

3. Musiktheorie - der Klezmermodus „freygish“

Ohne Noten in freyghish: „Lebedik un freylekh“

„Lebedik un freylekh“ („lebendig/lebhaft und fröhlich“) ist der Titel eines bekannten Klezmerstücks, das nach Gehör gespielt werden kann. Die „Tonart“ des Stücks heißt „freygish“ (von „phrygisch“). Zugleich ist „freylekh“ (oder „freilach“) die Gattungsbezeichnung eines lebhaften jiddischen Tanzes im 4/4-Takt. Der Modus „freygish“ ist der am meisten verbreitete. Der sowjetische Musikethnologe Beregovski hat unter seinen in den Jahren 1920 bis 1940 gesammelten über 5000 Melodien etwa 25% in freyghish festgestellt, wogegen der nächst häufigste Modus „Mishebarak“ (siehe Kapitel 1 „Lustige Sachen“) auf 15% kommt. Freyghish liefert auch die interessanteste Skala, die nicht ins Prokrustesbett der abendländischen Funktionsharmonik gepresst, sondern mit einer eigenen Harmoniefolge bedacht wurde.

Zur Terminologie:

gustn	shteyger	Modus	Skala (Tonleiter)
jiddisch	jüdisch	musikwissenschaftliche Terminologie	Terminologie der Praktiker
Volksmusik	Synagogale Musik		
von „gefallen“ (siehe „Gusto“)	von „steigen“ (siehe Ton-Leiter)	z.B. Kirchentonarten, Rags, Maqams	Bezeichnet die Folge der Töne/Intervalle

„Lebedik un freylekh,“ ist mir 1982 zum ersten Mal begegnet, als ich einen Workshop für Jazz-Improvisation bei Kate und Mike Westbrook aus London besuchte. Die elementar einfache Melodie, die im wesentlichen „nur“ eine interessante Skala rauf- und runter spult, eignete sich vorzüglich für Anfänger/innen in „Improvisation“: es gibt nur zwei Akkorde und deren Wechsel ist leicht hörbar. Und wer die Skala kann, kann die Melodie nicht mehr falsch spielen. Heute weiß ich, dass dies der Zauber von freyghish war! Ein Teilnehmer jenes workshops hat am 1.8.1995 in Rendsburg die Melodie Giora Feidman vorgespielt, der sie kannte und sofort aufgriff (zu sehen in der Dokumentation von arte vom 18.9.1996). Inzwischen habe ich bemerkt, dass die Melodie mal implizit, mal explizit ihr Unwesen in zahlreichen Klezmer-CD's treibt. Sie kommt versteckt vor in

- „Freylekh Jamboree“ der Klezmer Conservatory Band (CD „Dancing in the Ailes“, 1997),
- „From Ghetto“ der niederländischen Gruppe Nebbisj un Rebbisj (CD „ToV“, 1996),
- „Lebedik un Frejlech“ von Aufwind (CD „Gassn Singer. Jiddische Lieder & Klesmermusik“, 1991)
- „Lebedik!“ von Joel Rubin, Michael Alpert u.a. (CD „Joel Rubin Hungry Hearts“, 1998)
- „Kolomayer badhen - Lebedik un freylekh“ der Gruppe Kasbek (CD „Klezmer a la Russe“, 1996),

und explizit als

- „Sirba/Hora“ der KLEZMORIM (CD „East Side Wedding“, 1977) und
- „Lebedik und Freylekh“ bei Joel Rubin mit den Epstein Brothers (CD „Zeydes un Eyniklekh“, 1995).

„Lebedik un freylekh“ ist ein brauchbares Modell, um nach Gehör zu spielen und den für freygish charakteristischen Harmoniewechsel zu verinnerlichen. Zudem kann an diesem Stück das osteuropäische Accelerando und Rubato geübt werden. Es wird im folgenden also ohne Noten gespielt!

Das Üben erfolgt (möglichst gleich mit einem dezent dazu spielenden Bass) im Call and Resonance-Prinzip: jede Phrase wird vor- und sodann nachgespielt, wiederholt, wiederholt und nochmals wiederholt, bis eine Sicherheit vorhanden oder Unlust im Aufkommen ist, dann die nächste Phrase usw. „Lebedik un freylekh“ ist so phrasiert, dass freygish gleich von seiner besten Seite gezeigt wird und zugleich schrittweise erorbert wird:

Phrase 1 = die charakteristische übermäßige Sekunde (Takt 1-2)



Phrase 2 = der charakteristische Ganztonschritt zwischen VII. Stufe und Grundton (Takt 3-4)



Phrase 3 = Schlusswendung (schwierig!) mit Dreiklang (Takt 4-8) und Harmoniewechsel



Die Melodie kann auch textiert werden:

T. 1-2 (Phrase 1)	T. 3-4 (Phrase 2)	T. 5-6 (Phrase 3a)	T. 7-8 (Phrase 3b)
Lebedik, lebedik	lebedik un frey(e)lekh	lebedik und freylekh woll'n mr	sajn, jo saj(e)n!

Zwecks Übung des Harmoniewechsels spielt eine Hälfte der Klasse nur die Töne d und c in beliebiger Tonhöhenlage, am besten sogar in Oktavwechseln, während die andere Hälfte die Melodie spielt.

Schließlich wird der Wechsel d – c zu einem Begleitpattern zusammengesetzt, das auf zwei Gruppen aufgeteilt wird. „Vorschlag“ d-D d-D d-D d-D c-C c-C d-D und Nachschlag konstant A:



oder



Schlagzeug ist diesmal nicht nötig. Wichtiger ist, dass alle Schüler/innen sich mit Melodie und Bass abwechseln. Die Melodiespieler/innen können je nach Laune auch einen Nachschlag auf den Harmonietönen (in hoher Lage) spielen oder Oktavsprünge in Achteln. Das zweite Achtel wird dabei der höheren Oktav zugeordnet gemäß dem Prinzip, dass der Nachschlag lauter, intensiver oder heller klingen soll als der Vorschlag (siehe Bemerkung in Kapitel 1 zu den Woodblocks). Es macht sich auch gut, gelegentlich einen ganzen Achttakter ohne Melodie zu spielen – das wirkt sehr professionell, vor allem bei anziehendem Tempo.

Um zum Rubato und Accelerando zu kommen, kann die Melodie nach einem modifizierten Call and Response-Prinzip gespielt werden, zum Beispiel:

Takt	1	2	3-4	5-6	7-8
Call	Melodie		Melodie		Melodie
Response		Melodie		Melodie	Melodie

Die RuferIn („Call“), wohl meist die Lehrer/in, versucht nun das Tempo anzuziehen bzw. gelegentlich mit einem Break urplötzlich Super-Rubato neu anzusetzen. Die Temposchwankungen verleiten, sobald sie beherrscht werden, dazu übertrieben zu werden. Daher die Regel, dass Effekte dann wirkungsvoll sind, wenn mit ihnen ökonomisch umgegangen wird. Richtwerte zeigt die folgende Tabelle:

5% der Zeit	„Auftakt“ Super-Rubato, ganz frei.
15% der Zeit	Nicht mehr frei aber halbes Tempo anfangen, dann langsam beschleunigen auf normales Tempo.
25% der Zeit	Normales Tempo spielen.
5% der Zeit	Break: Super-Rubato, eventuell Kadenz, Solo, sehr frei.
10% der Zeit	Wie anfangs von langsam auf normal beschleunigen, nicht frei.
20% der Zeit	Normales Tempo spielen.
20% der Zeit	Stretta: Beschleunigen auf mindestens doppeltes Tempo.

Die Beschleunigung in der Stretta erfolgt unter anderem auch dadurch, dass kompliziertere Noten weggelassen und gegen Ende alles auf die Kerntöne (eventuell nur noch die Viertel) und den Harmoniewechsel reduziert wird.

Randbemerkung: Reizvoll an der Melodie ist, dass im subdominantischen Teil in C-Moll lauter chromatische Vorhalte von unten vorkommen. Das bewegt sich etwas von der sonstigen Seufzer-Melodik weg, die Vorhalte überwiegend bei abwärtsgerichteter Melodie verwendet (siehe „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“). Zudem sind alle Vorhalte chromatisch, so dass auch ein irregulär-leiterfremdes h (statt b) vorkommt.

Bis hierher kann die ganze Klasse oder die ganze Band mitspielen. Die Ausführung des zweiten Teils von „lebedik un freylekh“ ist etwas schwieriger, wenn man beim guten Vorsatz, ohne Noten zu spielen, festhalten will. Wie im virtuosen Arrangement der „Klezmorim“ zu hören, können die Begleitstimmen im 2. Teil immer wieder Motive aus dem 1. Teil einspielen, insbesondere das Kennzeichen „lebedik!“ Der zweite Teil eignet sich, mit anderen Worten, als Betätigungsfeld von Solist/innen. Die Begleitpatterns des 1. Teils können entweder ganz beibehalten werden. Reizvoller ist jedoch, das Pattern und die Begleitung insgesamt in den Takten 17-22, also dem dominantische C-Moll-Teil, zu unterbrechen und ganz auf ein zweistimmiges Melodiespiel zu setzen.

Hinweis: Man untersuche die zitierten Aufnahmen unter der Frage, wo und wie improvisiert wird. Der „Klezmorim“-Aufnahme ist beispielsweise zu entnehmen, dass nicht skalenmäßig improvisiert, die Melodie aber ausgeziert wird. Dies sind überwiegend lediglich Pralltriller oder kleine glissando-artige Verschleifungen.

Analyse von „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“

(Schülermaterial im Teil „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“)

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a D(7) chord and contains notes with Dg chords below. The second staff begins with (Cm) and Cm chords, followed by notes with Vh and (Dg) chords below. An arrow points to a note with a box labeled 'Wn oder Verm.' below it.

Der Modus freygish, der dieser Melodie zugrunde liegt hat die Tonfolge d-es-fis-g-a-b-c-d. Er ist ein phrygisch (d-es-f-g-a-b-c-d) mit „hochalterierter“ Terz fis. Oft wird er auch als harmonisch g-Moll (g-a-b-c-d-es-fis-g) aufgefasst mit dem Finalton d statt g. Die charakteristischen Intervalle von freygish sind: der Halbton über dem Grundton (d-es), der dadurch bedingt übermäßige Sekundschritt zur Terz (es-fis) sowie die große Sekunde unterhalb des Grundtons, also das Fehlen eines Leittons. Obgleich Klezmermusiker über die meisten „alterierten“ Tonstufen, insbesondere übermäßige und verminderte Intervalle, einfach hinwegspielen und sie nicht harmonisch – wie im Jazz oder dem „Klezmer der 2. Generation“ – mit irgendwelchen „Krümelakkorden“ kunstvoll ausbaden, ist bei freygish das herkömmliche Quintschritt-Denken außer Kraft gesetzt: der Akkord auf der 5. Stufe wäre a-c-es, also eher ein verkürzter Vertreter von d-fis-a-es (der „Tonika“). Daher übernimmt die 7. Stufe, also C-Moll, dominante Funktion. Reines freygish wird also mit drei Akkorden begleitet:

Tonika	Dominante	Subdominante
D(7)	Cm	Gm
d-fis-a	c-es-g	g-b-d

Die „Kadenz“ D-Cm-D ist zum „Markenzeichen“ von Klezmermusik geworden und wird auch in Stücken punktuell eingeblendet, die gar nicht in freygish stehen (siehe unten). Die typischen Klezmer-Melodien in freygish verwenden die Dominante C-Moll nur sehr sparsam, die Subdominante G-Moll entweder gar nicht oder nur in B-Teilen. In „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“ ist C-Moll auf 1 ½ bis 2 Takte begrenzt. Die Harmonisierung der Melodie folgt einigen groben Regeln:

- Geht die Melodie aufwärts, so werden die Tonstufen von freygish, die nicht in die Harmonie passen als Durchgangsnoten (= „Dg“) interpretiert,
- geht die Melodie abwärts, eher als Vorhalte (= „Vh“), was die charakteristische Seufzermelodik bewirkt.

Kurz vor Melodieschluss muss entweder die kleine Sekunde über oder die große unterhalb des Grundtons auftreten. Sie muss obligatorisch mit der Dominante C-Moll harmonisiert werden.

Im Inneren der Melodie kann es ambivalente Stellen geben, die Harmonisierungen durch die Tonika oder Dominante zulassen. Die Entscheidung wird dann aufgrund der Wirkung getroffen: will ich eher seufzende Vorhalte oder neutrale Durchgänge? Takt 6, 1. Hälfte, ist solch ein Fall. Und in der Tat, findet der Wechsel von D-Dur nach C-Moll in einigen Interpretation auf Volltakt, in anderen auf dem dritten Schlag des Taktes statt.

Wenn in der Schlusskadenz – wie es hier der Fall ist – die große Terz vorkommt, so wird entweder die Dominante verwendet und die Terz als „übermäßige Wechselnote“ interpretiert oder aber die Tonika D-Dur vorgezogen (z.B. im Liederbuch „Wenn der Rabbi singt“).

Die Subdominante G-Moll wird nur dort eingesetzt, wo das Feeling von freyghish einem normalen Moll gewichen ist (D7→Gm).

Die meisten Klezmerstücke haben zwei oder drei Teile, die sich bezüglich der Modi unterschiedlich verhalten. Meist steht einer der zwei oder drei Teile *nicht* im Haupt-Modus des Stücks und weicht in „normales“ Dur oder Moll aus. Der B-Teil (= Refrain) von „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“ könnte theoretisch mit den beiden Grunddreiklängen D-Dur und C-Moll harmonisiert werden, jedoch ist der Melodieduktus keineswegs so freyghish wie der des ersten Teils.

The image shows two musical staves. The first staff has four measures with chords Gm, Cm (D7), Gm, and D. The second staff has five measures with chords Cm, (D), Cm, (D7), and D. The melody is written in treble clef with eighth and quarter notes.

Die gesamte Passage kann als „harmonisches“ G-Moll mit D-Dur als Dominante und C-Moll als Subdominante gehört werden. Sie endete dann offen auf einer Dominante. Das widerspricht aber der Melodie als ganzer. Die Melodie beginnt zwar ambivalent – „freyghish“ oder „Moll harmonisch“? – endet jedoch eindeutig freyghish. Klezmermusiker versuchen, diese Eindeutigkeit dadurch herzustellen, dass sie im 7. Takt durchgehend C-Moll spielen, um die Korrespondenz zum Schluss des ersten Teils herzustellen, oder sie vollführen mehrere Harmoniewechsel in diesem Takt:

Giora Feidman verwendet in seinem Songbook noch weitere Harmoniefolgen (Bb - F- Gm -D - Cm - D), um die Entfernung zum freyghish größer zu gestalten. Ich neige aber dazu, gerade auch in der Schule möglichst wenige und einfache Harmoniewechsel zu veranstalten und diese dann aber rein nach Gehör! Pete Sokolow, der 1987 als erster eine ausführliche Darstellung der Techniken von Klezmer-Arrangieren gegeben hat (Sapoznik 1987, S.19-29), sagt hierzu:

„Hungarian and Gypsy musicians tended to use transitional chords, such as diminished triads and sevenths, II and IV minor chords and secondary dominants, whereas early klezmer recordings show a simpler, more basic concept which allows the raised fourth, major sixth and minor seventh to act as passing tones over a basic tonic or dominant chord. Second generation American klezmerim have usually followed the Hungarian and American dance-

band practice of using secondary and chromatic counter melodies; third generation performers generally prefer the simpler, older approach“ (Sapozink 1987, S. 22).

Da die traditionelle Klezmer-Band neben der Melodie (erste Geige), der Rhythmus-Harmoniestimme (dritte Geige), einem Bass und eventuell etwas Schlagzeug noch eine eher kontrapunktische zweite Stimme (zweite Geige) verwendete, enthalten Klezmermelodien häufig in sich schon Hinweise auf Terzen-Zweistimmigkeit oder signifikante Motive, die abgespalten und „kontrapunktisch“ verwendet werden. Bei „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“ ist beispielsweise Takt 3-4 eine Terzen-Sequenz von Takt 1-2, sodass Takt 3-4 mit Takt 1-2 begleitet werden kann (woraus „unisono“ von erster und zweiter Stimme in Takt 1-2 folgt). Auf diese Weise lässt sich nach Gehör eine zweite Stimme singen/spielen – oder auch aufschreiben.

Die Begleitmuster bei „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“ sind dem Charakter der Melodie entsprechend nur in wenigen der vorliegenden Arrangements so „schmissig“ wie wir es im Kapitel 1 „Lustige Sachen“ vorgeschlagen haben. (Allenfalls die Klezmer Conservatory Band realisiert diesen Begleitstil, vgl. Musik-Collage Nr. 2.) Daher würde ich eher rhythmische Begleitpatterns vorschlagen, wie sie Feidman (Musik-Collage Nr. 3) verwendet. Gerne wird auch zwischen Strophe und Refrain ein Solo-Tutti-Wechsel gemacht. Insgesamt also:

	1. Teil: Strophe	2. Teil: Refrain
<i>Melodie</i>	solistisch (instrumental, vokal)	Tutti (Chor)
<i>2. Stimme</i>	einfach in Terzen (parallel)	improvisierend über der Melodie
<i>Begleitung</i>	im unauffälligen Bulgarrhythmus (siehe Notenbeispiel)	zunächst homophon wie Melodie, in Takt 7-8 wie in Teil 1



oder:



Klezmermusik und „Tonarten“ (Modi)

„Freygish“ ist eine von mehreren Klezmer-Tonarten (Modi). Betrachtet man solch eine Tonart als „Skala“, so findet man gleiche Skalen auch in der türkischen, griechischen, arabischen oder indischen Musik. Oft wird das Vorhandensein einer solchen Skala mit „Klezmer-Sound“ gleichgesetzt. Bei etwas genauerem Hinsehen jedoch gibt es Unterschiede: alle Skalen der türkischen etc. Musik werden nicht harmonisiert und sind auch nicht als „Gerüst“ von Harmoniemodellen gedacht. Zudem enthalten alle diese Skalen Mikrintervalle, d.h. Tonstufen, die sich nicht an das diatonische System Ganzton/Halbton halten. Gleich dürfte allen Musiken - der türkischen, griechischen, arabischen, indischen und der Klezmer-Musik - sein, dass zu jeder Skala ein bestimmter Ausdrucksgehalt gehört, der das jeweilige Musikstück und die Improvisation beeinflusst.

Der entscheidende Unterschied zwischen Klezmer-Tonarten und allen anderen „Modi“ („maqam“, „rag“ etc.) besteht darin, dass in der Klezmermusik die jeweiligen Skalen mittels Dreiklängen harmonisiert werden, die türkisch-arabisch-indischen Skalen also von den Klezmorim harmonisch interpretiert und dabei auch ihrer Mikrintervalle beraubt werden. Ich vertrete sogar die These, dass die Klezmer- und verwandte Balkan-Musik ein auf das westliche Harmoniesystem zurecht gebogenes Skalen-Wesen des Ostens darstellt. Interessanterweise hat Alen Bern (Leiter des Weimarer Yiddish Summers) folgendes gesagt:

„... es liegt nicht an den Tonarten. In Freygish gibt es drei wichtige Stufen, die erste, dritte und fünfte... die Tonleiter ist fast wie die Verzierung eines Dreiklänges. Es ist fast eine Nuance, aber der Dreiklang ist ein sehr stabiler Punkt. Man hört freygish viel mehr als Verzierung eines Dreiklänges denn als Tonleiter“ (Lesch 2006, S. 233).

Diese Auffassung von freygish erklärt auch, warum so viele freygische Klezmerstücke kaum einen Harmoniewechsel aufweisen, sehr häufig eine 16-Takt-Phrase nur im 15. oder im 13.-14. Takt mal kurz zum Molldreiklang der kleinen Septime wechselt und ansonsten auf dem Durdreiklang des Grundtons verharrt.

Vom Sitzen zum Gehen: „Scher(e)le“

Das dritte Klezmerstück in freygish ist ein „Scher“, (ein „Scherentanz“ nach Fancois Lilienfeldt, 1999) oder ein „Freylekh“ („Frelach“ No. 2 bei Marvin Rosenberg 1995). Die Bezeichnung „Scher(e)le“ kommt entweder davon, dass das Stück ein Tanz der Schneider war, oder aber davon, dass die Figur, die dazu getanzt werden sollte, die einer Schere war (siehe unsere Tanzstunde unter „KlezKamp tanzt“). Beides ist möglich, auch beides zugleich oder keines von beidem.

Nach der Theorie ist „Scher“ charakterisiert durch ein etwas moderates Tempo und dadurch, dass es eine Art Square Dance ist. Allerdings wenden sich viele Autoren gegen die Vorstellung, wonach es genau vorgeschriebene Tanzschritte der 4 oder 8 Paare gibt. Die Abgrenzung vom „Freylekh“ ist melodisch nicht möglich, weil Beregovski berichtet, dass er dieselbe Melodie in einem Dorf als „Scher“ und im nächsten als „Freylekh“ gehört hat. In den USA haben ältere Klezmorim denselben Titel oft aus urheberrechtlichen Gründen unter

verschiedenen Bezeichnungen eingespielt. Die Verwirrung ist perfekt, aber gut so. Sie beugt Dogmatismus vor.

The musical score consists of five staves of music in 2/4 time. It features a complex rhythmic structure with frequent rests and dynamic markings. Chord changes are indicated by letters above the notes: D, Cm, Gm, and D. A 'f' (forte) marking is present at the beginning. A 'D. C. ad lib.' marking is at the end. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Die Besonderheiten des Stücks in Kürze:

Der erste Teil (A-Teil) ist reines freygish mit D und Cm im Wechsel, schönen Seufzervorhalten und einer metrischen Unregelmäßigkeit insofern, als zwischen Takt 12 und 18 vier Takte zu viel sind. Der erste Teil hat 20 statt 16 Takte, eine ständige Quelle des Sich-Verspielens. (Man kann auch 2 2/4-Takte zu einem 4/4-Takt zusammenfassen und erhält einen um zwei Takte erweiterten Achttakter.)

Der B-Teil nimmt dieselbe harmonische Wendung wie der Refrain von „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“ und geht von D-freygish zum harmonischen G-Moll über – und zwar ganz explizit: Gm – D7 – Cm E – Gm. Die Dreiklangsfanfaren sind ebenfalls etwas sehr Besonderes in der sonst eher „gewundenen“ Klezmer-Melodik.

Der C-Teil ist kurz und prägnant, das Motiv ist aus vielen Klezmerstücken bekannt. Und alles in reinstem freygish.

Das letzte Viertel in Takt 2 des C-Teils darf nicht gespielt, sondern muss gerufen werden („Oi!“ oder dergleichen). Interessanterweise macht diese kleine Eskapade vielen Instrumentalist/innen ganz große Schwierigkeiten. Dennoch ist dies ein wichtiger sowohl disziplinierender als auch befreiender Akt! Sobald er beherrscht wird, harren alle dieser kleinen Stelle entgegen, an der man mal wieder „richtig aus sich herausgehen“ kann.

Das Arrangement kann einfach gehalten und es kann auf den schnellen Nachschlag verzichtet werden. Das Stück ist auch eher ein bisschen behäbig. Neben dem üblichen Instrumentarium Trommel, Woodblocks, Schellen, Bass und diesmal Gitarre kann das Schwergewicht auf Melodieinstrumenten liegen, die sich nach einem frei zu wählenden Muster abwechseln.

Beginnend mit dem C-Teil (und dem Aufschrei in Takt 2) können – ja sollen! – mit diesem Stück endgültig die Stühle und die Sitzpositionen verlassen werden. Ich breche alle Widerstände gegen diese Maßnahme in folgenden kleinen, taktischen Schritten:

- Alle sitzen in einem Oval auf Stühlen vor ihren Notenständern und spielen solange, bis das Stück gut sitzt. Die SpielerInnen werden gebeten, so viel wie möglich zu spielen, ohne in die Noten zu schauen.
- Die Notenständer werden in die Mitte des Ovals gerückt und befinden sich nun in einigem Abstand von den Stühlen. Zwischen Stühlen und Notenständern ist ein mindestens 1 Meter breiter Weg. Die Noten können nicht mehr digital, aber noch analog gelesen werden.
- Alle spielen im Stehen, was positiv empfunden wird, weil sich der Abstand zu den Notenständern wieder etwas verringert.
- Teil C ist in dieser Stellung strikt auswendig zu spielen.
- In Teil C müssen nun alle einmal rechts herum um die Notenständer gehen. Ist Teil C zu Ende
- bleibt die Karawane stehen und darf wieder in die Noten spicken, um Teil A und B zu bewerkstelligen.
- Bald kommt ein Bedürfnis auf, dass sich alle SpielerInnen bei der ganzen Musik im Kreis bewegen. Das Eis ist gebrochen: die Klezmer-Band marschiert. Der traditionelle „Strasn Nign“ ist komplett.



Später macht es riesigen Spaß durch das ganze Schulgebäude, ins Freie, über Treppen und durch Türen zu marschieren – und immer im C-Teil „Oj!“ zu rufen.

Zu dem Stück kursiert in den USA ein „Big-Band-Arrangement“ von Marvin Rosenberg für 2 Melodie-B-Stimmen (Klarinette, Saxophon), Bass (Posaune) und Klaviersatz (der auch von Zupfbass plus Gitarre übernommen werden kann). Schlagzeug als Standard Drum-Set ad libitum. Die Klavierstimme beschränkt sich auf „rum-da“ im Wechsel von linker und rechter Hand mit einem einfachen Wechselbass in der Linken:



Die beiden Melodie-B-Stimmen wechseln sich mit der Hauptmelodie ab, spielen zum Teil unisono, häufig in Terzparallelen und ganz selten kontrapunktisch. Interessant ist vor allem der Posaunen-Bass, der dem Arrangement einen ziemlichen Kick gibt. Er verwendet als „Auszierung“ des Wechselbasses kleine groovige Patterns:



Im B-Teil wird geradezu kontrapunktisch begleitet. Immer, wenn die Melodie lange oder Halte-Töne hat, ist er bewegt, wenn die Melodie ihre Seufzermotive hat, ist er ruhig in Vierteln:



Im C- Teil wird als „Break“ des gesamten Stückes interpretiert und rhythmisch vollkommen Unisono gespielt, die Posaune somit spielt:



Schlussbemerkung: Die bereits bei „Lustige Sachen“ verwendete Schlussfloskel kann und sollte auch beim „Scherle“ eingesetzt werden. In der 1924er Ausgabe von Klezmer-Standards, der „Kammen International Dance Folio No. 1“ (New York), kommt unser

„Scherle“ als „Freilach (Jewish Dance)“ No. 1 vor. Hier ersetzt die Schlussfloskel im C-Teil die beiden letzten Takte:



1995 sagt der israelische Geiger Itzhak Perlman in dem Film "Klezmer-Musik mit Itzhak Perlman", dass er die Melodie des "Scherle" aus Israel kenne mit dem Text "Ben Gurion dances ballett, and Moische Sheret is following him". Dies Fakt ist erstaunlich, weil ja Klezmer zumindest in den Anfangsjahren Israels, für der Name Ben Gurion ja steht, verpöht war.

Eine beliebige Melodie in „Klezmer“ verwandeln

Eine immer erfolgreiche Präsentation von freyghish vor Schüler/innen besteht darin, ein bekanntes Lied (in Dur) mit den Tonstufen von freyghish wieder zu geben (zum Beispiel „Alle Vögel sind schon da“). Der Trick ist auch von den Klezmorim erkannt und praktiziert worden. In „Dem Zwieslwinkler Rebn Khusidl“, den die Gruppe Klezgoyim in Oldenburg spielte, wird beispielsweise ein bayerischer „Zwieselwinkler“ (Schuhplattler) an einigen Stellen gezielt in freyghish verwandelt. Die Verwandlung geschieht dadurch, dass statt des chromatischen Leittons mit Quint-Dominante ein Ganzton mit dem Moll-Akkord auf der VII. Stufe als Dominante verwendet wird.

Bereits die klassischen Klezmorim haben den freyghish-Effekt gekannt und eingesetzt. So kann in einem Dur- oder sogar Moll-Stück in der Schlusskadenz plötzlich freyghish verwendet werden. Hier einige Beispiele, die die unorthodoxe Umgangsweise mit „freyghishen“ Wendungen zeigen. Zunächst „Freyt aykh Yidelekh“ nach Naftile Brandweins Spielweise (Sapoznik 1987, S. 62):



Hier wird in ein normales D-Moll mit der zweiten Stufe e im 4. Takt ganz kurzfristig ein „freyghishes“ es mit der Begleitharmonie Cm untergeschoben. Noch verwegener in der Harmonik ist der „Kiever Bulgar“ (in der Fassung des „Harry Kandels Orchestra“ 1921, Sapoznik 1987, S. 36):



Dieser Bulgar steht primär in D-Moll und verwendet als Dominante A7. Bereits in Takt 4 kommt allerdings (als „orientalische Färbung“ empfunden) ein „freygisches“ es unmittelbar nach einem „korrekten“ e vor. Noch erstaunlicher ist, dass im folgenden Takt als VII. Stufe ein c verwendet wird, wo doch soeben A7 (mit cis) erklang!

Nach diesem Muster sind Klezmerstücke immer wieder anders gespielt als notiert worden. Es ist eine reizvolle Aufgabe, geeignete (deutsche) Folklorestücke zu finden, die durch kleine „freygische“ Einsprengsel zu Klezmermusik verwandelt werden. Abschließend noch eine „Russische Scher“ (No. 29 der „Kammen International Dance Folio No. 1“) in reinem D-Moll, auf die eine freygishe Schlusswendung gut passt:



Es soll jetzt aber nicht verschwiegen werden, dass Rita Ottens mir in einem Artikel vorgeworfen hat, dass solcherlei Verwandlung einer deutschen Volksliedmelodie in eine Klezmer-Melodie mittels Alterierung von Intervallen, „ungeheuer“ sei. Denn Klezmermusik könne nicht durch Alterierung von Tonstufen entstehen. Irgendwie hat Rita Ottens ja Recht! Doch, was macht in Sachen Musizieren nicht alles Spaß?!

Dass zu „Klezmer“ mehr als nur die spezifische Tonart gehört, dürfte deutlich werden, wenn man das pure Notenbild von „Scherle“ mit einer wörtlichen Transkription einer Klezmer-

Aufnahme des Stücks vergleicht. So gibt es von dem Orchester von Abe Schwartz aus den 1920er Jahren eine Aufnahme, die Stacy Philips folgendermaßen in Noten „übersetzt“ hat:

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as chords, triplets, and first/second endings. The chords used are D, Cm, Gm, D7, Gm/Bb, Cm/C, and Gm. The piece starts with a first ending at measure 16 and a second ending at measure 21. The score concludes at measure 45.



Vier Bilder von Chagall, die den Grünen Geiger (Schülermaterial Kapitel 2) ergänzen...

The title of the musical, however, does not originate in Sholem Aleichem. That was inspired by an entirely different source, but one that shared the same time and culture with the Yiddish author: the Russian painter Marc Chagall. His large oil painting „The Green Violinist“ of 1923-24, „an oval-eyed violinist seemingly dangling in space over the roofs of a peasant village – inspired the title... as well as the whole decor of the production“, according to assistant director Richard Altman. „The title was absolutely suggested by the Chagall picture“, concurs producer Harold Prince. ... Certainly the fiddler had always been in Chagall’s mind. Ever since 1908 he has constantly appeared in a variety of scenes. By making his appearance at important moments in life, he became an almost legendary figure – the attendant of human destiny – in the life pattern of the community. He appears as such in Chagall’s pictures of birth, wedding, and funerals (Swain 1990, S. 260).

Diese Chagall-Bilder körpersprachlich nachgestellt:

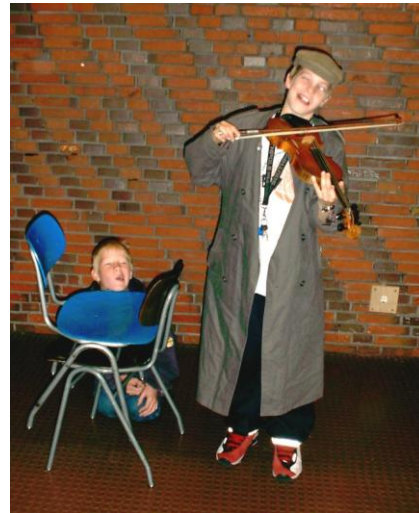


Bild 1 und 2: Der Grüne Geiger 1923-1924 (Vorlage: Kapitel „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“), Bild 3: Der Geiger 1912/13, Bild 4: aus der „Introduction to the Jewish Theatre“ 1920 (rechts), Bild 5: Der Geiger 1911, Bild 6: aus der „Introduction to the Jewish Theatre“ 1920 (links) - alle übrigen Vorlagen siehe oben!

Das melodische „Markenzeichen“ des Musicals „Anatevka“ (mit dem englischen Original Titel „A Fiddler On The Roof“) ist eine Wendung, die offensichtlich als „typisch-jiddisch“ erkannt wurde, obgleich sie „originales“ Phrygisch und nicht „freygish“ ist:

Anatevka original

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "Anatevka original" and the bottom staff is labeled "'freygish'". Both staves are in 4/4 time and feature a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The original version has a key signature of one flat (Bb) and a C major chord in the first measure. The "freygish" version has a key signature of no sharps or flats (C major) and a C major chord in the first measure. The original version has a C major chord in the second measure, a Bb major chord in the third measure, and a C major chord in the fourth measure. The "freygish" version has a C major chord in the second measure, a Bb major chord in the third measure, and a C major chord in the fourth measure. The original version has a C major chord in the fifth measure, a Bb major chord in the sixth measure, and a C major chord in the seventh measure. The "freygish" version has a C major chord in the fifth measure, a Bb major chord in the sixth measure, and a C major chord in the seventh measure.

C-Phrygisch enthält ein es, während „freygisch“ das e verwendet! Interessant ist auch, dass der Komponist Jerry Brock durchgehend im Musical diese Stelle mit Des-Dur harmonisiert, während eine „freygische“ Harmonisierung B-Moll verwenden müsste. Der ganze Titel „Tradition“ setzt sich aus 4-Taktern des abgebildeten Musters zusammen. Auch in „When I were a Rich Man“ erklingt an zentralen Stellen diese Wendung. Das Des-Dur bewirkt, dass der dritte Takt nicht „dominantisch“, sondern als Halbtonrückung empfunden wird, wodurch der „Querstand“ zwischen es im 3. und der Terz e des C-Dur im 4. Takt entsteht.

Wir empfehlen, das Lied im Original anzuhören (oder vorzuspielen), um es aber sodann nach „freygish“ zu „transponieren“ und in „freygish“ zu singen. Der Text kann (in Anlehnung an den englischen Text der Film-Version) folgendermaßen lauten:

Dort oben in der Luft,
wer hätt' es je gedacht,
ein Fiedler auf dem Dach,
der spielt bei Tag und Nacht.

Was immer auch passiert,
es regnet oder schneit,
er spielt sein schönes Lied,
voll Freude und voll Leid.

Was will er nur
Der Fiedler auf dem Dach,
der spielt die ganze Nacht
und spielt den ganzen Tag?

Was will er nur
An diesem luft'gen Ort
Und spielt sein Lied
In einem fort?

1
5
9
13
17
21
25
29

Zur Begleitung eignet sich neben den bereits bekannten typischen Klezmer-Rhythmen auch ein etwas „rockigeres“ Pattern, wie es Jerry Brock verwendet:

(Wir greifen auf dies Lied bei der Bearbeitung des Titels „Tradition“ in Kapitel 5 wieder zurück.)

Das 24. Jewish-Festival in Krakau 2014:

Vor tausenden (tanzender) Menschen spielt Daniel Zamir mit seinem Quartett ein ausgedehntes Jazz-Klezmer-Stück, das sich als eine Improvisation über den „Fiddler on the roof“ aus „Anatevka“ herausstellt: <https://www.youtube.com/watch?v=cbiqQPhIpc4> (man muss ungefähr 3 Minuten lang „hineinhören“ bis man das Thema bemerken kann).



(Einen ähnlichen Auftritt gab Zamir auf dem Bremer Jazz-Ahead-Festival 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=xRWmuqTayxA.>)

Schülermaterial zu Kapitel 3

Notenbeispiel: Lebedik

Chord symbols: D, Cm, D

oder

Notenbeispiel „Scherle“

The musical score for "Scherle" is written in 2/4 time and consists of five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (f, sf), articulation (accents, slurs), and repeat signs with first and second endings. Chord symbols are placed above the notes: D, Cm, Gm, and D. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D. C. ad lib." below the final staff.