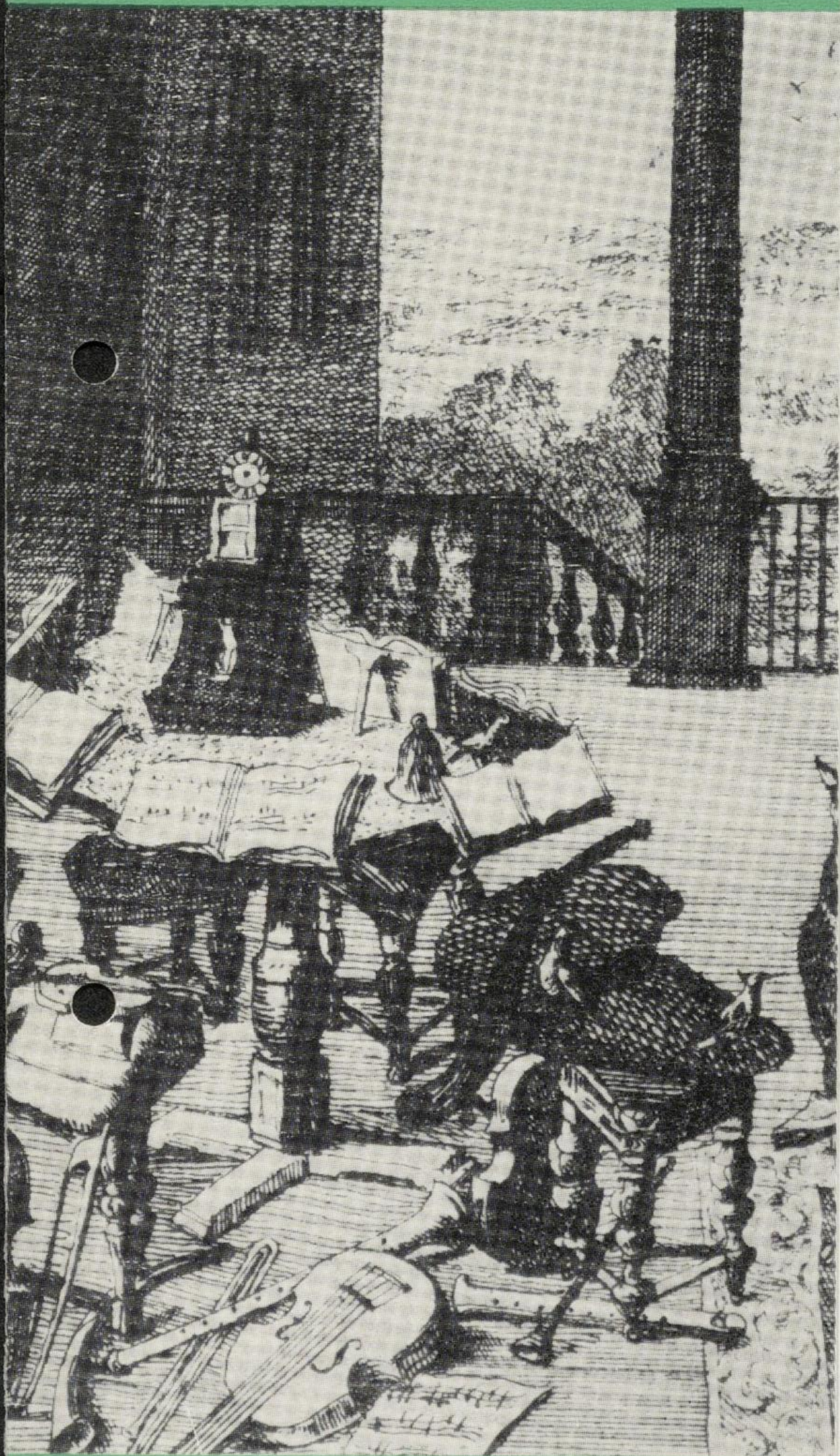


Stunde der Musik



Konzert- und Gastspielformation Halle



5.10.1985 Schloß Morditz

Stunde der Musik

Synagogalkonzert

Synagogenmusik

jiddische und hebräische Folklore
in freier Bearbeitung

Leipziger Synagogalchor

Chor des Verbandes
der Jüdischen Gemeinden der DDR

Uta Klotz – Sopran

Helmut Klotz – Tenor

Rudolf Riemer – Bariton

Ralph Rank – Klavier

Leitung: Helmut Klotz

Konzert- und Gastspieldirektion Halle (Saale)

Der Leipziger Synagogalchor wurde 1962 gegründet aus Mitgliedern des Leipziger Oratorienchores; sein erster Leiter war Oberkantor Werner Sander, Kantor der jüdischen Gemeinden von Leipzig und Dresden. 1963 gab der Chor sein erstes Konzert in der Synagoge in Dresden. Es folgten Schallplattenproduktionen wie „Meisterwerke der Synagoge“, „Kostbarkeiten jüdischer Folklore“ und „Jüdische Gesänge“. Nach dem Tod Werner Sanders 1972 übernahm Helmut Klotz die künstlerische Leitung und der Verband der Jüdischen Gemeinden in der DDR die gesellschaftliche Trägerschaft. Der in Europa einzigartige Laienchor nichtjüdischer Bürger pflegt gleichermaßen Synagogalgesänge in hebräischer Sprache und jiddische Folklore. Er wurde mehrfach als „Hervorragendes Volkskunstkollektiv“ ausgezeichnet und erhielt den Kunstpreis der Stadt Leipzig.

Die Geschichte synagogaler Musik reicht bis an den Anfang unserer Zeitrechnung zurück. Ein erstes Zeugnis der Religionshandlungen und Anfänge des Gesanges in der Synagoge findet sich bei Philo von Alexandria (etwa 20 v. u. Z. bis nach 40 u. Z.), der die Entstehung der „Sabbathhäuser“ auf Moses zurückführt: „Moses befahl dem Volke, sich am siebenten Tage an einem gemeinsamen Ort zu versammeln und unter Scheu und Ehrfurcht die Vorlesung des Gesetzes anzuhören, damit jeder mit dem Inhalte desselben vertraut werde. Und in Wirklichkeit versammeln sie sich regelmäßig und sitzen nebeneinander, die Menge gewöhnlich schweigsam, außer, wo es üblich, in das Gelesene einzustimmen.“ Aus dem Sprechgesang, mit dem die Zuhörer wiederholend in das Gelesene einstimmten, entwickelte sich allmählich ein Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor. Während es in den Tempeln bereits reiche künstlerische Mittel zur Ausstattung von Opferhandlungen gab, fanden die Synagogenversammlungen in nüchterner, mehr auf die Verbreitung religiöser Inhalte und neuer wissenschaftlicher Lehren orientierter Atmosphäre statt. Allmählich jedoch hielt die Musik auch in den Synagogen Einzug – der Psalmengesang der Tempel wurde übernommen, und der Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor gestaltete sich immer künstlerischer, so daß ein erfahrener Sänger – der Kantor den Solopart übernehmen mußte. Um wichtige Textpassagen hervorzuheben oder die Zuhörer zum Einstimmen zu motivieren, bediente er sich improvisatorisch frei einer Vielzahl von Koloraturen, Melismen, Tonwiederholungen, Portamenti und Glissandi. Dabei lagen seinem Gesang nicht etwa siebenstufige Dur-Moll-Tonleitern, sondern Drittel- und Vierteltöne einbeziehende „Steiger“ (modoi) zugrunde, die sich allenfalls mit dem Charakter der natürlichen Molltonleiter vergleichen lassen. Aus der Verwendung dieser „Steiger“, damit verbundener für uns üblicher Intervalle und

der Beschränkung auf einen geringen Tonraum der Melodie erklärt sich der eigentümliche Klage-ton synagogaler Gesänge, der selbst Liedern zu Freudenfesten nicht fehlt.

Die mit den schrecklichen Verfolgungen und Vertreibungen der Juden aus verschiedenen Ländern verbundene Anpassung an jeweils neue Kulturen brachte der jüdischen Musik in der Zeit vom 12. bis 18. Jahrhundert europäische Elemente ein. Es entstanden einfache, gleichperiodische Sangeslinien in fester Taktschemata, die Steiger vermischten sich mit Dur-Moll-Tonleitern, die im synagogalen Gesang ursprüngliche Einstimmigkeit wich der Mehrstimmigkeit und die komplizierten Melismen vereinfachten sich. Die ersten bekannt gewordenen Kompositionen synagogaler Gesänge stammen von Salomone Rossi (um 1570 bis 1628; im Zusammenhang mit der Einführung des monodischen Stils auch in die europäische Musikgeschichte eingegangen), genannt „Il Ebreo“, „Der Hebräer“. Trotz seiner jüdischen Herkunft war es Rossi gelungen, zum führenden Musiker am kunstliebenden Hof der Herzöge von Mantua zu avancieren und 1623 Noten zu 30 Stücken aus dem Gebetbuch zu veröffentlichen unter dem in deutscher Übersetzung lautenden Titel „Salomonische Gesänge, Psalmen, Hymnen und Tempelgesänge, komponiert nach den musikalischen Regeln zu drei, vier, fünf, sechs, sieben und acht Stimmen von Salomon Mehaadonim, geboren zu Mantua“.

Mit diesen vielleicht ersten synagogalen Gesängen tauchte auch ein heute noch vorhandenes Notationsproblem auf: der hebräische Text läuft von rechts nach links, die Notenschrift jedoch in die entgegengesetzte Richtung! Rossi und auch viele spätere Komponisten gingen den Kompromiß ein, auf den allseits bekannten Text zu verzichten.

Seit Rossi gibt es eine ganze Reihe namhafter jüdischer Komponisten, die zumeist von einem traditionellen Motiv am Anfang der Komposition ausgehend, eigenständige Werke synagogaler Musik schufen. Unter ihnen hebt sich Samuel Alman (1879–1947) hervor, der in dem südrussischen Städtchen Sobolowka geboren wurde, mit 13 Jahren zu komponieren begann und 17jährig in das Konservatorium Odessa eintrat. Er diente vier Jahre in der russischen Armee als Musiker und mußte nach den Pogromen in Kischinjew 1905 nach London fliehen, wo er seine Studien am Royal College vervollkommnete und als Chordirigent der dortigen jüdischen Gemeinde wirkte. Almans Schaffen umfaßt neben der erfolgreichen Oper „König Ahas“ Kammer- und Orgelmusik, zahlreiche Lieder, synagogale Kompositionen und Bearbeitungen jüdischer Volkslieder. In seiner Synagogenmusik wird – ähnlich der von David Nowakowsky (1848 bis 1921) – der Einfluß slawischer Musik spürbar. Samuel Alman gehört auch zu jenen Komponisten und Musikforschern, die Quellen jiddischer und hebräischer Folklore sammelten. Während uns die Synago-

genmusik mit ihren europäischen Elementen trotz orientalischen Kolorits oft vertraut vorkommt, wirken jiddische und hebräische Folklore ursprünglicher und fremdländischer in unseren Ohren. Die zumeist nur handschriftlich überlieferten oder durch gegenseitiges Vorsingen lebendig gebliebenen Melodien entstammen jüdischen Gemeinden in Polen, Rumänien, Litauen und der Ukraine, die durch die Vertreibungen der Juden aus Deutschland im 13. und 14. Jahrhundert entstanden waren. Hier sprach man jiddisch – eine Vermischung der mittelhochdeutschen Sprache mit hebräischen Brocken, russischen, polnischen und litauischen Worten, das bis heute, in hebräischen Buchstaben geschrieben, gebräuchlich ist. Wenngleich sich in den oft temperamentvollen Liedern wie in der Sprache Motive der Exilumgebung wiederfinden, so bleibt doch alles der elegischen Grundhaltung in Moll-Varianten untergeordnet. Diese Volksmusik von Liebe und Leid, Trost und Hoffnung und der ständigen Sehnsucht nach Frieden zeugt vom Fühlen und Denken humanistisch gesinnter jüdischer Menschen, die nichts mit den Machthabern im heutigen Staat Israel gemein haben.

(Die Einführung wurde dem Programmheft des Gewandhauses zu Leipzig vom 24. April 1984 entnommen.

Text: Ulrike Liedtke

Redaktion: Steffen Lieberwirth)

I. Synagogenmusik

1. Ham'chabe eß haner – Tenor und Chor
(Samuel Alman)

Talmudische Bestimmungen über rituelle Bräuche am Sabbatabend, insbesondere beim Zünden der Sabbatkerzen. Wer die Lichte löscht aus Furcht vor Heiden, Räubern, bösen Geistern oder um einem Kranken den Schlaf zu ermöglichen, der wird freigesprochen.

Wenn aber sein Ziel ist, Lampe, Öl oder Docht zu sparen, der ist eines Bruches des Sabbatgesetzes schuldig.

2. Sefiraß hoamer – Tenor und Chor a capella
(Samuel Alman)

Tageszählung in den sieben Wochen zwischen den beiden Wallfahrtsfesten Peßach (Überschreitungsfest) und Schowuauß (Wochenfest), zur Erinnerung an eine einstige Opferungszeremonie.

3. Schir hamalauß – Chor a capella
(Salomone Rossi)

Psalm 126 – Freude, die nach der Rückführung aus der babylonischen Gefangenschaft herrschen wird.

4. Haschkiwenu – Tenor, Bariton und Chor
(Samuel Alman)

Abendgebet um Geborgenheit in der Nacht und um Fernhaltung alles Bösen.

5. T'ka b'schaufor godaul – Chor a capella
(Salomon Sulzer)

Am Neujahrstag wird ein Widderhorn (Schofar) geblasen, das die Menschen aufrütteln soll und Erweckung, Erschütterung und Huldigung bedeutet.

6. Ma towu – Bariton und Chor
(Mordechaj Zeira)

Huldigungsgesang nach Psalmversen beim Eintritt in die Synagoge:
Wie schön sind deine Zelte, Jakob, deine Wohnstätten, Israel.

7. Schma kaulenu – Tenor und Chor a capella
(Josef Rumschinski)

Flehentlicher Bittruf um Erbarmen am Versöhnungsfest vor dem Sündenbekenntnis: Höre unsere Stimme, Herr, unser Gott.

8. Naariz'cho – Tenor, Bariton und Chor
(Abraham Dunajewski)

Verkündigung der Heiligkeit des Ewigen: Heilig, heilig, heilig ist der Gott der Heerscharen. Soweit die Erde reicht, besteht seine Herrlichkeit. Das Gebet enthält auch das jüdische Glaubensbekenntnis: Sch'ma jibrech – Höre Israel, der Ewige ist unser Gott, der Ewige einzig.

II. Jiddische und hebräische Folklore

(in freier Bearbeitung von Werner Sander und Friedbert Groß)

1. Lomir sich iberbetn – Sopran und Chor
(Groß)

Nach einem Streit bittet ein Mädchen den Freund, nicht mehr böse und kein Narr zu sein. Er soll nicht an der Tür stehen bleiben, sondern sie ansehen und lächeln, mit ihr Tee trinken und sie küssen.

2. Spiel sche mir a Liedele in Jiddisch – Chor a capella
(Groß)

Der Spielmann (Klesmer) soll ein jiddisches Lied spielen, ein Lied ohne Seufzen und Tränen, das bekunden soll, daß das Judentum weiterlebt. Ein Lied vom Frieden, in dem sich alle Völker verstehen.

3. De Mamme is gegangen – Bariton und Chor
(Groß)

Ein junger Mann soll heiraten. Die Mutter führt ihm hübsche Mädchen zu mit schwarzen Augen und weißen Zähnen. Aber er denkt mit Sehnsucht nur an die eine, die er einst geliebt hat und bei der er nicht sein kann, an sein „Kätzchen“ mit den schwarzen Zöpfen.

4. Nigun – Chor a capella
(Sander)

Eigentlich bezeichnet man jede jüdische Musik als Nigun, insbesondere die liturgische. Im engeren Sinne sind es jedoch Weisen, die textlos nur auf Vokalisieren gesungen werden und typisch für das jüdische Melos sind.

5. Dem Baal-schem-toiw's Semerl – Sopran und Chor
(Sander)

Baal-schem-toiw, der Begründer des Chasidismus, einer religiösen Richtung, fragt drei Männer aus dem Ghettomilieu nach der ethischen Zielsetzung ihrer Arbeit. Der Schuhmacher sieht sie in der Sorge für Weib und Kind und in seinem Fleiß, auf daß die Zahl der barfüßigen Kinder kleiner werde. Der Lehrer (Melamed) möchte durch Verbreitung der guten Lehren zum Fortschritt beitragen und der Spielmann (Klesmer) will mit seiner Fiedel Trübsinn in Fröhlichkeit verwandeln.

6. Itzik hot schojn Chaßene gehot – Bariton und Chor
(Sander)

Mit Ironie wird Itzik vorgestellt. Er hatte zwar schon Hochzeit (Chaßene), aber die Tasche ist leer, noch ist kein Tisch, keine Bank vorhanden, nur ein zerbrochenes Bett auf drei Füßen. Dafür besitzt er ein unterernährtes Frauchen, das er küssen kann, und das Vertrauen auf die „Mamme“, die nur sorgen mag, wie das Leben weitergehen soll.

7. Fuhrts a Choßidl zu dem Rebben – Sopran und Chor
(Sander)

Ein chassidischer Jüngling wird auf der Fahrt zu seinem Rabbi von einem Gewitter überrascht und findet Zuflucht in einem Dorfkretscham. Dort aber, gewärmt von einem Glas Brantwein, möchte er mit einem Mädchel anbindeln, das seine Geschenke – Halsband und Hut – wohl annimmt, ihn aber zurückweist und auf später vertröstet. Er kommt sich vor wie „der Hund in den neuen Tagen“, der Zeit vor einem ernsten Fasttag, in der Fleischgenuß verboten ist.

8. Horra banechar – Chor

Seid nicht traurig, Freunde, der Rabbi befiehlt: Seid fröhlich! Unser ganzes Leben ist Trübsal – vergeßt den Kummer! Trinkt Wein und Bier! Alte und Junge sollen die Horra im fremden Land tanzen.

IV-10-42 PG 102/85-IX 500



