

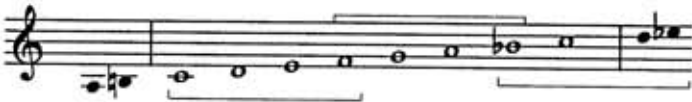
Aber nicht nur die Synagogenmusik, auch die Volksmusik der jiddischen Bewohner des Ostens weist eine bemerkenswerte Eigenschaft auf: ein großer Teil der zu den Festen gesungenen Lieder wurde von Tänzen umrahmt und/oder von Fußbestampfen, Händeklatschen, Fingerschnipsen, also von körperlich-motorischen Impulsen begleitet. Dabei waren komplexe rhythmische Kontrapunkte zu den Melodien keine Seltenheit. Die Freiheit des Vortrages war größer als die mitteleuropäischer Lieder. Rhapsodisches, ja bisweilen ganz taktfreies Gestalten, vokale und instrumentale Ausschmückungen, Verzierungstechniken aller Art und jeden Grades von Virtuosität waren die Regel. Die Tonalität dieser Lieder wurde in der Mehrzahl der Fälle von der sogenannten orientalisch-phrygischen Tonleiter geprägt (e – gis – a – h – c – d – e). Man findet aber auch Varianten der melodischen Molltonleiter: g – a – h – c – d – e – f – g (steigend) und g – fis – es – d – c – b – a – g (fallend). Häufig war die Bildung von Doppelachteln,



was viele Komponisten in folkloristische Bearbeitung einbezogen. Meist wird eine ganz bestimmte Tonleiter als „jüdisch“ empfunden und eingesetzt. Es gibt jedoch deren drei, die so interessant sind, daß ich sie hier einmal zusammenfassend darstellen möchte.

I. Die Adonal-Malach-Tonleiter

Diese Tonleiter kann am besten mit der mixolydischen verglichen werden. Sie besteht aus drei durch einen Ganzton getrennten Tetrachorden, hat eine große Terz und eine kleine Überterz. Die Subtonika wird durch Erhöhung zum Leitton gemacht, sodaß es eine Dur-Tonleiter wird. Der Name der Tonleiter stammt vom Anfang des 93. Psalms; sie wird zum Anfang des Freitagabend-Gottesdienstes benutzt und hat gewisse Ähnlichkeiten mit der Tonart des Psalmlomierens (Katillation).



II. Die Magen-Abhot-Tonleiter

Auch diese Tonleiter wird am Freitagabend benutzt, jedoch zu einer viel späteren Zeit. Auch ihr Name stammt von einem Freitagabend-Gebet: „Das Schild unserer Väter“. Magen Abhot mit ihrem moll-Charakter ist der äolischen Kirchentonart ähnlich und wird ebenfalls zum Psamodieren prophetischer Bibeltexte benutzt.



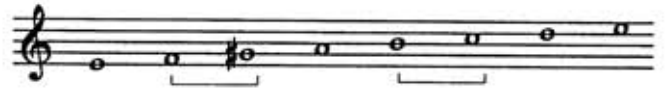
III. Die Ahavah-Rabah-Tonleiter

Sie ist eine der jüngsten und zugleich bestbekanntesten Tonleitern der jüdischen Musik; die meisten Juden und auch Nichtjuden identifizieren sie als jüdisch. Ahavah wird für die Gebete am Samstagmorgen benutzt; sie hat eine klagende Qualität und entspricht in ihrer motivischen Gestaltung dem tragischen Schicksal der Juden. Unter den deutschen Juden ist sie weniger bekannt als unter den osteuropäischen.

Ahavah kann mit der phrygischen Kirchentonart verglichen werden. Anfang und Ende der Tonart sind immer durch die große Terz (also Dur) bestimmt; man soll sie nicht mit der harmonischen moll-Tonleiter verwechseln.

Es ist nicht anzunehmen, daß Ahavah von den aus Deutschland nach dem Osten wandernden Juden mitgebracht wurde; diese orientalische Tonart, bei den Arabern als „Hedjaz Modi“ bekannt, ist wahrscheinlich vom Osten über das Schwarze Meer in den russischen Raum eingedrungen. Als ukrainisch-dorische Tonart spielt sie eine große Rolle in der ukrainischen Kirchenmusik.⁶⁾

6) Diese Darstellung ist einem Seminar-Material entnommen, das der amerikanische Organist und Komponist Hermann Berlinski an der musikwissenschaftlichen Fakultät der Uni Leipzig durchführte.

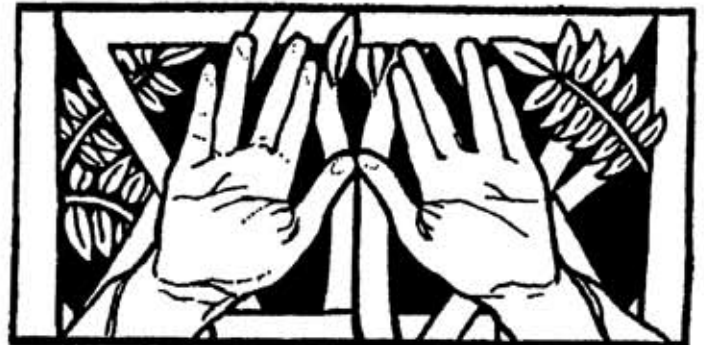


Ein schönes Beispiel der Anwendung dieser Leitern ist dem Zyklus „Aus jüdischer Volkspoesie“ op. 79 (entstanden 1948/56) von D. Schostakowitsch entnommen. Auf die charakteristischen Reibungen zwischen der harmonisch-mitteleuropäisch erfundenen Begleitung und der jüdisch-arabisch fallenden melodischen Linie möchte ich besonders hinweisen — ein Kunstgriff, der die Widersprüchlichkeit der Strukturen besonders deutlich erlebbar macht.



Wiegenlied (Schostakowitsch)

Improvisiert wurde in der musikalischen Praxis von den Ostjuden reichlich. Träger dieser Kunst waren die Klezmerim, Wandermusikanten, die es seit dem Mittelalter gibt. Dabei bildete sich ein spezifisch jüdischer Ton heraus, der bis in die Volksmusikpflege der Gegenwart nachwirkt und als dessen Exponent Giora Feidmann (Klarinette) und seine Gruppe angesehen werden können. Die Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten, die ostjüdisches Kulturgut zuläßt, dürfte einer der Gründe für den lebhaften Gebrauch sein, der von den Liedern wieder gemacht wird. Denn ein und dieselbe Melodie kann — von verschiedenen Menschen in verschiedenen Lebenslagen und emotionalen Befindlichkeiten gesungen — vollkommen anders sein, klingen und wirken. Die Lieder sind eine Folie, auf der der jeweilige Nutzer seine Intention ausdrückt, seine Emotion nacherlebbar macht. Nicht der Interpret steht im Dienst eines Werkes, welches er mit möglichst genauer Annäherung an den Notentext wiederzugeben hat: aus dem überlieferten Lied kann jeder Interpret sein Lied machen. (Unter dem Gesichtspunkt über Werk und Werkzeuge als Grundpfeiler abendländischen Traditionsverständnisses nachzudenken, ist von großem Reiz. Die andere Denkmethode — konsequent weitergedacht — läßt auch für das Feld auskomponierter Kammermusik und Sinfonik mögliche Entwicklungen ahnen!)



150 Jahre Assimilation

Kehren wir in Gedanken ins Mitteleuropa der Vergangenheit zurück. Hier war im 15. Jahrhundert das Mittelalter zu Ende. Neue Kontinente wurden entdeckt, internationaler Handel begann, die Vorherrschaft der Kirche wurde gebrochen, Wissenschaft und Kunst entwickelten sich freier als zuvor. Für die Juden allerdings dauerte das Mittelalter zweihundert Jahre länger. Erst im Gefolge der Aufklärung (Voltaire/Lessing) erhalten sie das Recht, an der allgemeinen Entwicklung teilzuhaben. Die Juden stürzten sich auf die neuen Freiheiten. Jahrhundertlang von akademischer Bildung ausgeschlossen, entwickelten sie eine wahre Bildungswut und erreichten in wenigen Jahrzehnten auf praktisch allen wissenschaftlichen und künstlerischen Gebieten höchstes Niveau. „Die etwa 150 Jahre jüdischer Emanzipation in der europäischen Musik werden durch zwei geniale Komponisten eingegrenzt, die beide in der allgemeinen Musikgeschichte von entscheidender Bedeutung waren. Die Epoche hebt mit Felix Mendelssohn Bartholdy an, dem Sohn einer in der jüdischen Welt bekannten und angesehenen Familie, der seine Zugehörigkeit zum Judentum absagte, sich im Laufe seines Lebens christlichen Ideenkreisen verschreibt und schließlich ganz der deutschen Musik angehört. Sie schließt mit der geistigen Entwicklung Arnold Schönbergs, des aus assimilierten, dem Judentum fremden Kreisen hervorgeht, langsam von den inneren Werten der jüdischen Lehre und Tradition angezogen wird, bis er selbst wieder Jude wird und einen wesentlichen Teil seiner späteren Werke aus neuer Deutung der größten Schöpfung hebräischen Geistes — der Bibel — schafft.“⁷⁾

Die Epoche der Assimilation führte zu zahlreichen Kompositionen über jüdische Themen. Das Thematische war jedoch meist der Geschichte oder der Religion entnommen, es betraf kaum einmal die Strukturen der Musik. Selbst Werke, die Jüdisches im Titel verheißen („Die Jüdin“ von Halevy ist vielleicht das typischste Beispiel) sind in ihrer Struktur rein mitteleuropäisch. Dies kann nicht verwundern im Zeitalter des vierstimmigen Satzes, in dem das vertikalharmonische Denken absolut dominierte.

Mit den ihnen zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln konnten z.B. Halevy und Meyerbeer keine Elemente östlicher oder gar orientalischer Musik verarbeiten. Sie mußten zu Versatzstücken, zu pittoresken Stilimitaten greifen, die mit den originalen Strukturen nichts zu tun hatten, vom damaligen Publikum jedoch — mangels Vergleichsmöglichkeit — genau dafür gehalten wurden.

Erst Ende des 19. Jahrhunderts kommt ein breiteres Interesse für orientalische Musik auf. Die fortgeschrittenere Kompositionstechnik erlaubt bitonale Linien und exotischere Farbnuancen. Viele nichtjüdische Komponisten beginnen sich mit hebräischen Psalmen oder Volksliedmelodien zu beschäftigen (Mussorgsky, Prokofjew, Ravel, Rimsky-Korsakow). Von Ravel existieren zwei Ausgaben, die 1915 bei Durand & Fils erschienenen „Deux mélodies Hébraïques“ (Kadisch/Fregt die Welt die alte Kasche) und das 1925 im selben Verlag erschienene „Chanson Hébraïque“ (Mejerke majn Suhn). Das schöpferische Interesse Mussorgskys, insbesondere aber Rimsky-Korsakows führte in Rußland zum Entstehen eines großen Kreises jüdischer Musiker, die die jüdische Folklore aufarbeiteten und in seriösen Ausgaben verbreiteten. Vor allem Joel Engel ist zu nennen, dessen „Initiative es zu danken ist, daß 1908 die Gesellschaft für jüdische Volksmusik in Petersburg gegründet wurde, in der sich als Mitarbeiter Joseph Achron, Michael Gnessin, Alexander Krejn, Michael Milner, Salomon Rosowsky und Lazare Ssaminsky befanden.“⁸⁾ Die Motivation zu dieser Arbeit umfaßt im wesentlichen drei Aspekte, die natürlicherweise nicht rein vorkommen, sondern immer von der individuellen Entscheidung und vom kreativen Vermögen der Schaffenden abhängen. Zum ersten war und ist bis in die Gegenwart die Verwendung jüdischer Themen in der Musik ein Bekenntnis zu einer von einer Minderheit getragenen Musik, ein demokratisch-kulturpolitisches Zeichen. Zum zweiten belebte sich das Interesse am vergleichenden Sammeln von Volksliedern gerade der bislang weniger beachteten Völker. Das prägende Beispiel Bartóks ist bekannt, der in seine Bearbeitungen orientalische und afrikanische Melodien einbezog und als einer der ersten in moderne europäische Strukturen umwandelte. Basis solcher und ähnlicher künstlerischer Leistungen und damit eine der Keimzellen der Weltmusik war die Sammeltätigkeit idealistisch gesinnter Volkskundler mit ihren musikalischen Botanisiertrommeln, die immer mehr und immer besser recherchiertes Material zugänglich machten. Davon profitierte auch das jüdische Liedgut.

Hauptvertreter dieser Phase sind Arno Nadel und vor allem Abraham Zwi Idelsohn, der in seinem „Hebräisch-orientalischen Melodien-schatz“ (10 Bände) die Grundlage, das Material für die individuelle Aneignung und schöpferische Weiterentwicklung bereitstellte. Zwei Beispiele finden sich auf der übernächsten Seite. In diesem Zusam-

7) Gradenwitz, a.a.O., S. 111

8) Aron Marko Rothmüller, Die Musik der Juden, Pan-Verlag Zürich 1951, S. 135

Schlaflied
A: Original

Cullando (76♩) *mp*

1. Štof, štof, štof! Der ta-te vet fo-rn-in dorf,
1. Schlaf, schlaf, schlaf! Der Va-ter wird fah-ren ins Dorf,

vet er bren-gen an e-pe-že, vet zajn ge-zunt dos ke-pe-že.
wird er brin-gen ein Äp-fel-chen, dann wird ge-sund das Köp-fel-chen.

Schlaflied – B: Darius Milhaud, "La Séparation" aus *Chants Populaires Hébraïques*

Ce- lui qui dis- tinc- tue le sa- cre du pro- fa- ne, nous par- don- ne nos pe- ches. Il

muf- ti- ple- ra com- me le sable et les as- tres notre ar- gent et nos en- fants.

menhang ist an das kompositorische Werk Gnessins sowie an Ernest Bloch zu erinnern. Letzterer, der wohl bedeutendste Komponist jüdischer Abkunft, der in Westeuropa geboren wurde, schuf eine Vielzahl von Werken mit aus jüdischer Volksmusik abgeleitetem Themenmaterial, obwohl er praktisch nie Volksliedoriginale verwendet hat. Zu Unrecht vergessen sind die 1912 bis 1914 entstandenen „Trois poèmes juifs“ für großes Orchester, „Israel“ (Sinfonie für großes Orchester mit Sopran-, Alt-, Baß-Solo und Frauenchor), „Schelomo“ (hebräische Rhapsodie für Cello und Orchester), „Poème Mystique“ (Trio), wichtig vor allem die „Drei chassidischen Stimmungen“ für Cello und Klavier, beinhaltend die Sätze „Vidui“ (Zerknirschung), „Nigun“ (Improvisation) und „Ssimchas Tora“ (Jubel), die die vier Hefte „Kinderstücke“, die außerordentlich reizvoll sind.

Die bemerkenswerten Beiträge jüdischer Komponisten zeichnen sich auch in dieser Zeit wiederum durch polynationale bzw. polystilistische Konzepte aus. Es gelang ihnen in ihren besten Werken, bei meisterhafter äußerer Form verschiedene nationale, stilistische oder

sozial determinierte Musikmodelle miteinander zu verschmelzen und auf diese Weise zu einer komplexeren, dialektischen künstlerischen Aussage zu gelangen. Dieser polystilistische Gesichtspunkt, der heute die Kulturen der Weltmusik zueinander führt und in Beziehung zueinander setzt, entsprach und entspricht dem künstlerischen Willen der Juden vollkommen: in der Regel mehrsprachig aufgewachsen, war ihnen nationalistisches Denken von jeher wesensfremd. In den Werken Milhauds — der gerade unter dem Aspekt polystilistischer Musikkonzepte in seiner Bedeutung für die Musikentwicklung neu bewertet werden müßte — finden sich hochinteressante Denkansätze, vor allem in folgenden Werken: „Psalm 136“ für Bariton-Solo, Männerchor und kleines Orchester, „Poèmes juifs“, „Chants populaires hebraïques“, „Chant de Rosch Haschana“ für Gesang und Klavier sowie der Purim-Oper „Esther de Carpentras“.

Ein besonders schönes Beispiel seiner Umwandlungskunst ist das obenstehende Schlaflied. Beispiel A zeigt die originale (ostjüdische) Melodie, Beispiel B die „französische Variante“ aus Milhauds Feder.