

**Musikalische Formen und rhythmische Strukturen in  
den Liedern und Instrumentalstücken der Sammlungen  
Sofia Magid und Moshe Beregovski**

Aaron Eckstaedt, Berlin

Viel wird über Kontext und Geschichte jiddischer Musik - worunter im Folgenden Klesmermusik als Instrumentalmusik, jiddische Lieder und chassidische Nigunim verstanden werden -, über deren Erforschung, über Personen und Archive geredet und geschrieben. Dies ist wichtig und erforderlich. Eigentümlich selten jedoch ist der Fokus auf das zu Erforschende selbst, nämlich die Musik, gerichtet.

Schon zu jiddischen Liedern als dem noch etabliertesten Forschungsbereich existiert wenig sich auf Musik beziehende Literatur. Was Klesmer, chassidische Musik und etwa Purimspiele angeht, ist die Literaturlage noch dürftiger. Und in der Tat bewegen wir uns hier auf unsicherem Terrain: Wie die Musik vergangener Jahrhunderte wirklich geklungen hat, ist in den allermeisten Fällen unbekannt. Sowohl schriftliche als auch mündliche Quellen, auf die sich die heutige Forschung beziehen kann, erweisen sich als problematisch. Eine in Form schriftlicher Quellen überlieferte Transkription vermag immer nur ein unvollständiges und selektives Abbild des real Erklingenden wiederzugeben, da Kriterien und Zweck der Transkription entscheidend das zu Papier gebrachte Notenbild bestimmen. Dies gilt selbst bei Detailtranskriptionen unter Zuhilfenahme diakritischer Zeichen, die versuchen, als möglichst exaktes Vortragsprotokoll zu dienen. Und schon unsere Notenschrift, meist als Basis der Transkription verwandt, ist zu einem bestimmten Zweck unter bestimmten historischen Voraussetzungen entstanden und somit an in unserem Kulturkreis vorherrschende musikalische Vorstellungen gekoppelt. In der Musikethnologie setzte sich daher früh die Erkenntnis durch, dass auditive Notierungen stets nur als Dokument zweiten Ranges zu betrachten sind.<sup>1</sup> Tondokumente aber existieren erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts, und die ersten Feldaufnahmen aus dieser Zeit weisen eine sehr schlechte Qualität auf. Im Falle jiddischer Musik sind viele von ihnen in osteuropäischen Archiven verschollen und nur in Transkriptionen bekannt. Schallplattenaufnahmen dagegen stammen überwiegend aus späterer Zeit, wurden gezielt zu kommerziellen Zwecken produziert und vermögen nicht mehr die Vielfalt einer einstigen Musizierpraxis wieder zu spiegeln.

---

<sup>1</sup> Vgl. Stockmann, Doris: Stichwort "Transkription" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13 hg. von Friedrich Blume, Sp. 1868-1882, Sp. 1869.

Neben der Quellenlage hat sich auch die fachwissenschaftliche Zuständigkeit als nicht unproblematisch erwiesen: Zum einen waren europäische Volksmusiktraditionen stets Stiefkinder der Musikethnologie, zum anderen hat sich die etablierte Musikwissenschaft kaum mit jiddistischen und judaistischen Kenntnissen der Materie genähert. Dies im Übrigen ganz im Gegensatz zur Synagogalmusik, die von musikalisch hervorragend ausgebildeten Kantoren und Wissenschaftlern beforscht und dokumentiert wurde. Folkloristen und Jiddisten wiederum, in deren Forschungsbereich jiddische Musik ebenso fällt, haben sich wenig um musikwissenschaftliche Belange gekümmert. Sie haben sich hauptsächlich mit Liedern, und dort vor allem mit Liedtexten und deren kultureller Eingebundenheit, beschäftigt. In Bezug auf Nigunim und chassidische Musik wissen überhaupt nur sehr wenige in der chassidischen Lehre bewanderte Experten Bescheid. Deren Kenntnis bezieht sich wiederum beinahe ausschließlich auf eine musikalische Einordnung innerhalb der chassidischen musikalischen Denksysteme. Ähnlich und schlimmer sieht es im Fall der Instrumentalmusik aus. Ausnahmen bilden die wenigen von Moshe Beregovski publizierten Aufsätze, sowie in neuerer Zeit eine aufschlussreiche Studie zum Tanzgenre des *Bulgar* von Walter Zev Feldmann.<sup>2</sup> Seit Beginn des anglo-amerikanischen Klesmerrevivals sind die eigentlichen Forscher die Musiker: häufig musikwissenschaftlich und –ethnologisch ausgebildet, erforschen sie bei ihrer Suche nach einer authentischen Interpretation und der Rekonstruktion des „alten Klangs“ die Musik. Sie sind es, die alte Aufnahmen wieder zugänglich machen und beispielsweise auch historische Instrumente nachbauen.

Zur momentanen Situation jiddischer Musik in Forschung und Praxis möchte ich drei Thesen aufstellen:

### 1. Vernachlässigung der oralen Tradition

Wir haben die mündliche Tradition, die tatsächlich erklingende Musik vernachlässigt. Dies war häufig auch kaum anders möglich, da wir zu wenig wussten. Die meisten, die um die musikalische Tradition wussten und sie in Osteuropa gelernt hatten, haben diese Kenntnisse nicht weitergegeben. Und ein überwiegender Teil der in frühen Jahren erfolgten Feldforschung bezog sich auf die Konservierung einiger weniger musikalischer Dokumente, nicht aber auf die Weitergabe einer damals noch im Verschwinden begriffenen Tradition.

---

<sup>2</sup> Slobin, Mark: *Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski.* (=Publications of the American Folklore Society 6), Philadelphia 1982. Hierin: "The Altered Scale in Jewish Folk Music (1946) 549 – 567" und "The Interaction of Ukrainian and Jewish folk Music" S. 513 - 529. (orig. jidd.: „Kegnzaytige virkungen tsvishn dem ukraynishn un yidishn muzik-folklor in: Vishnshaft un revolutsye, 6/1935, Kiev, S. 79 - 101.)

Feldman, Walter Zev: „Bulgareasca/Bulgarish/Bulgar. The Transformation of a Klezmer Dance Genre" in: *Ethnomusicology* 1/1994, S. 1-35.

## 2. Nutzung nicht angemessener Werkzeuge.

Wir benutzen nicht die geeigneten Werkzeuge zur Analyse und Erforschung jiddischer Musik. Die Forschungsarbeit war bisher meist Thema der Jiddistik und Folkloristik, nicht der Musikethnologie. Die analytischen Mittel einer Musikwissenschaft, die sich ausschließlich auf den Werkbegriff bezieht und eine Notenschrift als Hilfsmittel benutzt, die sich an der europäischen Kunstmusik orientiert, haben sich als nicht ausreichend erwiesen. Der Sache anzunehmen hätte sich also die moderne Musikethnologie mit dem ihr eigenen und der Materie gemäßen Instrumentarium, ergänzt um unabdingbare spezifische judaistische und jiddistische Fachkenntnisse.

## 3. Reduzierung des Repertoires.

Das allgemein verbreitete Bild von jiddischer Musik ist – im Westen wie im Osten - von einem verhältnismäßig engen Repertoire bestimmt, auf das sich der einstige Reichtum im allgemeinen – auch jüdischen - Bewusstsein reduziert hat. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Verlust der gelebten Kultur in Osteuropa. Dies beginnt nicht erst mit der Vernichtung von Menschen und deren Kultur durch Hitler und Stalin, sondern mit der Auflösung und Veränderung der traditionellen Lebensformen. Theater, Film und revitalisierte „Folklore“ traten schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an die Stelle der einstigen musikalischen Tradition. Das Tempo dieser Veränderungen beschleunigte sich in den USA als dem einzigen Ort, wo jiddische Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nennenswert fortlebte. Stichworte *The Bulgars* statt Klesmermusik, jiddisches Theater und der Bezug auf Musik als Vehikel der Erinnerung an die alte Welt seien dazu genannt.

Mit der Öffnung osteuropäischer Archive und der Entdeckung von bisher weitgehend unbekanntem, noch in Osteuropa aufgezeichneten Tonaufnahmen ändert sich diese Situation maßgeblich. Einen gewichtigen Teil dieses neuen Materialkorpus bilden die digitalisierten Kopien der vollständigen Wachswalzensammlung von Sofia Magid, einiger weicher Schallplatten des Beregovski-Archivs sowie zahlreiche Dokumente aus dem Phonogrammarchiv des Pushinski Dom St. Petersburg, mit denen an der Universität Potsdam gearbeitet wird. Zum ersten Mal kann damit an die sowjetische Forschung, die vor allem durch Moïshe Beregovski maßgeblich vorangetrieben wurde<sup>3</sup>, angeknüpft werden. Es wird nun möglich, sich dem tatsächlich klingenden Material mit zeitgemäßen Fragestellungen und Methoden zu nähern. Dabei wird zunehmend klar, dass unser Bild jiddischer Musik nicht immer zutreffend ist: Beinahe der gesamte in Potsdam vorhandene Materialkorpus ist bisher wenig bekannt oder gar unbekannt. Im folgenden gebe ich einen Überblick über das Material und stelle Spezifika sowie erste Ergebnisse der Auswertung

---

<sup>3</sup> Zu Geschichte und Bedeutung der Sammlungen Moïshe Beregovkis vgl. Eckstaedt, Aaron: "Ein Schatz jiddischer Musikfolklore. Die verschollenen Sammlungen Moïshe Beregovkis in Kiew und Petersburg sowie ihre Wiederentdeckung" in: Musik und Migration in Ostmitteleuropa, Oldenbourg Verlag, München 2003.

vor. Rhythmische und metrische Besonderheiten sind dabei von besonderem Belang. Abschließend kehre ich zu den Eingangsthesen zurück.

## I. Das Material

### a. Überblick

Aus der Beregovski-Sammlung sind Überspielungen von 62 sog. weichen Schallplatten, (Katalognummern 1–62), ferner Überspielungen von 5 Wachswalzen mit den Katalognummern 5439, 5440, 5442, 5456 und 5464 in Potsdam vorhanden. Hierbei handelt es sich überwiegend um Aufnahmen aus Kiew, datiert auf die Jahre 1939 bis 1941. Zu einigen Aufnahmen fehlen nähere ethnografische Informationen. Von den 75 Einzelstücken sind 46 – also mehr als die Hälfte – unbegleitete jiddische Lieder. Daneben finden sich 11 chassidische Nigunim ohne Worte, 1 hebräisches chassidisches Lied, 4 jiddische Erzählungen, 3 jiddische Klavierlieder und 3 Versionen des *Kadish* (Khasanut). Auch Lieder in anderen Sprachen sind unter den Aufnahmen: so ein unbegleitetes ukrainisches Lied, ein deutsches Klavierlied, eine weitere vollständige Walze mit einigen deutschen Volksliedern [?] und vier Lieder ohne Text, von einer offensichtlich ausgebildeten Frauenstimme virtuos gesungen. Bei den 12 Titeln auf den 5 Wachswalzen handelt es sich um 9 jiddische und 2 arabische [?] Lieder sowie ein russisches [?] Lied.

Die 141 Walzen der Sammlung Sofia Magid enthalten 524 Einzeltitel mit instrumentaler Klesmermusik, jiddischen Liedern, Nigunim, Khasanut und Purimspielen. Zahlreiche Fragmente sind in dieser Zählung nicht berücksichtigt. Die Walzen wurden von Sofia Magid auf Expeditionen nach Wolhynien (1928 und 1938, 60 Walzen) und nach Weißrussland (1931, 1934 und 1938, 67 Walzen) aufgezeichnet. 4 Walzen wurden im Jahr 1935 in Moskau aufgezeichnet, 10 im Jahr 1943 in Leningrad (St. Petersburg). Bei den meisten Einzeltiteln sind Liedtitel sowie Namen und Geburts- bzw. Aufzeichnungsort der Ausführenden bekannt. 221 Einzeltitel, etwas weniger als die Hälfte der Gesamtzahl, sind jiddische Lieder (92 Walzen enthalten nur Lieder), 71 Einzeltitel sind Nigunim (21 Walzen enthalten nur Nigunim). 107 Einzeltitel bilden Teile einiger Purimspiel (21 Walzen enthalten nur Purimspiele), und 96 Einzeltitel sind instrumentale Klesmerstücke (16 Walzen enthalten nur instr. Klesmerstücke).

Der Zustand der Walzen ist sehr unterschiedlich. Die weichen Schallplatten sind sehr gut erhalten und von guter Tonqualität, was ebenso für ca. ein Viertel der Walzen gelten mag. Der Zustand der anderen Walzen reicht von kaum hörbar bis rekonstruierbar. Die Gründe hierfür scheinen vor allem in Unregelmäßigkeiten bei der Aufnahme selbst – es handelte sich um ein vergleichsweise primitives Aufnahmegerät – sowie in der langen Lagerzeit der Walzen zu liegen. Die Walzen unterliegen darüber hinaus starker Abnutzung. In einigen Fällen konnten so beispielsweise von den ursprünglich über 4 Minuten auf einer

Walze vorhandenen Tonmaterials in St. Petersburg nur weniger als eine Minute digitalisiert werden. Dies gilt in verstärktem Maße für die 5 Walzen aus der Sammlung Beregovski, die wenig bis gar nicht verständlich sind. Teilweise machen Dopplungen, extreme Laufgeräusche, Störungen, Hänger und Sprünge das Hören unmöglich. Ein guter Teil des Materials kann jedoch mit geeigneten Software-Filtern digital rekonstruiert werden.

### ***b. Zu den musikalischen Formen Klesmermusik, Nigunim, Lieder und Purimspiele***

Die Aufnahmen gliedern sich in vier musikalische Formen, die bei allen vorhandenen Bezügen jeweils sehr eigene Spezifika aufweisen: Klesmermusik, Nigunim, Lieder (meist jiddische), und Purimspiele. Den synagogalen Bereich ausgeklammert, können wir davon ausgehen, dass Sofia Magid damit ein relativ zutreffendes Bild damaliger jüdischer volksmusikalischer Praxis liefert. Auf ihren Expeditionen zeichnete Sofia Magid außer Khasanut, mit dessen Dokumentation und Aufzeichnung man schon hinreichend beschäftigt war, augenscheinlich alles auf, was sie an (jüdischer) Musikkultur vorfand. Dass sie auch Randbereiche wie fremdsprachige Lieder berücksichtigte, zeugt von ihrer Offenheit, und läßt andererseits Rückschlüsse auf damalige musikalische Praxis zu.

#### *Klesmermusik*

Vor allem im Bereich instrumentaler Klesmermusik verwundert es wenig, dass die Sammlung größtenteils unbekannte und wenig bekannte Stücke aufweist. Das heute verbreitete, recht enge Klesmerrepertoire bezieht sich überwiegend auf US-amerikanische Quellen. Selten sind frühe Transkriptionen und Aufnahmen aus Osteuropa zu finden. Aus diesem heute verbreiteten Repertoire findet sich in der Magid-Sammlung beispielsweise eine *Kolomeyke* (Walze 1811, Violine solo, betitelt als *Freylekh*, aufgenommen 1928), die sich variiert über die Klesmer-Ausgabe der in Nordamerika unter Tanzmusikern populären Kammen-Hefte verbreitet hat<sup>4</sup> Das Heft ist noch heute in der Klesmer-Szene populär. Bei einigen wenigen *Shers* wiederum finden sich Elemente und Variationen von heute in der Szene gespielten *Shers*. Bei den meisten Instrumentalstücken, deren Melodien etwas bekannter sind, handelt es sich allerdings um Zitate oder instrumentale Versionen bekannter jiddischer Lieder. So zum Beispiel ein mit *Redale* betitelttes Stück (Walze 1872, zwei Violinen, aufgenommen 1931), das auf der Melodie von *Un mir zaynen ale brider* basiert. An einigen Beispielen kann der Prozess der Übernahme von Liedmelodien in instrumentales Repertoire und die sich dabei ergebenden Veränderungen wie Anwendung instrumentaler Verzierungstechniken und Erweiterungen durch zusätzliche Formteile beobachtet werden. Besonders gut geht dies in dem Fall des Lieds *Yosele Kokhancik*, das in der Sammlung als Lied (Walze 1878, eine Frauenstimme) und

---

<sup>4</sup> Kammen International Dance Folio No. 1, J&J Kammen Music Publication, New York 1924.

Instrumentalversion (Walze 1873, zwei Violinen) vorliegt. Beide Versionen wurden 1931 in derselben Gegend aufgezeichnet, so dass ein Vergleich durchaus sinnvoll erscheint.

Sofia Magids Titelangaben zufolge zählen wir 96 Instrumentalstücke. Allerdings handelt es sich de facto um wesentlich mehr Einzeltitel, da von den Informanten in vielen Fällen - und der realen Aufführungssituation entsprechend - ganze Sets und Medleys von Stücken eingespielt wurden. Die Zusammensetzung dieser Sets sowie die Art und Weise der Kombination der Stücke sind nicht nur für den Wissenschaftler, sondern vor allem für heutige ausführende Musiker von unschätzbarem Wert. Meist handelt es sich bei den Aufnahmen um lediglich eine Violine, gelegentlich um ein Violinduo. Auf einigen Walzen ist eine Solotrompete festgehalten. Die interpretatorische Qualität ist bisweilen erstaunlich gut und lässt vor allem in Bezug auf Rhythmus und Metrum die Routine geübter Tanzmusiker erkennen. Gelegentlich ist begleitender Gesang zu hören, zweimal wird ein *Badkhen* im Zusammenspiel mit Violine dokumentiert. Häufig sind bei den Klesmerstücken stimmliche und auch chorische Einwüfe zu hören. Dies deutet für das uns bisher nicht bekannte Setting der Aufnahmen Magids auf eine relativ natürliche und ungezwungene Aufnahmesituation mit einer Vielzahl anwesender Sängerinnen und Sänger und wohl auch Publikum hin.

In den instrumentalen Klesmerstücken der Sammlung Magid bestätigt sich, dass das eigentliche Hochzeitsrepertoire - also diejenigen Stücke und Tänze, die unmittelbar die Zeremonie und die Tage davor und danach begleiteten - den Kern des Repertoires ausmachen und den größten Anteil an dieser Musik haben. Walter Zev Feldman bezeichnet diesen umgrenzten Repertoirekorpus als *Core Repertoire*<sup>5</sup>. Hier passen sich unsere Stücke in Klang und Interpretation im Großen und Ganzen in bisher Bekanntes ein. Wir finden jedoch auch - und das vor allem in freieren Formen - Anklänge an andere Stile, etwa die Musik der Sinti und Roma, oder lokale Traditionen. Beide beeinflussen offensichtlich das Core Repertoire. So haben wir z.B. in Transsylvanien aufgenommene Walzen mit deutlichen regionalen Anklängen, die sich auf die Instrumentaltechnik beziehen. Entsprechend findet sich auf Walze 1879 (Violine Solo, aufgenommen 1931) eine *Fantasye Kaukas*. Dieser Übernahmeprozess scheint generell für Regionen zu gelten, in denen eine ausgeprägte volksmusikalische Instrumentaltradition vorhanden war.

### *Nigunim*

Auch der größte Teil der in der Sammlung vorhandenen Nigunim gehört nicht zu dem verbreiteten Repertoire. Es findet sich allerdings auch eine Aufnahme der Melodie von *Hawa Nagila*, die Abraham Zvi auf seinen Forschungsreisen transkribierte und später mit

---

<sup>5</sup> Vgl. Feldman, Walter Zev: „Bulgareasca/Bulgarish/Bulgar. The Transformation of a Klezmer Dance Genre“ in: *Ethnomusicology* 1/1994, S. 1-35.

dem bekannten Text versah. Die Nigunim werden von einzelnen Sängern, im Chor, als Wechselgesang oder in einigen wenigen Fällen mit Geigenbegleitung ausgeführt. Fast immer sind es reine Nigunim ohne Text, nur auf Silben gesungen. Oft sind die Melodien mit reichen Ausschmückungen und Variationen versehen, die von der Grundform deutlich unterscheidbar sind und die individuelle Handschrift des jeweiligen Sängers tragen. Große Unterschiede gibt es in der Qualität der Interpretation. Auch der jeweilige Stil reicht von einem auch stimmlich einfach gehaltenen folkloristischen Liedstil bis zu melismatisch angereicherten und stimmungsgewaltigen kantoralen Interpretationen.

Deutlich sind *Rikuds*, Tanznigunim, von funktional religiösen und liturgischen Formen wie *Dveykus* und *Tishnigunim* zu unterscheiden. Diese Unterscheidung wird auch in rhythmischer Hinsicht deutlich: *Rikuds*, in der Sammlung meist als *Freylekhs* bezeichnet, weisen wie entsprechende instrumentale Klesmerstücke einen durchgehenden und tanzbaren Rhythmus auf. Dies leuchtet funktional ein. Ausschmückungen und Variationen können auch hier vorhanden sein. Sie halten dabei aber meist einen konstanten Puls, in der Regel Viertel, bei, wobei das Metrum sich durchaus verändern kann. Ein 4/4tel-Takt beispielsweise aber wird verlassen, und typischerweise wird auch das Tempo beschleunigt oder verlangsamt. Immer ist jedoch ein durchgehender Viertelpuls zu spüren. Dies steht im Gegensatz zu der in den Sammlung dokumentierten Praxis bei Liedern.

Ein der Übernahme von Melodien jiddischer Lieder in Klesmermusik vergleichbarer Prozess kann auch bei den Nigunim beobachtet werden. Hierzu bietet beispielsweise die Walze 1864 (*Freylekh*, Männerstimme, aufgenommen 1928) Gelegenheit, auf der das Volkslieds *A yur nokh mayn khasene* in einen Nigun verwandelt wird. Als Basis für Nigunim dienten jedoch nicht nur Lieder, sondern mehr noch Klesmerstücke. Hier ist aufschlussreich, wie ein instrumental gedachtes Stück gesungen wird und die Stimme „klesmerische“ Verzierungspraktiken – die ja ursprünglich aus der Vokalmusik stammen aber dann innerhalb des Klesmer eine Veränderung und Entwicklung hin zur Typisierung erfuhren - imitiert. Dies geht z.B. auf Walze 1884 (*Freylekhs*, Männerstimme, aufgenommen 1939) bis zur konkreten Nachahmung der Instrumente.

Die Verwendung unterschiedlicher Silben zur Textierung sowohl innerhalb eines Niguns als auch bei verschiedenen Nigunim und Typen von Nigunim ist meines Wissens bisher nicht untersucht. Das vielfältige Material der Sammlung bietet sich hierzu an, und schon auf den ersten Blick lassen sich hier charakteristische Praktiken erkennen. Gleich den Klesmerstücken weisen zahlreiche Nigunim unterschiedliche regionale Einflüsse auf. Auf einer Walze (1850, *Freylekhs*, Männerchor und Männerstimme, aufgenommen 1928) finden sich sogar drei Nigunim in einem ungewöhnlich Dur-betonten und volksliedhaft-deutschen Duktus.

Bezogen auf das Aufnahmesetting scheinen vor allem die Chornigunim in einer für die damalige musikalischen Praxis typischen Situation aufgenommen worden zu sein. Es ist zwar anzunehmen, dass die durch die Melodien hindurch zu hörende und bisweilen ekstatische Stimmung einer *Simkhe* oder eines *Farbrengens* inszeniert ist. Sie wirkt aber dennoch überzeugend. Immer wieder scheinen in den chorischen Einsätzen Frauenstimmen zu hören zu sein. Dies wäre durchaus aufschlussreich, bedarf aber noch genauerer Untersuchung. In jedem Fall kann die Weiterentwicklung und Fortspinnung einzelner Nigunim in dieser Live-Situation nachvollzogen werden. Besonders deutlich wird dies an einigen Beispielen, in denen ein Chor einen Vorsänger imitiert. In der Art und Weise, wie die Melodie des Vorsängers ursprünglich aufgegriffen, zunächst vereinfacht und dann variiert wird, während der Vorsänger immer noch versucht, eine eigene Variante durchzusetzen, wird der Prozess der oralen Übermittlung transparent. Diesem grundlegenden Prinzip jüdischer Musik, eine Art Polyphonie in der Homophonie zu entwickeln, hat sich bisher keine Studie gewidmet (vgl. etwa Walze 1858, *Freylekhs*, Männerstimme und Chor, aufgenommen 1928).

### *Jiddische Lieder*

Das nur wenig allgemein bekannte jiddische Lieder zu finden sind, verwundert zunächst am meisten. So wurden die Lieder schon allein deswegen häufiger als Klesmermusik und Nigunim tradiert, da sie quasi von jedermann gesungen wurden - nicht nur von relativ kleinen Gruppen wie Klesmermusikern, die eines Instrumentes kundig waren, oder bestimmten chassidischen Gruppierungen, die oftmals ein komplett verschiedenes Repertoire hatten. Nur 20 von 275 Liedern - das ist weniger als ein Zehntel - sind in den 64 Anthologien zu finden, die bisher an der Universität Potsdam katalogisiert wurden und deren Liedtitel wie -anfänge in einer Metadatei erfasst wurden. Und dass, obwohl Editionen seit dem Jahr 1900 verzeichnet. Was bei genauerer Durchsicht des Materials allerdings noch mehr verwundert, ist, dass es sich bei den Aufnahmen aus den Sammlungen Magid und Beregovski um ein völlig verschiedenes Repertoire handelt. Es ist also wenig besonders, dass wir auf viele neue Lieder stoßen. Besonders ist vielmehr, dass der heute verbreitete Kanon fast gänzlich fehlt. Dabei können die Sammlungen durchaus als repräsentativ für ihre Zeit und zumindest für die betreffenden Regionen angesehen werden. Unser Bild jiddischer Musik bedarf daher einer Revision, zumindest aber einer gründlichen Erweiterung: jiddische Musik ist vielfältiger als bislang angenommen.

Unter den 64 Liedern der Sammlung Beregovski sind mit *Katarinke*, *Rabeynu Tam* und *Reyzele* nur drei heute etwas verbreiteteren Lieder zu finden. Von den 211 in der Titelliste der Sammlung Magid verzeichneten Liedern sind 10 in gängigen Liederbüchern zu

finden: *Dortn iz mayn rueplats, Dovidl (Nokhemke) mayn zun, A gantse vokh horeve ikh dokh* (ursprünglich chassidisch, hier interessanterweise von Frauen gesungen), *A shister a man (Shustershe vaybelekh), Dem ershtn tog fun shvues (Dem ershtn tog pesakh), Kinderyorn, Margaritkelakh, Mir vern gehast un getribn, Der kremerl zitst in zayn kreml* und *Hot a yid a vaybale*. Einige bekannte Lieder sind in veränderter Gestalt, mit unbekanntem Strophen, anderen Texten oder Melodien vorhanden. So z.B. eine textlich variierte Version des bekannten *Bay mayn rebn iz gevezn*, eine Strophe von *Papir iz dokh vays* mit erheblich variiertem Melodie, ein Fragment von *Tsen brider* oder eine noch nicht in bekannten Anthologien verzeichnete Melodie zu *Leyg dayn kop af mayne kni*. Und das chassidische *Fun papir vern mir* beispielsweise taucht unvermittelt inmitten eines Medleys auf.

Etwas mehr als die Hälfte der Lieder werden von Frauen gesungen. Wie üblich, sind die Themen hier Familie und Alltag, aber überwiegend enttäuschte, unmögliche oder sich anbahnende Liebe. In welcher Form Lieder aktuelle Geschichten erzählt haben mögen, ist an dem typischen Liedanfang „*Tsi hot ir gehert, voz hot zikh ferlofn...*“, der leicht variiert dreimal vorkommt, zu erkennen. Daneben sind viele Wiegenlieder zu hören, die den gesamten Mikrokosmos jüdischen Familienlebens in Osteuropa spiegeln. Neben Solostücken werden die Lieder häufig von zwei Frauen gesungen. Dies steht im Gegensatz zu den Männerliedern, wo zwar die Solovariante, aber keine Lieder zu zweit vorkommen. Hier sind es immer mehrere Männer, in einigen Fällen ein Paar. Der unterschiedliche Alltag der Männerwelt spiegelt sich in einer breiteren Themenpalette der Lieder wieder. Vor allem die Bereiche Arbeitswelt und Religion treten hinzu, aber auch das traumatisch besetzte Umfeld Militär wird in Stücken wie *Di yapanische milkhome* und *Dem ershtn tog fun der mobilizatsye* thematisiert. Musikalisch singen sowohl Männer als auch Frauen in dem uns bekannten Gestus. Auffällig ist, dass immer wieder sehr volksliedhaft-deutsch klingende Melodien in Dur zu finden sind. Diese sind heute kaum mehr im gängigen Repertoire vorhanden.

Bemerkenswert sind einige Walzen mit Arbeiterliedern (Nummern ab 5353) in überwiegend guter Qualität, die 1934/35 in Leningrad (St. Petersburg) und Moskau aufgezeichnet wurden. Ein Großteil der Aufnahmen dokumentiert einige wenige Informanten, so dass sich hier deutlichere Hinweise auf das jeweilige Repertoire ergeben. Die Lieder können Aufschluss über einen bisher wenig untersuchten kulturhistorischen Bereich geben. Beispielsweise finden sich unter den aufgezeichneten Liedern auffällig viele Lieder wie *Ikh gloyb nit az heylik iz ayer got* und *Horkh nit, Karl Marks - der rebe mitn pop*, die der antireligiösen Propaganda der Zeit zuzuschreiben sind. Sie scheinen ebenso wie die berühmten auf Stalin umgedichteten Wiegenlieder, die sich zweimal, von Frauen gesungen, auf den Walzen finden, in das reguläre Repertoire Einzug gehalten zu haben. Was den ideologischen Erfolg derartiger antireligiöser Propaganda angeht, bestätigen

unsere Informanten aber indirekt die Untersuchungen Anna Shternshis<sup>6</sup> für den Bereich antireligiöser Propaganda: Die neuen Vorschriften und Institutionen, die die alte Religion ersetzen sollen, werden aufgegriffen und in Besitz genommen. Ab und an werden sie auch ironisiert. Aber vor allem hält man trotz eines radikalen inhaltlichen Widerspruchs gleichzeitig an dem Überlieferten fest. So singt ein Chor, welcher kurz vorher noch antireligiöse Arbeiterlieder gesungen hat, ein hymnisches Werk mit dem Titel *Ziser got* (Walze 5366). Unter den Arbeiterliedern finden wir gleichermaßen bekanntere und unbekanntere Lieder, sowie auch Übernahmen anderssprachiger Lieder. Die Besetzung reicht vom Sologesang bis zu Chor mit Klavierbegleitung, und alle Aufnahmen sind in dem bekannten, zeittypischen und bisweilen martialischen Gestus gehalten.

Neben unbegleitetem Volksliedgesang aus ländlichen Gegenden und den erwähnten Arbeiterliedern aus St. Petersburg und Moskau finden sich bei Beregovski einige bemerkenswerte Kiewer Aufnahmen aus den Jahren 1939 bis 1941. Hier handelt es sich offensichtlich um zwei eher bürgerliche und musikalisch ausgebildete Informanten. Im Stil eines romantischen Klavierliedes und mit sehr deutschem Sprach- und Gesangsduktus singt ein Bariton ein mit *Rudolf* betitelttes Werk (Platte 14), dessen Komponist auf dem Findzettel der Walze mit Walther von Vogelweide angegeben wird [QED]. Vom selben Sänger ist ein kämpferisches Militärlied, *Mayn guter khaver* (Platte 38), ebenfalls mit Klavierbegleitung, zu hören.

Die erstaunlichsten Aufnahmen bestehen in vier Stücken der Sopranistin Sofia Fortina, Kiew 1941. Mit offensichtlich klassisch ausgebildeter Stimme singt sie Klesmerstücke – z.B. zwei *Volekhl*, Platte 48 und 50 - und imitiert dabei mit großer Virtuosität und stimmlicher Flexibilität typische instrumentale, „klesmerische“ Verzierungspraktiken. Dabei vermag sie eine Violine so nachzuahmen, dass man über weite Strecken des Stückes tatsächlich meint, diese zu hören. Bemerkenswert ist dabei weniger die vokale Leistung Fortinas, sondern die Art, wie sich hier eine eigenständige und spezifisch weibliche Kunstform andeutet: War eine Frau zwar als Klesmermusikerin eine große Ausnahme, so war es doch Tradition, dass Frauen – beispielsweise an Shabbes oder wenn keine Musiker zur Verfügung waren - zum Tanz gesungen haben. Und Sofia Fortina übertrifft in Kunstfertigkeit und Ausführung von Männern gesungene *Freylekhs*, die sich unter den Nigunim finden, bei weitem. Ein weiteres Stück Fortinas ist mit *Arabische nakhtlid* bezeichnet. Es scheint eine Improvisation über die Laute „Ya-ale“ im – wohl zionistisch – empfundenen „arabischen“ Gestus zu sein. Die Herkunft zweier offensichtlich arabischer Lieder auf nicht näher identifizierten Walzen Beregovskis (Walze 5456) konnte mangels ethnologischer Informationen und der äußerst schlechten Tonqualität bisher nicht geklärt

---

<sup>6</sup> Shternshis, Anna: *Soviet and Kosher: Jewish Cultural Identity in the Soviet Union, 1917-1941*. Dissertation, St. Anthony's College, University of Oxford, 2000.

werden. Die beiden Stücken geben auch Experten im Bereich jüdischer Musikethnologie aus dem arabischen Raum bisher Rätsel auf.

### *Purimspiele*

Die Purimspiele stellen die textorientierteste Form jiddischer Musik dar. Bei den 107 Einzeltiteln handelt es sich offensichtlich um 3 bis 4 mehr oder minder vollständige Purimspiele, bei denen sich typischerweise Erzählung, Rezitative und Lieder abwechseln. Männer und Frauen fungieren sind gleichermaßen dokumentiert. Es sind zweifellos sehr wertvolle Dokumente, deren textliche Erschließung ohne schriftliche Quellen bei der vorliegenden Tonqualität allerdings noch Einiges an Arbeit erfordert.

## **II. Zu Metrum, Takt und Rhythmus**

Bereits in Bezug auf Nigunim und Klesmermusik wurde kurz auf Rhythmus und Metrum eingegangen. Es wurde festgestellt, dass Takt und Metrum biweilen frei gehandhabt werden. Vier verschiedene Arten des Umgangs mit Rhythmus, Metrum und Takt sind zu beobachten:

### *1. Metrisch ungebundenes Rezitativ*

Hier kann ein – beinahe beliebiges – Stück aus den Purimspielen als Beispiel dienen. In dem erzählend-rezitativischen Duktus dieser Stücke ist selten ein eindeutiges Metrum oder gar ein regelmäßiges Taktmaß zu erkennen. Diese Struktur findet sich auch in manchen Liedern - dort vor allem in „erzählenden“ Passagen -, sowie seltener in individuellen Ausschmückungen und Erweiterungen von Klesmerstücken oder Nigunim.

### *2. Schwer notierbare metrische und rhythmische Strukturen*

Dies sind Strukturen, denen mit unserer Takteinteilung nicht recht beizukommen ist. Sie weisen kein konstantes Metrum auf, erscheinen dabei aber dennoch rhythmisch natürlich. Dies ist bei zahlreichen Liedern der Fall. Der Versuch, diese Strukturen in Transkriptionen darzustellen, macht den Konflikt eines an Takte gebunden Notationssystems mit einer sich nicht an den Regeln abendländischer Kunstmusikübung orientierenden Interpretation deutlich. Während das Stück beim Hören eine deutliche rhythmische Konsequenz besitzt, suggeriert die Transkription komplexe Strukturen, die darüber hinaus von einzelnen Transkribenden sehr unterschiedlich empfunden wird. Als Beispiel können eine Reihe von Liedern aus der Sammlung dienen (etwa Walze 1822, *Di kimpetorn*, Frauenstimme, aufgenommen 1928). In einigen Fällen liegen zu diesen Stücken zwei Transkriptionen, eine von Sofia Magid selbst angefertigte, und eine des St. Petersburger Musikwissenschaftlers Leonid Guralnik aus den letzten Jahren, vor. Die Transkriptionen unterscheiden sich nicht nur bei der Beschreibung rhythmischer Details, die mit übergebundenen Quintolen, Sextolen

und Komplexerem dargestellt werden, sondern vor allem auch in der Wahl der Taktart und der Einfügung anderszahliger Takte. Damit setzen die Hauptzählzeiten der jeweiligen Takte in Bezug auf Melodie und Text völlig unterschiedliche Schwerpunkte.

### 3. *Erkennbares Metrum, erkennbarer Takt mit Abweichungen*

Diese Struktur ist bei den meisten Liedern anzutreffen und auch für eine Reihe von Nigunim typisch. Sie findet sich im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen und schwer notierbaren Strukturen, die sich eher auf Lieder mit freierem und erzählerischem Duktus bezieht, überwiegend in rhythmisch bewegten Liedern. Die Abweichungen beziehen sich dabei meist nicht auf ganze Formteile. Sie kommen immer wieder - und zunächst anscheinend ohne rechte Begründung - nach einigen Takten vor und durchbrechen das ansonsten regelmäßige Metrum. Als Beispiel kann das zweite Stücke auf Walze 1836 (*Du bist di sheyne*, Frauenstimme, aufgenommen 1928), dienen.

### 4. *Metrisch konstante und rhythmisch eindeutige Strukturen*

Diese auch über längere Strecken rhythmisch und metrisch konstante Struktur ist nahezu ausschließlich bei Klesmerstücken und Rikuds, also den an eine rhythmische Funktion (Tanz) gebundenen Formen, zu finden. Gelegentlich wird sie durch metrisch-ungebundene Rezitative ergänzt.

Die bisherigen Untersuchungen von Sofia Magid und Moshe Beregovski, die zu den wenigen gehören, die osteuropäisch-jüdische Volksmusik näher musikalisch betrachten, konzentrieren sich eher mehr auf melodische, als auf rhythmisch-metrische Eigenheiten. Was bisher in dieser Hinsicht angemerkt wurde, ist lediglich, dass vor allem Fälle metrischer Unregelmäßigkeit (Ausdehnung und Ausfall von Teilen, besonders am Phrasenende), sowie rhythmische Beschleunigungen innerhalb der Teile vorkommen. Nach Magids Meinung unterscheiden letztere das jüdische Lied vom deutschen. Besonderheiten des Gesangstils wie z.B. Vokalisierung der konsonantische Klänge beeinflussen zusätzlich das rhythmische Gefüge. Beregovski hat mehrfach betont, dass 4/4tel-Takte häufig durch Phrasenverkürzungen zu 3/4tel-Takten werden können.

Diese Feststellungen bestätigen sich in Bezug auf die Aufnahmen der Potsdamer Sammlungen. Darüber hinaus ist hier aber hier auch der umgekehrte Prozess, nämlich die Verlängerung einzelner Takte zu beobachten. Dies gilt vor allem am Phrasenende, an dem eine rhythmisch quasi eingegliederte Atempause, die einen Takt um eine Zählzeit verlängert, einen späteren Beginn des nächsten rhythmischen Komplexes nach sich zieht. Aus einem 3/4tel- wird so ein 4/4tel-Takt. In ähnlicher Weise kann die Silbenverteilung die Taktlänge beeinflussen: Korrespondiert mit einer bestimmten Stelle in einem Lied beispielsweise ein auf zwei Viertel verteiltes Wort und hat das an dieser Stelle befindliche

Wort in einer weiteren Strophe drei Silben, so kann etwa aus einem 4/4tel ein 5/4tel Takt werden. Die zusätzliche Silbe wird nicht in zeitlicher Raffung gesungen – was eine Beschleunigung des Rhythmus zur Folge hätte –, sondern der Sänger fügt eine zusätzliche Viertelnote wird.

Die durch Taktstriche vorgeschriebene Gliederung ist demnach nicht oberstes rhythmisches Ordnungsprinzip. Auf der Basis des bisher Gesagten möchte ich daher über die bisherigen Feststellungen Beregovskis und Magids hinaus gehen. All die genannten „Abweichungen“ vom dem Taktgefüge, dessen Vorhandensein unsere Notierung suggeriert, sind in Bezug auf osteuropäisch-jüdische Volksmusik keine Abweichungen, sondern bilden den Regelfall. Metrisch eindeutige und in regelmäßigen Takten gegliederte Phrasen dagegen sind lediglich unter bestimmten Bedingungen auftretende Strukturen. Mit anderen Worten: der Takt wird nur gehalten, wenn es notwendig ist und/oder dieser etwa bei einem Tanzstück, bei einem (Rikud, Walzer, Marsch) unmittelbar einleuchtet. Die Stücke stehen nicht in einem durchgehendem Takt, sondern sind aus einzelnen rhythmischen Strukturen, quasi Bausteinen, musikalischen Phrasen, aufgebaut. Diese sind nur in sich, und das oft auch nur in kleinen Einheiten, rhythmisch homogen. Solche Strukturen können dann nach dem Baukastenprinzip immer wieder verwendet werden.

Je älter die Feldaufnahmen sind, und aus je ländlicheren Gegenden sie stammen, desto häufiger ist dieses rhythmische Gliederungsprinzip zu beobachten. Die Vermutung liegt daher nahe, dass gerade diese Informanten wenig Kontakt zu in unserem Sinn metrischer und taktbezogener Musik hatten. Diese war in einer Zeit ohne musikreplizierende Medien und mit allenfalls sehr gelegentlichen Begegnungen mit klassischer Musik im Rahmen eines jüdischen Umfelds wohl nur selten als Tanzmusik, und dann als Instrumentalmusik bei Hochzeiten und Festen zu hören. Musikalische Ausbildung in unserem Sinn war häufig unbekannt und spielte sich lediglich für die Männer im Rahmen der Synagoge ab. Die allen in einem traditionellen jüdischen Umfeld aufgewachsenen vertraute Khasanut ist jedoch gleichfalls eine metrische überwiegend freie Form.

Eine Änderung scheint sich hier erst mit einer musikalischen Ausbildung der Informanten bzw. mit dem Kontakt zur städtischen Kultur und steigendem Bildungsgrad angebahnt zu haben. Die späteren Aufnahmen Beregovskis aus Kiew und Moskau jedenfalls legen diese Vermutung nahe. Bis dahin wurde wohl konsequent mündlich tradiert, und Melodie und Text bildeten den Schwerpunkt. Die rhythmische Gliederung hingegen folgte gewissen Stereotypen. Besonders geeignet und einprägsam scheint in diesem Zusammenhang der 3er-Takt zu sein: besonders bei den von Frauen gesungenen Liedern ist er manchmal das einzige eindeutige Taktmaß, das zu finden ist. Insbesondere bei den frühen Feldaufnahmen, in denen mehrere Frauen zusammen singen und voneinander lernen, kann dieser Prozess der oralen Tradierung nachvollzogen werden. Da gibt eine

Vorsängerin den Text vor, die andere wiederholen, fallen ein, ziehen nach, Verschleppen u.s.w.. Eine konsequente Taktgliederung kommt dabei nicht zustande. Genau der gleiche Effekt macht sich heute noch bemerkbar, wenn auf diese Art und Weise Volkslieder gelernt werden. Die Volkssängerin Beyle Shaekhter-Gottesmann, die 1954 mit ihrer Mutter aus der Bukowina nach New York übersiedelte, hielt 1994 im Rahmen eines Klesmerworkhops in Bad Pyrmont einen Kurs zu jiddischen Volksliedern. Mit vier jungen Frauen studierte sie ihr Repertoire ein. Weder die Lehrerin, noch ihre Schülerinnen hatten eine herkömmliche Musikerziehung durchlaufen. Bis ich die Feldaufnahmen Magid gehört habe, habe ich mich jahrelang gewundert, wie die eigenwilligen rhythmischen und metrischen Strukturen, die Beyle und ihr Quartett auch bei der Aufführung auf der Bühne beibehielten, zustande gekommen waren.

Was ist nun falsch, was richtig? Singen die Sängerinnen und Sänger auf unseren Feldaufnahmen „falsch“, nämlich aus dem Takt, oder singen wir „falsch“, nämlich in einem Takt, der nicht existiert? Ist die Musik erst stimmig, wenn wir sie so singen und spielen, wie wir es mit Hilfe unserer musikalischen Ausbildung gelernt haben, oder zerstören wir gerade damit das Ursprüngliche und „Eigenartige“ dieser Musik, dieser musikalischen Tradition?

\* \* \*

Ich möchte zum Schluss die drei Anfangsthesen wieder aufgreifen und aus ihnen Desiderate ableiten, die ich für die weitere Forschung und die musikpädagogische Praxis als wichtig erachte.

### *1. Vernachlässigung der oralen Tradition*

Die Tondokumente und die auf ihnen erklingenden Interpretationen sind die einzig akzeptable Quelle der Forschung. Sie bilden die Ausgangsbasis, quasi das Herz, des uns zur Verfügung stehenden Materials. Erst aus ihnen sind Schlussfolgerungen zu ziehen. Da es sich bei den vorliegenden Aufnahmen um Resultate einer oral überlieferten Musizierpraxis handelt, und nicht um fixierte Werke, sind historische Feldaufnahmen immer in Zusammenarbeit mit Musikerinnen und Musikern zu befragen, die die mündliche Tradition noch erlernt haben. Diese können zusätzliche wertvolle Informationen in Bezug auf die Interpretationen und deren Genese liefern. Neben die Analyse „statischer“ Werke hat das für die musikpädagogische Praxis eminent wichtige Erlernen der oralen Tradition von den letzten Traditionsträgern oder ihren Schülern zu erfolgen. Dies wird von den amerikanischen Revivalmusikern seit Jahren praktiziert. Ohne diese dynamische Komponente kann kaum mehr von der Erforschung einer oralen Tradition gesprochen werden.

## 2. Nutzung nicht angemessener Werkzeuge

Herkömmliche Transkriptionen sind problematisch: Erstens sind sie zwangsläufig ungenau, zweitens geben sie nur einen Bruchteil der erklingenden Interpretation wieder. Größtmögliche Exaktheit wäre nur mit rechnergestützten, grafischen Darstellungen zu erreichen. Transkriptionen und Skizzen aus frühen Quellen sind daher lediglich zur Ergänzung und als grobes Vergleichsmaterial von Belang. Die Forschung hätte sich stattdessen auf die Arbeit an den Feldaufnahmen, auf eine genaue Untersuchung der Interpretation und deren Spezifika im Vergleich zu anderen Versionen, Sammlungen und Musikstilen zu konzentrieren.

## 3. Reduzierung des Repertoires

Wir sollten das neue Material und neues Wissen um dessen Interpretation in die musikalische Praxis miteinbeziehen. Das hieße, die breite jiddische musikalische Kultur mit ihren Polen *Klesmorim* – der weltlichen Sphäre wie Volkslied und Klesmermusik im alltäglichen Leben -, und *Toyre* – der Synagoge, des Niguns und der religiösen Feiertage - zur Kenntnis zu nehmen.

Zum Schluss läuft es auf immer wieder dasselbe hinaus: wir sollten an und mit den neuen Aufnahmen arbeiten, sie sowohl als Tondokument der Allgemeinheit zugänglich machen, als auch Forschungsergebnisse hierüber publizieren. Das beinhaltet, diese Aufnahmen zu spielen und sie als Ausgangsbasis für weitere musikalische Tätigkeit zu nutzen. Wir sollten uns um die Musik selbst kümmern, nicht nur um Texte, Noten und Bezüge. Und das sollte nicht auf einen engen musikethnologischen Kreis begrenzt bleiben, sondern in einem interkulturellen musikpädagogischen Kontext geschehen. Mehr Musikerinnen und Musiker sollten von diesen alten Aufnahmen „über das Ohr“ lernen. Aller Ortens in der Musik und allmählich auch der Musikpädagogik findet ein Umbruch von einer schriftlichen zu einer mündlichen Musikkultur statt. Musikalische Tätigkeiten im Bereich Rock, Pop, Folklore und Jazz übertreffen zahlenmäßig bei weitem solche im Bereich Klassik. Diese musikpädagogische Chance sollte genutzt und auf eine qualifizierte Basis gestellt werden. Im Falle jiddischer Musik bietet sich die konkrete Möglichkeit, an Traditionen anzuknüpfen und zu lernen. Das Wissen um die musikalische Tradition existiert noch oder schon wieder, und genug junge Musikerinnen und Musiker wollen hieran lernen.

Besonders wichtig scheint mir dies in Deutschland zu sein. Hat man doch, wenn man das Repertoire hierzulande konzertierender Klesmerbands analysiert, den Eindruck, dass jiddische Musik aus vielleicht 30 Instrumentalstücken und Liedern besteht, die zudem in ihren Interpretationen und Arrangements wörtlich von amerikanischen Bands abgehört sind oder eben ohne Wissen um die Tradition nur von Noten gelernt werden. Nicht nur das Repertoire dieser Musik ist wesentlich vielfältiger und reichhaltiger, sie wird auch

anders gespielt. Wenn es ein Merkmal jüdischer und hier spezifisch ostjüdischer Volksmusik gibt – und das ist die Frage, die immer wieder gestellt wird -, dann ist es die Art und Weise ihrer Interpretation. Und auf dieser Spur sind wir mit diesen beinahe frühesten Aufnahmen vielleicht mehr als je.