-Moll, wodurch das gis als Terz von E7 nun harmonisch Ernst genommen wird. (Siehe Kapitel 8!)

Noch eine kleine Feinheit unserer historischen Aufnahme: Die mit „Bridge“ bezeichnete Passage ist harmonisch recht konventionell mit dem D-Dur plus Dominante A7 (dem einzigen Akkordwechsel im ganzen Stück). Immerhin muß ja von D-Dur wieder nach D-Moll zurückgeleitet werden. Das Orchester realisiert diesen Übergang gleitend während der Intro-Fanfaren, die sich offensichtlich allmählich von Dur nach Moll wandeln.

Bezüglich Melodik/Harmonik halten wir folgende Merkmale von Klezmermusik fest:

Wenig Harmoniewechsel, weite Strecken werden von einem einzigen Akkord begleitet, auch wenn die Melodie „alterierte“ Tonstufen enthält.

Es gibt keine oder nur sehr selten „Akkordfolgen“ mit funktionaler Bedeutung, vor allem keine „Quintschrittsequenzen“ oder Zwischendominanten wie im Jazz oder in der klassischen Funktionsharmonik.

Akkorde können einfach funktionslos gerückt werden wie in der aktuellen Rockmusik.

Derart mitteleuropäisch ungewöhnliche Passagen können unterbrochen sein durch konventionelle Passagen nach der Kadenzharmonik („Break“).

Den Kern der Melodik bilden gewisse Modi, die gerne übermäßige Intervalle enthalten wie im vorliegenden Fall das „Ukrainisch Dorisch“.

Der arabische Einschlag der Melodik wird ins Schema der Chromatik gepresst und erscheint dann als effektvoller Gag, zum Beispiel Dur und Moll direkt hintereinander.

Die „neuralgischen“ Intervalle wie hier das Zigeuner-gis werden sparsam verwendet. Manchmal verläuft eine Melodie lange Zeit „normal“ vor sich hin, um dann erst in den letzten Takten ins Zigeunerische umzukippen.

Es muss hier schon angekündigt werden, dass wir später bei der Besprechung des häufigsten Klezmer-Modus „freygisch“ eine Kadenzharmonik finden, die zum Markenzeichen von Klezmer geworden ist und vollkommen quer zu allem steht, was das Abendland mit seinen Quint-Dominanten entwickelt und aus der Natur des Tones abgeleitet hat. (Siehe Kapitel 2!) Andererseits sagt Joshua Horowitz von der Gruppe „Budowitz“, die sich der Erforschung des authentischen Klezmerspiels widmet, dass Klezmermusik von Natur aus nicht-harmonisch ist. Die gesamte Begleitung leitet Budowitz aus der Melodie ab. (Beiheft der CD „Mother Tongue“ 1997, S. 19.)

## „Lustige Sachen“: Form, Spielweise und Arrangement

---

Soweit die melodisch-harmonische Grundstruktur der Musik, die relativ einfach zu sein scheint. Noch einfacher ist die Form des Stücks unserer Tonaufnahme:

Intro - Hauptmelodie	Intro - Hauptmelodie
Bridge	Bridge
Intro - Hauptmelodie	Intro - Hauptmelodie
Bridge	Bridge
usw.	

Während die Bridge im wesentlichen als Tutti gespielt wird, wird Intro-Hauptmelodie auf unterschiedliche Instrumentengruppen verteilt. In der Tonaufnahme wechselt sich interessanterweise weitestgehend die Pikkolo-Flöte mit dem Tutti-Orchester ab. Das Orchester selbst enthält neben Flöte noch Blechbläser, Streicher und Schlagzeug. (Siehe Abbildungen der „Großen Kapelye“ und der Klezmer-Band 1925 im Schülermaterial.) Die Instrumentation ist, vom Solo-Tutti-Wechsel abgesehen, sehr einfach. Ein pulsierend, treibender „Groove“ treibt im Untergrund das Unisono-Spiel der melodietragenden Orchesterhälfte voran. Die wesentlichen Elemente dieses Grooves sind: ein einfacher Wechselbass (in D-Moll also d-A-d-A in Vierteln) und vor allem eine Achtelpulsation mit einem Klangfarbenwechsel zwischen erstem und zweitem Achtel. Je nach Klangfarbe und Akzent des zweiten Achtels ist der für Zigeunermusik (vor allem Zigeunerjazz) typische „schnelle Nachschlag“ zu vernehmen, an dem sich klassische GitarristInnen oder zweite GeigerInnen, wenn sie ihn ohne den „Vorschlag“ spielen müssen, oft die Zähne ausbeißen:



Steigerungen des Tempogefühls werden durch zwei Maßnahmen hervorgerufen: Einerseits kann der Wechselbass und mit ihm der „Vorschlag“ entfallen. Dies Stadium der Musik wird als spannungserzeugende Bridge empfunden. Andererseits kann das Zusammenspiel von Wechselbass-Vorschlag und Nachschlag zeitweilig entfallen und durch ein im Unisono gespieltes Achtel-Tremolo ersetzt werden. Hierdurch wird die Dichte erhöht (mehr Töne pro Zeiteinheit) und das Tempo scheint zu anzuziehen.

Das Schlagzeug ergänzt diesen Groove: die große Trommel schlägt gleichmäßige Viertel (ala Techno) außer an Unisono-Stellen wie dem Intro, Schellen spielen den Nachschlag und Woodblocks nutzen zwei Klangfarben für eine Achtelfigur, wobei die Klangfarbe auf der zweiten Achtel die höhere, hervorstechendere sein soll. In der vorliegenden Tonaufnahme ist dies Standard-Schlagzeug nicht gut hörbar, weil das Schlagzeug hier keine Rolle spielt.

Gegenüber amerikanischen Aufnahmen von „Bulgars“ oder „Freilachs“ ist das vorliegende Arrangement sehr rum-ta-ta-mäßiges Schützenfest. Die amerikanischen Klezmorim haben deshalb andere Grooves eingeführt und auch ansonsten noch einige Arrangiertricks eingesetzt, auf die wir später zu sprechen kommen. Das jetzige 1911er-Beispiel aus Warschau ist aber dennoch alles andere als deutsche Schützenfest-Musik. Neben dem Tempo und der dadurch bedingten Spielfreude ist es vor allem die Tongebung und die Variationskunst der Klezmorim, die das jiddische Salz in der Schützensuppe ausmachen. Keine Wiederholung der Melodiezeile gleicht der anderen. Die Qualität der Klezmorim wurde, darin stimmen alle Berichte seit dem Mittelalter überein, daran gemessen, wie die Melodiestimme artikuliert, von mal zu mal variiert und ausgeziert wurde. Außenstehende haben hierüber oft verächtlich den Kopf geschüttelt, Insider jedoch haben diese „Kunst“ bewundert. Zugleich ist die jiddische Kunst der Artikulation und Variation jenes Merkmal, das die Klezmermusik von der jeweils bodenständigen Volksmusik Rumäniens, Moldawiens, der Ukraine etc. signifikant unterscheidet. Denn diese Kunst ist beeinflusst von den Vokal-Modulationen des Synagogalgesanges („khazone“), von den chassidischen Liedern ohne Worte („nigunim“) und jiddischen Volksliedern. Zugleich ist sie Ausdruck einer enormen Spielfreude – zum Beispiel daran erkenntlich, dass gegen Ende unserer Tonaufnahme auch die Trompeten im Tutti-Orchester anfangen, jenen triolischen Vorschlag-Auftakt zu spielen, den die Flöte so perfekt beherrschte.

Einige Fachworte:

<i>Fachwort (US-Schreibweise)</i>	<i>Erklärung</i>	<i>Jiddisch-Duden</i>
dreydlekh	Ornament, Verzierung	Drejele = Schnörkel, drejn = drehen, wirbeln
kwetschn	Klagen, Lamentieren	a kwetsch ton = drücken („einen Quetscher tun“)
kekhts	Ähnlich dem Nachschlag, der Weinen nachmachen soll (Budowitz)	kekhtz = Krächzer, Stöhnen
kekhtsn	Verzierung, die den Bruch zwischen regulärer und Falsett-Stimme nachmacht (Ottens/Rubin)	Mehrzahl von kekhtz
shleyfer	Glissando (Schleifer)	schlajfn = schleifen, shlejf = Schleife

Hier noch zwei Zitate zur Verzierungskunst:

*... da doch die Juden nichts sonderliches produciren, als was sie den Christen abzuwaeten, confuse cerstümpflen, weder tempo noch tact führen, als der edlen anmuettigen Music mit Spoth ihre Aestimation benehmben, einen Schandtfleck anhencken,... (Prag 1651, zitiert bei Ottens/Rubin 1999, S. 62).*

*Die Klezmer-Spielweise um die Jahrhundertwende unterschied sich von der heutigen Aufführungspraxis in vielerlei Hinsicht. Mehr ausdrucksvolles Spiel als technische Vollkommenheit betonend, war sie gekennzeichnet durch den ausgedehnten Gebrauch von*

*Trillern, Schleifern und „krekhtsn“. Unregelmäßige Phrasierungen, nach der alten Ästhetik bevorzugt, gaben der Melodie Energie und Spannung. Die Tempi waren nicht exakt und regelmäßig, sondern unterlagen ständiger Veränderung. (Rubin im Begleitheft der CD „Bessarabian Symphony“.)*

Die vorliegende Tonaufnahme enthält keine Soli. Daher halten sich die „Seufzer“ und „Krächzer“ in den Grenzen einfacher Pralltriller, Triller, Vorschläge, Nachschläge und Mordente. Der Spitzenton  $d^2$  wird stets vom  $a^1$  aus im Vorschlag erreicht. Tonhöhenverbiegungen oder glissandi werden vergleichsweise vorsichtig eingesetzt. Manchmal entsteht eine „Verbiegung“ einfach durch schrilles Blasen.

Das viel zitierte und auch bei Zigeunerkapellen anzutreffende energetisierende Rubato und Accelerando sowie die agogische Freiheit der Melodie gegenüber dem Metrum (das oft unabhängig von der Melodie beibehalten wird) kommt in der vorliegenden „Orchesterfassung“ einer bekannten Melodie nicht einmal ansatzweise vor. Die Platteneinspielungen aus Osteuropa und den USA liefern generell wenig Belege für die Behauptung, dass Temposchwankungen ein Hauptcharakteristikum von Klezmermusik seien. Jede Operette von Emerich Kalman oder Brahms „Ungarische Rhapsodien“ haben in dieser Beziehung mehr zu bieten. Ein vom Metrum befreites Spiel kennt Klezmermusik vor allem in den offiziell zugelassenen Enklaven: der „Doina“, einer aus der rumänischen Folklore stammenden Improvisation, den Vorspielen („forshpil“ - oft ist dies aber eine „Doina“) und den Überleitungen, mit denen zwischen unterschiedlichen Tempi und Metren vermittelt werden muss („nokhshpil“, wenn von „Doina“ zu „Freilach“ übergeleitet wird).

Wenn das Klezmer-Ensemble auf ein ortsübliches Maß reduziert wird, so bleiben im 19. Jahrhundert 2 bis 3 Geigen, ein Hackbrett (tsimbel) und ein Bass übrig. Während die erste Geige („primer“) die Melodie spielt und verziert, hat die zweite („tsveyter fidl“) die erste heterophon oder kontrapunktisch zu unterstützen, während die dritte („fturke“) für den Groove sorgt. Meist spielt sie dazu rhythmische Doppelgriffe. Bei zwei vorhandenen Geigen muss die zweite sich beiden Begleitaufgaben widmen.

Der Vorteil der vorliegenden Tonaufnahme mit einem größeren Ensemble liegt darin, dass hier relativ leicht nachspielbare Musik gemacht wird, die Ornamentik und Artikulationskünste sich in machbaren Grenzen halten und das Tempo so gut wie nicht schwankt.

## Durchführungshinweise

---

Ganz allgemeine Hinweise zur Aufführung von Klezmermusik:

- Wenn irgend möglich, keine Noten verwenden, sondern nach Gehör spielen.
- Je einfacher die von einzelnen Schüler/innen zu spielenden Patterns sind, umso mehr Raum bleibt für Energie, Ausdruck, Gestaltung und Freude. Alle Schwierigkeiten beseitigen, Stimmen rigoros vereinfachen, störende Noten oder Musiktheorie weglassen!
- Einmal erarbeitete Grundfertigkeiten sollen weiter verwendet, von einem Arrangement zum nächsten übertragen werden können. Wir transponieren daher die meiste Musik auf

den „d-Level“ (Tonika d). Im Rhythmusbereich behalten wir einmal erarbeitete Grooves für weitere Arrangements bei.

- Wichtig für Erfolg und Wirkung sind Nahtstellen, d.h. jene seltenen Stellen, an denen eine Generalpause, ein Unisono, ein Stocken des Grooves usw. einsetzt. Klezmermusik kennt solche Nahtstellen, auch wenn die Musik nicht nach Intro-Strophe-Refrain-Break sortiert ist. Eine Nahtstelle ist nur dann wirkungsvoll, wenn sie sich von einem relativ lange andauernden, groovigen Ablauf abhebt.
- Für Klezmermusik gilt: Der genaue Tonhöhenverlauf ist weniger wichtig als der Gestus einer Melodie. Wir üben daher in der szenischen Interpretation gestisches Singen und Musizieren. Beim Instrumentalspiel ist Spielen nach Gehör oft der beste Weg zum gestischen Spiel.
- Die in der Klezmermusik seltenen Akkordwechsel sollten unbedingt gehört und – nach einiger Einfühlung ins Metier – gefühlt werden. Kein Takte zählen!
- Spezialist/innen in einer Klasse können Notenmaterial zu Hause vorbereiten und dürfen zur Belohnung dann auch nach Noten spielen.
- Wenn möglich, Melodien und Patterns singen, bevor sie gespielt werden. Rhythmen erst mit Körperinstrumenten erarbeiten, bevor sie gespielt werden.
- Wann immer es die Instrumente zulassen, sollte man sich auch im Raum beim Spielen bewegen (gehen).
- Bei Einzelstimmenproben muss den Probanden immer das ganze Stück präsent sein: sei es mental, wenn die Schüler/innen das Stück gut kennen (etwa ein Lied, für das eine Begleitung erarbeitet wird), sei es dadurch real, dass ein Playback zur Verfügung steht oder die Lehrer/in selbst das Playback simuliert (Gitarre, Klavier, Gesang).

### **Eingrooven zum Original als Playback**

Da das Original stetig im Tempo und formal einfach ist, kann es als Playback verwendet werden. Dazu zunächst den „Nachschlag“ und die Nahtstellstelle (Dur-Wechsel in Takt 6 der Hauptmelodie) üben:

Jede Schüler/in hat zwei Stöcke (Bleistift, Kugelschreiber, Lineal) von unterschiedlichem Material und sucht sich Gegenstände, die unterschiedlich klingen. Das kann Stuhlbein + Fußboden oder Tischplatte + Notenständer oder Fell + Woodblock sein. Der lauter oder heller klingende Gegenstand wird mit der rechten, der andere mit der linken Hand bedient. Zur Hauptmelodie des Playbacks von „Ekhal i Zastal – Veselaya muzika“ wird geklopft, Intro und Bridge werden leise mitgesungen:

Scheinbar einfach... und doch hat's bei diesem Tempo die genaue Ausführung der Nahtstelle in sich. Es gelingt dann am ehesten, wenn die Melodie mitgedacht wird.

Die Bridge kann, sobald die „Hauptmelodie“ sitzt, mit dem Rhythmus der Nahtstelle begleitet werden. – In einem zweiten Schritt kann „links + rechts“ durch „Fuß + Klatschen“ ersetzt werden. Dies gelingt im allgemeinen erst nach einiger Übung, wer's nicht schafft, sollte beim ersten Schritt bleiben. – Eine weitere Steigerung des Schwierigkeitsgrades ist, den Nachschlag („rechts“ bzw. „Klatschen“) ohne Hilfe des Vorschlags („rechts“ bzw. „Fuß“) auszuführen. Hier kann die Klasse geteilt werden: die eine Hälfte spielt die Große Trommel („links“ bzw. „Fuß“), die andere den Rimshot („rechts“ bzw. „Klatschen“).

### Instrumentierung des Grooves

Nun wird die Essenz des Grooves ohne Playback ausgeführt:

Große Trommel	1, 2, 3, 4 durchgehend, nur an der Nahtstelle unisono wie zuvor „rechts“ („Fuß“)
Woodblocks	das leisere/tiefere Holz auf 1, 2, 3, 4 das lautere/höhere auf 1+, 2+, 3+, 4+ , an der Nahtstelle unisono
Schellen	durchgehende Achtel schütteln oder nur Nachschlag 1+, 2+, 3+, 4+ schlagen, nur an der Nahtstelle unisono
Bass-Instrumente	Wechselbass d – A – d – A auf 1, 2, 3, 4. An der Nahtstelle unisono auf d.
Weitere Instrumente	Versuchen, nur den Nachschlag mit Terz f <sup>♯</sup> -a <sup>♯</sup> zu spielen, ab Nahtstelle dann fis <sup>♯</sup> -a <sup>♯</sup> . Achtung: ist sehr schwierig!



Bass-Instrumente: Keyboard, 2 tiefe Holzblöcke, E-Bass, tiefe Xylophonstäbe, Zupfbass

Weitere Instrumente: Keyboard, Xylophon, Gitarre

Wenn dieser Groove einigermaßen sitzt, wird die Passage der Hauptmelodie wie in der ersten Übung gespielt: 6 Takte Groove, dann 1 Takt unisono Nahtstelle, dann 8. Takt Groove. Die „weiteren Instrumente“ mit dem Nachschlag f'-a' wechseln in den beiden letzten Takten zu fis'-a'. Damit kommt auf diese Gruppe neben der rhythmischen Schwierigkeit noch die harmonische Aufpasserei dazu.

### Vom Groove zum Stück

Weg 1: die Melodiestimmen spielen nach Noten

Alle Schüler/innen der Klasse, die sich noch an ihre alte Blockflöte trauen, bekommen das Notenbeispiel der Hauptmelodie mit nach Hause mit der Bitte, die Musik zu üben. Einige Schüler/innen, die tiefere Blasinstrumente spielen können, bekommen das Notenbeispiel der Bridge mit nach Hause mit der Bitte, die Musik zu üben. – In der nächsten Stunden werden der Groove mit den geübten Linien zusammengesetzt. Das sieht dann so aus:

Intro (2 T)	Hauptmelodie (8T)	Intro (2 T)	Hauptmelodie (8T)	Bridge (4 T)	Bridge (4T)
unisono	Flöten Melodie	unisono	Flöten Melodie	Bläser Melodie	Bläser Melodie
unisono	Rhythmusgruppe Groove mit Nahtstelle	unisono	Rhythmusgruppe Groove mit Nahtstelle	Rhythmus der Nahtstelle	Rhythmus der Nahtstelle

Dabei wird in der Bridge ausschließlich der Rhythmus der Nahtstelle verwendet. Die Bass-Instrumente, die den Wechselbass spielen, müssen in der zweiten Hälfte der Bridge von d-A auf e-A umsteigen. Die Gruppe, die den Nachschlag spielt muss zunächst fis'-a' weiterspielen, und im zweiten Teil dann zu e'-a' wechseln. Die Flöten können abschließend versuchen, einige Verzierungen anzubringen: einen triolischen Auftakt zum d<sup>2</sup> der Melodiespitze, ein Pralltriller auf dem h' des 3. Viertels im ersten Takt usw.

Weg 2: die Melodie wird auswendig nachempfunden

Am Anfang steht die Verinnerlichung des „ukrainischen Moll“, wobei folgende Gesangs- und Spielübung die Angelegenheit vereinfacht und auch Takt 5-6 der Hauptmelodie nahe bringt:



Im Call-and-Response-Verfahren können Teile dieses „shteyger“ in kleinen Varianten so, wie es die Hauptmelodie enthält, erarbeitet werden. Erst singend, dann mit einzelnen Gruppen auf

Instrumenten, wobei hier absolute Nicht-InstrumentalistInnen aus- und akustisch unbemerkt auf den Rhythmus-Groove umsteigen. Man kann sich dann zum ersten Teil der Hauptmelodie zurückarbeiten... bis die Melodie der Tendenz nach gespielt werden kann.

Hier fädelt sich dann der 2. Weg wieder in den ersten ein: Groove erarbeiten, auf Nahtstelle achten und die Bridge (die melodisch kaum Schwierigkeiten bereitet) spielen.

## Diskussionsaspekte

---

Wir vergleichen nochmals unsere Aufführung mit der originalen Aufnahme aus dem Jahr 1911!

Anschließend werden die Bilder (Schülermaterial: Klezmer-Bands) mit den dort notierten Fragen bearbeitet.

Auf Rückfrage erste (vorsichtige) Information zur Bezeichnung „Klezmer“. Verweis auf die Diskussion und Information im Anschluss an die folgende Unterrichtseinheit.

1920 hat in New York Eddie Cantor ein Lied „Palestina“ aufgenommen. Das Orchestervorspiel sowie die Zwischenspiele verwenden wortwörtlich den Anfang von „Ekhal i Zastal Veselaya muzika“, im weiteren Verlauf wirkt die Harmonik und der Gestus der „Lustigen Sachen“ weiter bis plötzlich „Mazeltow“ zitiert wird. Das Orchesternachspiel ist wieder wörtlich. Das Stück zeigt, wie jiddische Klezmer-„Intonationen“ in kommerziellen Musikstücken weiterleben. Das Lied handelt von einem Mädchen aus Bronx, die mit ihrer Concertina nach Palestina ausgewandert ist. Der Text zum einschlägigen Refrain (der auf der Aufnahme leicht variiert wird) lautet: Lena is the queen of Palestina, just because she plays the concertina. She plays it day and night, she plays with all her might, she never gets it right, but how they love her, want more of her. I heard her play once or twice, Oh muder, she was nice. They say that she was fat but she got leaner, playing on her concertina, way down Palestina way.

Im Kammen International Dance Folio No. 1 (New York 1924), einer ersten Druckausgabe von Klezmermusik, steht folgendes Stück:

No. 8. FRAILACH  
 A Tentzel far die Machtetunem... Noch A Bissel  
 JEWISH DANCE || GREEK DANCE

Allegro (Lively)  
*ff*

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first section, 'JEWISH DANCE', is marked 'Allegro (Lively)' and 'ff'. The second section, 'GREEK DANCE', follows. The score includes various chords such as C, G7, Cm, and G7, and features dynamic markings like 'ff' and 'D.C.' (Da Capo).

Vergleiche diese Transkription mit unserem Stück aus dem Jahr 1911! Man sieht, dass die Klezmerpraxis einzelne Melodiebruchstücke in unterschiedlicher Weise zusammensetzt.



Stacy Phillips (1996) hat diese Klezmerversion noch auf die in Ungarn bekannte Melodie „Szól A Figemadar“ („Der Feigenvogel singt“) zurück geführt, die er von einer Aufnahme einer Gipsy-Musikgruppe aus Szatmar (Ungarn) transkribiert hat. Die Platte ist 2014 neu aufgelegt worden, der Titel kann um 79 Cent bei Amazon herunter geladen werden

(<http://www.amazon.co.uk/Tancdallam-figemadar-Dance-figbird-singing/dp/B00LJBIRGS>).

Interessant ist, dass dies ungarische Lied in „Kammen“ als „griechisch“ bezeichnet wird. Das

ist wohl darauf zurück zu führen, dass es in den USA der 1920er Jahre von Griechen gespielt worden ist und so „irgendwie“ ins Klezmerrepertoire eingegangen ist. Der Zusammenhang zwischen dem ungarischen „Szól A Figemadar“ und der Melodie „Ekhal i Zastal – Veselaya muzika“, die nach Ottens/Rubin eine weite Verbreitung gehabt haben soll, ist unklar.

1

5

10

14

19

24

A E7 A

A D tr A tr E7 tr A E7 A

A 2. A E7 tr

A E7 tr A

E7 tr A

A D.S. al Coda

Dieses Notenbeispiel zeigt, wie die „Rohform“ aus „Kammen“ tatsächlich gespielt werden kann, hier allerdings nicht von Klezmerim sondern von ungarischen Gipsys.



## Schülermaterial zu Kapitel 1

Sieh Dir die Bilder an und beantworte folgende Fragen:

- Welche Instrumente kommen immer vor, welche oft, welche gelegentlich oder selten?
- Was ist also die „Kernbesetzung“ einer Klezmer-Band?

Sortiere die Bilder zunächst danach, ob auf ihnen die Musiker spielen oder sich für ein Foto in Szene gesetzt haben:

- Welche der gemalten (gezeichneten) Bilder sind wohl realistisch, welche stellen eher Klischees von Juden dar?
- Auf welchen Bildern sind die Musiker fröhlich und freundlich, auf welchen traurig, grimmig, ernst, böse...? Sind Gründe für diese Haltungen ersichtlich?
- Wirken die Musiker wohlhabend oder eher arm?
- Welche Bilder bringen zum Ausdruck, dass es den Musikern schlecht geht?
- Welche Bilder bringen Berufsstolz zum Ausdruck?
- In welchem Alter sind die Musiker? Sind die Kapellen altersmäßig homogen?
- Gibt es charakteristische Kleidungen?
- Lässt sich daraus eventuell schließen, ob es sich um Berufs- oder Laienmusiker handelt?
- Welche Kapelle passt am besten zu der von uns gehörten Musik?



Michael Jozef Guzikow und sein Ensemble, anonyme Federzeichnung um 1835.  
2 Geigen, Hackbrett (tsimbel), Cello (Bass) = klassische Besetzung.



„Jüdische Hochzeit“ von Wincenty Smokowski (1797-1876), ca. 1850: Geige, Tsimbel, Cello.



„Große Kapelye“ aus Ostrowiec (Polen, südlich Lublin), ca. 1905. Die Kapelle soll in ganz Polen berühmt gewesen sein.



Eine russisch-jüdische Klezmerband posiert für „Forverts“, 1920



Polnisch-Jüdische Klezmer-Band um die Jahrhundertwende.





Klezmorim vor dem Hause eines chassidischen Rebbe aus Anlass der Hochzeit seiner Tochter.  
Grodzisk, Polen, 1925 für den „Jewis Daily Forward“.





„Dörfliches Zigeunerensemble“ um 1840.



Marc Chagall: Die Hochzeit (1910)