

Krächzen, Stöhnen, Seufzen

Als das Klezmer-Urgestein Max Epstein, der damals 80jährige letzte Altmeister der Klezmer-Klarinette, 1992 in Berlin zusammen mit seinen beiden Brüdern Willie und Julius zu seinem ersten Konzert außerhalb der USA auftrat, war zunächst handfeste Verwirrung im Publikum auszumachen: Klezmer-Musik war für die meisten die in erster Linie von klassischer Gitarre und Kontrabaß begleiteten affektierten Klarinetten-Giora Feidmans gewesen – Musik, deren Stil, Vortragsweise und Repertoire kaum von Klezmer-Elementen bestimmt wird. Die Unbefangenheit und Professionalität der Epstein Brothers, allesamt seit ihrer frühesten Jugend in New York im „jüdischen Geschäft“ – so ihr eigener Sprachgebrauch – wirkte wie ein Schock, denn sie konfrontierte die Zuhörer mit der Tatsache, daß es eine jüdische Kultur gibt, von der sie nur die oberflächlichste und kommerziellste Variante ken-

nen. Mit der Infragestellung der Klischees über die in Deutschland als Symbol für Juden und Judentum beliebte jiddische Kultur hat nun eine Entwicklung eingesetzt, die es zunehmend erlaubt, der jiddischen Volksmusik einen Platz in der Musikgeschichte zuzugestehen. Klezmer-Musik, das war nicht nur die Musik von Millionen ermordeter osteuropäischer Juden, Klezmer-Musik wird von Altmeistern wie den Epstein Brothers seit den zwanziger Jahren bis heute für ein amerikanisch-jüdisches Publikum gespielt, und in den chassidischen Gemeinden Israels tanzen sich die kaftantragenden Männer zu einer Musik in Trance, die sich als orientalisierte Variante der Klezmer-Musik beschreiben läßt.

Trotz ihrer Bedeutung wird die jiddische Volksmusik auch innerhalb des Judentums wenig geschätzt: Noch vor einigen Jahrzehnten war „klezmer“ ein Schimpfwort, das einen musikalischen Stümper bezeichnete. Mischa Elman,

Klezmer –
jiddische Musik
zwischen Tradition
und Moderne



Wenn man überhaupt von „jüdischer Musik“ sprechen kann, dann kommt diese Rolle der Klezmer-Musik zu, der instrumentalen Hochzeits- und Festmusik der jiddischsprachigen Juden Osteuropas. In ihr spiegeln sich die Gesänge der osteuropäischen Synagoge ebenso wie die vielfältigen Traditionen der Völker des jüdischen Ansiedlungsraums Osteuropas. Umrahmte sie einst den Ablauf des von Religion und Tradition bestimmten Lebens im *shtetl*, so ist diese im Laufe des letzten Jahrhunderts vielen Wandlungen unterworfenen Musik heute zumeist in ihrer kommerziellen Ausprägung bekannt – Klezmer läßt sich markt- und medienwirksam verbinden mit Jazz, Ethno, Avantgarde und allerlei Weltverbesserungsideen. Aber auch nach 20 Jahren „Revival“ bleibt die Klezmer-Musik ein durchaus unbekanntes und verkanntes Genre.



Joseph Gingold, Bronislaw Gimpel und manch anderer Sproß einer Klezmer-Dynastie verdankt den Aufstieg in die Konzerthallen dem Ehrgeiz seiner Eltern, das Kind etwas „Richtiges“ lernen zu lassen – und dem Umstand, daß sich Ende des 19. Jahrhunderts die Konservatorien Rußlands für Juden öffneten. Auch Jazz-Musiker wie Terry Gibbs, Manny Klein, Ziggy Elman, Artie Shaw und Sammy Musiker spielten einst Klezmer-Musik. Der ehemalige Baßklarinettist der Israelischen Philharmonie, Giora Feidman, setzt sich zwar gerne die Königskrone des 1989 in New York verstorbenen ukrainisch-jüdischen Klezmer-Klarinettenisten Dave Tarras auf sein Haupt, legitimieren ließ er sich aber dann doch lieber von Kollegen der Hochkultur wie Leonard Bernstein und Zubin Mehta. Die Klezmer-Zunft hingegen – ungefragt – schätzt die Klezmer-Fähigkeiten des „King of Klezmer“ nicht allzu hoch ein. Das sogenannte „Klezmer Revival“,

Mitte der siebziger Jahre ausgegangen von Berkeley/Kalifornien und New York, hat seit Mitte der achtziger Jahre auch hierzulande ein starkes Interesse ausgelöst. Jungen amerikanischen Juden der zweiten und dritten Einwanderergeneration, mit der Kitsch-Operette „Anatevka“ und Connie Francis-Versionen von israelischen Schlägern wie „Hava Nagila“ aufgewachsen, war im Verlauf der erstarkenden Minderheitenbewegungen der USA der Mangel an eigenen kulturellen Identifikationsmöglichkeiten schmerzlich bewußt geworden. Vielfach schon aus nichtreligiösen, nicht-jiddischsprachigen Elternhäusern stammend, hatten sie ihre musikalische Heimat bis dahin in der amerikanischen Volksmusik, in der ethnischen Musik, im Jazz oder in der klassischen Musik gesehen und entdeckten auf der Suche nach neuen Inhalten die alten Schellackplatten mit jiddischer Musik. In den seltensten Fällen waren musikalische Gründe aus-

schlaggebend für die Beschäftigung mit dem kulturellen Erbe der Eltern und Großeltern: Das Erlernen der Klezmer-Musik von amerikanischen und osteuropäischen Platten und Notensammlungen aus der Vorkriegszeit sowie von den wenigen noch lebenden Veteranen des Genres bot den assimilierten Twens eine gefahrlose Annäherung an die vergessenen Traditionen der Vorfahren, ohne sich gleich auf die Anforderungen einer religiösen Lebensführung einlassen zu müssen.

Zur Rezeptionsgeschichte der Klezmer-Musik, in Deutschland bestimmt von der Last der Vergangenheit, gehört das Phänomen, daß sie wenig mit einer lebendigen Tradition in Verbindung gebracht wird – man spricht eben von der „versunkenen Welt des *shtetl*“. War das Spielen von Klezmer-Musik und das Singen von jiddischen Liedern bei den Nachkriegsgenerationen beider deutscher Staaten eine Deckmotivation geworden, hinter der der Wunsch nach Auseinandersetzung mit der Vergangenheit steht, geriet die Beschäftigung mit jiddischer Musik in der DDR gar zum Ausdruck der Regime-Müdigkeit. Die zwar verständliche, aber irri-ge Vorstellung, daß jüdisches Leben und jüdische Kultur mit der Judenvernichtung im Dritten Reich endeten, wird durch die Tatsache widerlegt, daß Klezmer-Musik (und jiddische Kultur insgesamt) seit einem Jahrzehnt eine Renaissance in den weltlichen Zentren der USA und Israels erfährt und seit mindestens Ende des letzten Jahrhunderts in den stark wachsenden religiösen Gemeinden Israels zu Hause ist.

Klezmer-Musik, deren Wurzeln im West- und Mitteleuropa des Mittelalters liegen, war in Gebieten der heutigen Ukraine, Bjelorus, Litauen, Moldowa, Polen, Rumänien, Ungarn und der Slowakei beheimatet. Das jiddische Wort *klezmer*, das wörtlich „Musiker“ bedeutet, in der Vielzahl dann *klezmerim*, und sich von den althebräischen Wörtern *kley* und *zemer* herleitet, was zusammen „Musikinstrument“ bedeutet, kam als Gattungsbezeichnung jedoch erst in den siebziger Jahren in Mode, als es von den ersten Protagonisten des Klezmer-Revival reklamiert wurde. Bis dahin hatten die oftmals noch in Osteuropa geborenen Musiker ihre Musik gewöhnlich als „jüdische Musik“ oder schlicht „Musik“ bezeichnet.

Obwohl die meisten *klezmerim* Osteuropas keine formale Musikausbildung hatten, waren viele von ihnen dennoch qualifizierte Musiker, deren Fähigkeiten von Kindesbeinen an von Vätern, Brüdern oder Onkeln geschult

Naftule Brandwein (Foto links), der legendäre Klezmer-Klarinetist aus Przemyślany/Galizien, posiert mit einem modischen Saxophon, das er normalerweise nicht spielte. Oben das Dave Tarras Trio in einer Aufnahme von 1978.

wurden und die später nicht selten zur Meisterschaft gelangten. Häufig übten sie Nebenberufe wie *frizierer*, *shuster* und *shnyder* aus, und ihr sozialer Status lag nur wenig höher als der des *shnorers*. Nicht nur Gesetze und Anordnungen der nichtjüdischen Obrigkeit dienten dazu, die Aufführung von Musik zu reglementieren, auch die komplizierten Vorschriften der jüdischen Religion legten musikalische Darbietungen zu genau vorgeschriebenen Anlässen fest. Von zahllosen *klezmerim* wie Yankl Tsimbler und Hersch Fiedler der kleinen Städte mit jüdischem Bevölkerungsanteil berichten uns Literatur und Folklore; der Virtuose Michael Joseph Gusikow (1809-1837) aus Weißrußland wurde hingegen zur Kultfigur des 19. Jahrhunderts: Der im Kaftan auftretende Sproß einer Klezmer-Familie faszinierte mit seinem Stroh-Zimbel (eine Art Xylophon) die Konzertbesucher der europäischen Metropolen von Moskau bis Paris und zählte Felix Mendelssohn Bartholdy zu seinen Bewunderern; nach seinem Vorbild drehten sich die Damen ihre Schläfenlocken, „Gusikows“ genannt. Der Geigenvirtuose Yosele Druker wurde von Sholom Aleichem in seiner 1888 erschienenen Novelle als „Stempenyu“ unsterblich gemacht.

Klezmerim spielten zu den Anlässen der jüdischen Gemeinden, zu den fröhlichen jüdischen Festen, vor allem aber zu den Hochzeiten, jedoch auch in Tavernen und Tanzhäusern; auf Bällen, in Hinterhöfen und Kurorten waren die oft recht ärmlichen Gesellen gern gesehene Unterhalter. Mit dem Aufstieg des jiddischen Theaters gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eröffneten sich für die jüdischen Musiker neue Betätigungsfelder. Gefragt waren sie auch bei Festen der nichtjüdischen Bauern und des Adels.

Im Repertoire der Klezmer-Musiker spiegelte sich die ethnische Vielfalt des jeweiligen Umfeldes einer Kapelle: Neben säkularer jiddischer Instrumentalmusik spielten sie chassidische Melodien, instrumentale Versionen populärer jiddischer Volkslieder, Musik der nichtjüdischen Bauern und Zigeuner, populäre Gesellschaftstänze und sogar leichte klassische Stücke für die Aristokratie. Zu den Klezmer-Kapellen stießen häufig auch ortsansässige Nichtjuden und Angehörige des fahrenden Volkes. Die Kapellen gaben, neben jüdischen *freylekhs* (Kreistänze), *khusidlekhs* (chassidisch-ähnliche Tanzmelodien) und *shers* (eine Art square dance für vier Paare) viele nichtjüdische Melodien wie bessarabische *sirbas*, *kolomeykes* aus den Karpa-

Zeitgenössische Aufnahmen (Auswahl)

Rubin & Horowitz, Bessarabian Symphony: Early Jewish Instrumental Music; Wergo CD SM 1606-2
Jüdische Lebenswelten: Konzertschnitte von den Epstein Brothers und Joel Rubin mit Brave Old World; Wergo 2 CD SM 1604-2
Brave Old World, Klezmer Music; mit Joel Rubin; FMS/Fenn Music CD 2030
Joel Rubin Klezmer Band, Brave Old World; Global Village MC C122, soll demnächst als CD erscheinen
Zev Feldman/Andy Statman, Jewish Klezmer Music; Shanachie Records/EFA CD 21002*
Masks and Faces, New Klezmer Trio; 9 Winds NWCD CD 0144*

Rhythm & Jews, The Klezmatics; Piranha/EFA PIR CD 01875
Metropolis, The Klezmerim; Flying Fish/Fenn Music CD FF 258 *
Old World Beat, Klezmer Conservatory Band; Zensor/EFA CD 05817
Ahava Raba, Ahava Raba; Nebelhorn/Buschfunk CD 018
Chicken, Kapelye; Shanachie Records/EFA CD 21007*
Klezt Best; Salomon Klezmerim; Syncoop/Fenn Music CD 158
Klassik Klezmer; Giora Feidman; Pläne/Aris-Ariola CD 88748 (weitere Aufnahmen mit Feidman ebenfalls bei Pläne)

* Die mit einem Stern gekennzeichneten CDs sind momentan nicht erhältlich.



Fotos: Ottens



Die Epstein Brothers Isidore, Julius, Max und Willie in einer Aufnahme aus den frühen 80er Jahren. Schon seit Jahrzehnten sind die Brüder aktiv (oben).
 Zwei Generationen von Klezmer-Meistern: Die Amerikaner Joel Rubin und Max Epstein.

ten, Polkas und ungarische csárdások zum Besten. Auch das tanzlustige Volk bei nichtjüdischen Festen verlangte gern jüdische Stücke, und auf den bis zu zwei Wochen dauernden Hochzeiten der Juden wurden Walzer und später Tango, Charleston, Foxtrott sowie die in Osteuropa populär werdenden Favoriten des amerikanisch-jiddischen Theaters gespielt.

Die Musikanten auf einer osteuropäisch-jüdischen Hochzeit der Vergangenheit lieferten Musik sowohl für das bloße Zuhören als auch zum Tanzen und hatten – von *mazltov*-Stücken zu Ehren der einzelnen Gäste bis zum abschließenden *zay gezunt* – in diesem komplizierten Ritual eine zentrale Rolle inne. Sie wurden vom Vater der Braut bezahlt; ihre Haupteinnahmequelle bestand jedoch aus dem Trinkgeld der Hochzeitsgäste: Ein *teler* wurde in die Mitte des Tisches gestellt, und die Musiker spielten für die am Tisch sitzenden Gäste Melodien, die von dem traditionellen Unterhalter und Zeremonienmeister mit viel Witz und Melodrama kommentiert wurden. Dabei füllten die Zuhörer den *teler* mit Geld. Ein Trinkgeld stand den *klezmerim* auch zu, wenn sie Tanzstücke auf Wunsch einzelner Gäste spielten. Heute gibt es in Osteuropa, nach Konzentrationslagern und Stalinismus, kaum noch Klezmer-Musik, jedoch finden sich noch vereinzelt jüdische Musiker mit jüdischem Hochzeitsrepertoire und Elementen des früheren Klezmer-Stils. Die meisten Träger der Klezmer-Tradition im heutigen Osteuropa sind aber Nichtjuden, vor allem Roma, deren Eltern und Großeltern in der Vorkriegszeit mit und für Juden spielten.



HÄNDEL
 NICHOLAS MCGEGAN



HMU 907111.13



HMC 901494

SCHUBERT
 MELOS-QUARTETT

helikon
 musikvertrieb gmbh

Die frühen Klezmer-Ensembles waren klein und wurden am häufigsten vom ersten Geiger geführt. Zu den anderen Instrumenten gehörten Kontrabaß, Bratsche, Cello, *tsimbl* (ein trapezförmiges, osteuropäisch-jüdisches Hackbrett), Flöte und Trommel. Die Klarinette fand zu Beginn des 19. Jhs. Eingang in die osteuropäischen Klezmer-Kapellen. Während der letzten 75 Jahre hat sie – besonders in Amerika und Israel – die Geige als Haupt-Melodie-Instrument ersetzt. Es waren Klarinettenisten wie Naftule „Nifty“ Brandwein (1889, Przemyslany/Galizien – 1963 New York) und Dave Tarras (1897 Ternovka/Ukraine – 1989 New York), welche die Klezmer-Musik zu neuen Höhen von Ausdruck und Virtuosität führten. Beide emigrierten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in die Neue Welt, wo sie neue Erfahrungen in ihre Musik einzubringen vermochten und damit die Grenzen des traditionellen Klezmer-Stils erweiterten.

Trotz seiner eindeutigen Verwandtschaft und gemeinsamen Eigenschaften mit der damaligen Musik der nichtjüdischen Bevölkerung Osteuropas unterscheidet sich der Klezmer-Stil durch die Phrasierung, die von den Vokal-Modulationen der östlichen Synagoge und chassidischen *nigunim* (religiösen Melodien) beeinflusst ist. Kennzeichnend ist vor allem der Gebrauch von *krekhstn*, Krächzen, Stöhnen, den verschiedenen Ornamenten, die das charakteristische Seufzen im Synagogal-Gesang nachahmen. Auch Musik und Tänze des Chassidismus, der im 19. Jahrhundert in weiten Teilen Galiziens, Weißrußlands und Litauens verbreitet war, haben enorme Auswirkungen auf die jiddische Musik der letzten 250 Jahre gehabt.

Die antisemitischen Pogrome in Rußland, aber auch die in den Ersten Weltkrieg mündenden sozialen Umwälzungen und die Russische Revolution führten von 1881 bis 1924 viele Musiker in die Neue Welt und andere Erdteile, die den osteuropäischen Juden freiere Lebensmöglichkeiten boten. Während der ersten beiden Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts fanden die aus Europa eingewanderten *klezmerim* nicht nur Arbeit bei Hochzeiten, Wohltätigkeitsbällen der jüdischen Landsmannschaften und den Veranstaltungen der zahlreichen anderen ethnischen Einwanderergruppen New Yorks, sondern auch in den Studios der aufblühenden Schallplattenindustrie, den Vaudeville-, Broadway- und jiddischen Theatern und in den Stummfilmkinos. Zeremonien wie die Bar Mitzwas gediehen

zu üppigen Festivitäten, für die ebenfalls Musiker benötigt wurden, und die Hochzeiten, in der Alten Welt unter freiem Himmel oder im Hause gefeiert, fanden nun in gewaltigen Festhallen statt, in denen bisweilen mehrere Klezmer-Bands in verschiedenen Ecken gleichzeitig spielten. Die Hochzeitsfeierlichkeiten reduzierten sich mit der Zeit auf nur einen Tag, und die in der Alten Welt so zentralen Rituale wie das mit Musikbegleitung durchgeführte „Setzen“ der Braut verloren mit zunehmender Assimilation an Bedeutung.



Fotos: Ottens

Durch das säkulare Umfeld Amerikas änderten sich Funktion und Repertoire der *klezmerim*, bis schließlich fast nur noch Tanzstücke wie *bulgars*, *freylekhs* und *shers* gespielt wurden. Die amerikanischen Klezmer-Bands, schon in den frühen dreißiger Jahren meistens von Klarinettenisten geführt, eigneten sich das populäre amerikanische Repertoire an und engagierten zunehmend jüngere, schon in der Neuen Welt geborene Musiker. Die 1924 von der US-Regierung erlassene Einwanderungs-Quote unterbrach dann schließlich die direkte Verbindung zu Osteuropa als Quelle ständiger kultureller Stimulation und Interaktion.

Zu den herausragenden Persönlichkeiten aus der Zeit der frühen Klezmer-Aufnahmen in Amerika gehörte, neben Brandwein und Tarras, der 1879 in Galtz (Moldawien) geborene Zimbelist Yossele Moskowitz. Seine Reisen führten ihn durch Galizien, Rumänien, Un-

Kennzeichnend für Klezmer ist der Gebrauch von *krekhstn*, Krächzen, den verschiedenen Ornamenten, die das charakteristische Seufzen im Synagogal-Gesang nachahmen.

garn und sogar nach Konstantinopel, bis er 1907 nach Amerika emigrierte, wo er 1914 seinen legendären Weinkeller in New York eröffnete. Dave Tarras, der berühmteste Klezmer dieses Jahrhunderts, war Nachkomme von Generationen chassidischer *klezmerim*. Vor den ukrainischen Pogromen floh er 1921 nach New York, wo er während der darauffolgenden sechs Jahrzehnte bei unzähligen Hochzeiten und Bar Mitzvas spielte und zu Gast bei fast allen jiddischen Theatern und Radiosendern war. Er begeisterte die Sommerfrischler in den Hotels der Catskills und spielte Hunderte von Platten mit Klezmer- und anderer jüdischer Musik ein. Viele seiner traditionellen Kompositionen sind Standards des Klezmer-Repertoires geworden. Der temperamentvolle Naftule Brandwein, dessen Aufnahmen zu den Klassikern gehören, entstammte einer weitverzweigten Klezmer-Dynastie in Galizien und war

Das Max Leibowitz Orchester, etwa 1921. In der Mitte mit Taktstock Leibowitz, links von ihm mit Trompete Beresh Katz, rechts mit Kornett Alter Shuster, der Posaunist ist Morris Druten.

besonders in den Jahren 1910 bis 1930 in New York der unbestrittene „King of Klezmer“. Er spielte „mit jeder Faser seines Körpers“ und glänzte mit seinen scheinbar endlosen, subtilen rhythmischen und melodischen Variationen, die so typisch sind für die Klezmer-Kunst. Hingegen wissen wir über die Musiker von Belfs Rumänischem Orchester, deren Aufnahmen aus Bukarest um 1910 mit einer beeindruckenden rhythmischen Flexibilität auf einen früheren Stil weisen, so gut wie nichts.

Mit dem Aufkommen der Schallplatte begannen Klarinetten und Blechblasinstrumente allmählich Geige und Baß in den Kapellen zu dominieren und eine Entwicklung einzuleiten, die schließlich zum fast völligen Ausschluß der Streichinstrumente führte. Saxophon, Schlagzeug, Klavier, Banjo, Xylophon und andere Instrumente hielten Einzug in die Klezmer-Musik. Die Arrangements jener Zeit spiegeln im allgemeinen eher den Stil der militärischen Blaskapellen um die Jahrhundertwende wider; die ältere osteuropäisch-jüdische Spieltradition

erfährt eine zunehmende Glättung und Vereinfachung. Harmonien und Rhythmen aus der amerikanischen populären Musik bestimmen schließlich die in Amerika komponierten Instrumentalstücke, hauptsächlich *bulgars*.

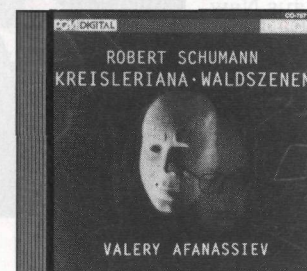
Die in den späten zwanziger Jahren entstandenen jüdischen Radiosender und die um die gleiche Zeit aufblühenden und von osteuropäisch-jüdischem Publikum frequentierten Ferien- und Kurorte wie der Catskills bei New York trugen zur Verbreitung der Klezmer-Musik bei. Diese Freizeitkultur der bis in die fünfziger Jahre populären Unterhaltungsprogramme der Hotels des sogenannten „Borsht Belt“ erfreute sich noch bis weit in die siebziger Jahre großer Beliebtheit. Um 1930 war, bedingt durch die große Depression und die Konkurrenz des Radios, die Schallplattenproduktion von Klezmer-Musik fast zum Stillstand gekommen. Die kleiner gewordenen Hochzeitsbands bestanden nun hauptsächlich aus Klarinette/Saxophon, Trompete, Klavier und Schlagzeug. Ab Anfang der vierziger Jahre begann das vielseitige Akkordeon zunehmend die anderen Ensem-

ble-Instrumente zu ersetzen.

Die Gründung des Staates Israel im Jahre 1948 trug, neben *Shoah* und Stalinismus, Quote und Akkulturation bzw. Assimilation, entscheidend zum Niedergang der traditionellen Klezmer-Musik bei. Die Mehrheit der amerikanisch-jüdischen Gemeinschaft identifizierte sich mit der entstehenden israelischen Kultur, und schon bald verdrängte die Popularität der israelischen Tanzmusik die *bulgars* und *freylekhs*. Zwei Jahrzehnte später hatte die Musik schließlich nur noch wenig gemein mit der jahrhundertalten osteuropäischen Klezmer-Tradition: Melodien und Harmonien der in Europa zwar durch einfachere Melodien, aber kompliziertere Spielweisen gekennzeichneten Klezmer-Musik gerieten in Amerika zwar vielfältiger, aber Spielweisen und Stil vereinfachten sich bis zur Standardisierung, und das Repertoire fiel der Vergessenheit anheim.

Heute leben nur noch wenige Musiker, die während der Blütezeit der Klezmer-Musik ihr Handwerk lernten und die Tradition weitertragen. Der 1911 an der Lower East Side von New

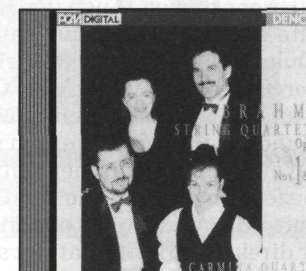
DAS MUSIKERLEBNIS FÜR KLANGGOURMETS



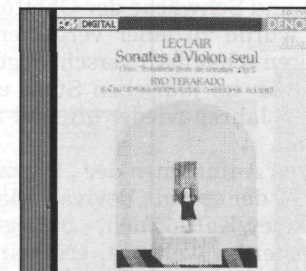
R. Schumann · Kreisleriana & Waldszenen · V. Afanassiev – Piano
Bestell-Nr.: CO-75714



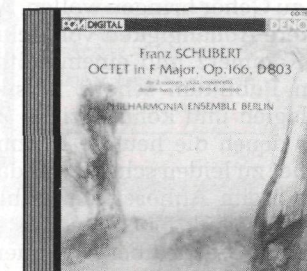
»Solo Recital« · W. Kujken spielt
Werke von Abel, Ortiz, Telemann u. a.
Bestell-Nr.: CO-75659



J. Brahms · 1. & 2. Streichquartett
Carmina Quartett
Bestell-Nr.: CO-75756



Leclair · Violinsonaten Op. 5
R. Terakado · Christophe Rousset
Bestell-Nr.: CO-75720



F. Schubert · Oktett, D-803
Philharmonia Ensemble Berlin
Bestell-Nr.: CO-75671



D. Shostakowitsch · 2. & 5. Sinf.
Wiener Symphoniker · E. Inbal
Bestell-Nr.: CO-75719

PCM DIGITAL

CD-NEUHEITEN von:

DENON

York geborene Max Epstein ist der letzte bedeutende Zeuge eines ganzen Jahrhunderts (nicht nur) amerikanisch-jüdischer Unterhaltungsmusik. Er spielte schon als Knabe mit den Einwanderer-Musikanten *freylekhs, sirbas, bulgars* und jiddische Theater-Hits, und noch heute sorgen er und seine beiden jüngeren Brüder (der dritte starb in den achtziger Jahren) – unberührt von der Klezmer-Renaissance – für Stimmung bei Bällen und Tombolas der New York-flüchtigen jüdischen Rentner Süd-Floridas.

In Israel hat die weltliche jiddische Kultur aus politischen und historischen Gründen nie richtig Fuß fassen können; dort bleibt sie zumeist beschränkt auf die Strenggläubigen, die sogenannten Haredim.

Schon kurze Zeit, nachdem sich der Begriff „Klezmer“ als Genre-Bezeichnung etabliert hatte, entstand eine Spaltung zwischen Traditionalisten und Bewahrern der alten Spielweisen und den Erneuerern und Weiterentwicklern. Hatte das „Klezmer-Revival“ die einstige Gebrauchsmusik aus ihrem traditionell-religiösen Kontext gelöst und sie in den Konzertsaal getragen, so beeinflusste dieses neue Milieu nun nicht nur Spielweise und Stil, sondern auch Repertoire der Musiker. Nicht mehr Hochzeitgäste, sondern Musiker selbst bestimmen, was sie dem Publikum zu Gehör bringen wollen. Auch die stärkere Abhängigkeit vom schnelllebigen Kommerz und einem zeitgenössischen Publikum schafft musikalische Ideologien und kommerzielle Zwänge, unter denen die heutige Klezmer-Musik eher zu leiden scheint, als daß es ihr nützt: Beim Anhören der zahlreichen neuen Produktionen (allein in den USA, von Seattle über Albuquerque bis Washington, dürfte es etwa 100 Klezmer-Bands geben) überwiegen musikalischer Analphabetismus und mangelndes künstlerisches Profil, stehen Inhaltsleere und flacher Eklektizismus neben Nichteinhaltung programmatisch verkündeter „Wiederbelebungs“-Versprechen. Allerdings schafft die enorme Beliebtheit von Klezmer-Musik ernstzunehmende Tatbestände, manifestiert sich doch dahinter ein ungestümes Bedürfnis nach eigener musikalischer und kultureller Identität der jüdischen Künstler von vornehmlich ost-jüdischer Herkunft. Kann eine Tradition überhaupt wiederbelebt werden wie die hebräische Sprache? Soll man an die alte Tradition anknüpfen oder können zeitgenössische oder ethnische Elemente Lebenshilfe leisten? Klezmer-Musiker in Deutschland, selten jüdisch und abgeschnitten vom jüdischen

Historische Aufnahmen (Auswahl)

Yikhes: Frühe Klezmer-Aufnahmen von 1907–1939 aus der Sammlung von Prof. Martin Schwartz; (sehr informatives Beiheft)
Trikont/indigo CD US-0179
Klezmer Pioneers 1905–1952;
Rounder Records/TIS CD 1089

Dokumentarische Aufnahmen (Auswahl)

Klezmer Plus: Old Time Yiddish Dance Music featuring Sid Beckerman & Howie Leess;
Flying Fish/Fenn Music CD FF 70488
Leon Schwartz, Like in a Different World. A traditional Jewish Klezmer Violinist from Ukraine;
Global Village C 109, MC (demnächst als CD)
Muzikás, Máramaros. The Lost Jewish Music of Transsylvania;
Hannibal Records/Rykodisc HNCD 1373

Demnächst erscheinen:
Doyres (Generationen) Teil 1–2 (Arbeitstitel);
Trikont/indigo

Kulturgeschehen, bewegt die Frage, ob auch Nichtjuden *yidishkayt* entwickeln können oder gar dürfen. Auch der Jazz entwickelte sich durch die Innovationen von Duke Ellington, Charlie Parker und anderen Größen von einer Gebrauchs- und Tanzmusik zu einer Musik zum Zuhören, und gelangte vom ursprünglich afro-amerikanischen Milieu in die Konzertsäle der Weißen. Im Gegensatz zur Klezmer-Musik profitiert er von der direkten Kontinuität seit seinen Anfängen. Klezmer-Musik hingegen, die stigmatisierte osteuropäische Schwester der kraftstrotzenden israelischen Horas und Pionierlieder, erinnert an Armut und Schwäche der Ghettojuden und wurde zu einer vergessenen Musik, deren schamhaft verschwiegene Existenz man im jüdischen Staat erst seit einigen Jahren wieder offiziell zulassen kann.

Die ersten Aufnahmen der „Klezmorim“ (1977), der ersten „Revival“-Band aus Berkeley/Kalifornien, bewegten und begeisterten weltweit, erscheinen aber in der Rückschau laienhaft, besonders im Vergleich zu den schon 1979 in New York eingespielten, sehr traditionellen und einfühlsamen Aufnahmen des Klarinettenisten und Mandolinisten Andy Statman und des Zimbelisten Walter Zev Feldman. Die „Revival“-Bewegung weist heute eine Fülle

von Stilrichtungen auf, deren Extreme der Klarinettenist Joel Rubin und der Akkordeonist und Zimbelist Joshua Horowitz aus New York auf der einen, das „New Klezmer Trio“ aus Kalifornien auf der anderen Seite verkörpern. Während die mit historischer Instrumentierung arbeitenden „Rubin & Horowitz“ sich auf die Auseinandersetzung mit der Tradition am weitesten einlassen und eine unbekannte Schicht der Klezmer-Musik freilegen, zeichnet sich die Musik des „New Klezmer Trio“ durch ihre Improvisationen von jiddischen Melodien à la Albert Ayler oder des späten Coltrane aus, wobei der Name des Ensembles bewußt ad absurdum geführt wird. Auffällig ist bei beiden Gruppen die hohe musikalische Qualität. Dazwischen liegen fast so viele verschiedene Interpretationen und Definitionen der Klezmer-Tradition, wie es Musiker gibt: Von den Swing-Jazz-Klängen der „Klezmorim“ – von der ursprünglichen Klezmer-Revival-Band blieb nur noch der Name, und kaum ein Mitglied ist jüdisch – und der elfköpfigen „Klezmer Conservatory Band“ aus Boston, über die Musik des in Argentinien geborenen, in New York lebenden und in Deutschland sehr populären Israeli Giora Feidman, die Welt-Beat Versuche der „Klezmatics“ aus New York, die kabarettistischen Arrangements des holländischen Duos „Salomon Klezmorim“, der vom Ragtime-Banjo bestimmte Klang von „Kapelye“ aus New York, der neo-klassische Ansatz von „Brave Old World“, das bis zur Neuformierung traditionellere Ensemble von Joel Rubin, hin zu der gekannten Annäherung des Ensembles „Ahava Raba“ aus dem Osten Berlins.

Ist nun die traditionelle jüdische Instrumentalmusik, die unter der Bezeichnung „Klezmer“ um so lauter von sich reden macht, je mehr sie sich von ihren osteuropäischen Wurzeln und von ihrer funktionalen Rolle entfernt, eine Modeerscheinung, Nostalgie, oder repräsentiert sie die eigentliche Fortsetzung dieser jahrhundertealten Tradition? Die Diskussion ist eröffnet.



Giora Feidman

Rita Ottens

Foto: Pläne

»NEUHEITEN - CAPRICCIO - NEUHEITEN«

NEU!

ARLECCHINO



CD: 60 038-1

DDD

Peter Matic
René Pape
Siegfried Lorenz
Peter Lika
Robert Wörle
Marcia Bellamy
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent:
Gerd Albrecht

Bereits erschienen:

NEU!

ORCHESTERWERKE II



CD: 10 480

DDD

Symphonische Suite op. 24
Lustspielouvertüre op. 38
Berceuse élégiaque op. 42
Gesang vom Reigen der Geister op. 47
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent:
Arturo Tamayo

TURANDOT

Plech · Protschka · Pape
Lindsley · Wörle · Schreckenbach · Molsberger · Prein
Schwarz
Rias-Kammerchor · Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent:
Gerd Albrecht

CD: 60 039-1



ORCHESTERWERKE

Vol. 1

Sarabande und Cortège op. 51
Suite op. 46 · Concertino für Klarinette op. 48 · Tanz-Walzer op. 53
Divertimento für Flöte op. 52
Nocturne Symphonique op. 43
Verzweiflung und Ergebung op. 41
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent: Gerd Albrecht

CD: 10 479

DDD

NEU!

W.A. MOZART

HARMONIEMUSIKEN

Don Giovanni
(arr. Triebensee/Tarkmann)
LINOS-ENSEMBLE



CD: 10 492

DDD

Le nozze di Figaro
Die Entführung aus dem Serail
(arr. Wendt/Tarkmann)
LINOS-ENSEMBLE



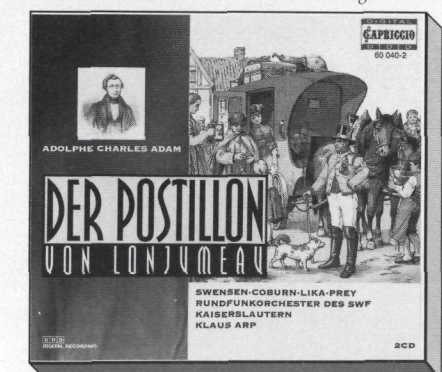
CD: 10 493

DDD

A. CH. ADAM

DER POSTILLON VON LONJUMEAU

(Gesamtaufnahme)
Robert Swensen · Pamela Coburn · Peter Lika · Florian Prey
Rundfunkorchester des SWF Kaiserslautern · Dirigent: Klaus Arp



CD: 60 040-2

DDD