



## Alcune note e osservazioni sulla musica Klezmer di Pete Sokolow

### Traduzione ed adattamento di Piero Quarta.

La musica Klezmer era originalmente un genere folk dell'Europa dell'est, fortemente influenzato da contaminazioni tra le culture delle etnie presenti in quell'area geografica (rumeni, russi, polacchi, ucraini, ungheresi, bulgari), oltre ad una forte componente delle popolazioni Zingare. Quello che rende particolare questo genere musicale è l'assorbimento ed il filtro delle varie culture sopra citate da parte della coscienza e della cultura ebraica. La tradizione del *khazn* (il cantore) e il *nigun* è praticamente innata per il musicista ebreo, poiché deriva dalla sua formazione religiosa. Urbanizzazione e sofisticazione cominciarono ad apparire nella musica klezmer dalla fine del diciannovesimo secolo fino alla metà del ventesimo. Lo sviluppo fu agevolato dall'avanzare delle tecnologie (il fonografo) ma soprattutto dal gran numero di ebrei che in quei periodi si mossero dall'Europa verso l'America.

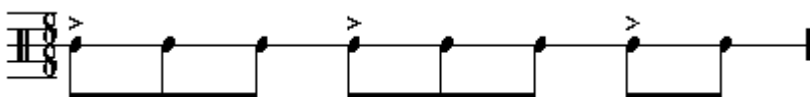
Il conseguente contatto con altri generi musicali (concerto classico, teatro europeo, musica da ballo, ragtime/jazz americano, canzone popolare), diede lustro e sviluppo alla musica Klezmer.

Noi analizzeremo diversi aspetti della musica klezmer, dall'aspetto ballo, a scale, armonie, patterns ritmici, ruoli degli strumenti, osservati ed estratti da molti esempi di brani della tradizione.

### Forme di danza

"Bulgaro", o Freylekhs

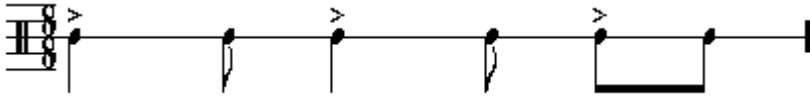
Una danza vivace, che si ripete ciclicamente, suonata a tempo da moderato a brillante. La particolarità ritmica di questa danza è che il metro è concepito in tempo 8/8, composto da due gruppi di 3 e uno gruppo di 2 (123 123 12) per ciò che riguarda la distribuzione degli accenti:



Tale suddivisione può rientrare in una battuta in 4/4 in due in 2/4. Il ritmo base "bulgaro" (il freylekhs) più frequente è:



## scuola popolare di musica di testaccio



Mentre i percussionisti suonano questo ritmo e le sue variazioni, il piano e il basso raddoppiano le figurazioni; ne deriva una ritmica che è la caratteristica peculiare del "Bulgaro". Esempi: "Shtiler Bulgar ", "Varshaver Freylekhs", "Kiever" "Odesser", "Heyser" Bulgars, "Un Nakht in Gan Eydn", "Bb Minor Bulgar" di Dave Tarras, "Dovid Shpil Es Nokh Amol".

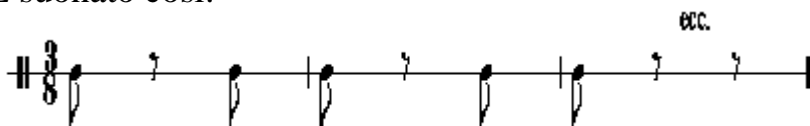
### "Khosidl"

È una danza più lenta in metro doppio (2/4 o 4/4) nella quale lo sviluppo melodico invita il solista (clarinetto, violino, o flauto) ad eseguire vari abbellimenti. La melodia può preparare l'arrivo ad un tempo più brillante di Freylekh. Esempi: Il Nigun di Reb Dovid, il Sude di Baym Rebe, "Oi Tate", "Ot Azoi", "Patsh Tantz", "Broyges Tantz".

### "Hora", o Zhok

Si tratta di una danza lenta rumena in metro triplo, di solito scritto in 3/8 il cui ritmo è caratterizzato dalla pausa sulla seconda croma del ritmo.

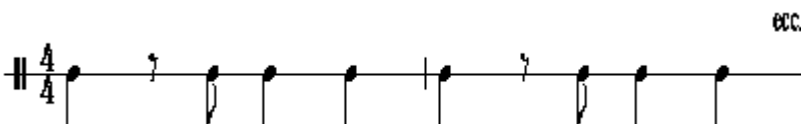
È suonato così:



La Hora, con il suo tempo lento, invita all'esecuzione di ornamenti virtuosistici. Esempi: "Kandel Hora" "Hora Mit Tzibeles", "Gasn Nigun", "Nokh Un Glezei Vayn", "Firn Di Mekhutonim Aheim".

### "Terkish"

È una danza "quasi orientale" in metro doppio, in tempo lento-moderato e usa un ritmo simile alla Habanera.





## scuola popolare di musica di testaccio

Questa danza era una specialità del grande clarinetista Naftule Brandwein. Esempi: "Terkishe Yale V'yovo Tantz", "Arabische Tantz", "Terk in America" e "Yid In Yerushalayim", oltre ai pezzi di Brandwein.

### "Sher"

È una danza suonata in metro doppio, di solito scritto in 2/4, a un tempo moderato, tra un *khosidl* e un *bulgar*. Il percussionista suona un ritmo in 8/8.

Esempi: "Russian Sher #5", "Galitsyaner Tantz".

### "Doina"

È una fantasia rapsodica e in forma libera, spesso improvvisata, che è concepita per esaltare il virtuosismo di solisti (clarinetisti, violinisti, trombettisti, ecc.). Il resto del gruppo fornisce solo accompagnamento al solista. I cambi di accordi sono suggeriti dal solista durante l'esecuzione. Di solito la *Doina* è concepita come una suite in tre parti che include una *hora*, un *bulgar* o un *khosidl*.

I gruppi di musica Klezmer sono stati anche chiamati per suonare valzer e mazurkas (entrambi in 3/4), polche (2/4), tanghi (4/4) marce militari europee (2/4 e 6/8), e pezzi popolari del teatro Yiddish, spesso fox-trot, valzer, tango, e ritmi di rhumba.

### Una breve accenno all'improvvisazione

Recentemente si riscontra sempre più frequentemente la tendenza di associare la musica klezmer con il jazz. Lasciando da parte gli stimoli che hanno ispirato vari scrittori a raccontare i rapporti tra questi stili, vorrei soltanto fare delle comparazioni tra il "Klezmer" e una delle prime forme di jazz come il New Orleans Dixieland. In questo stile è frequente ascoltare delle improvvisazioni collettive con un solista-guida, intervallate da breaks ritmici. È la stessa cosa che può accadere in una *Doina*.

### Scale melodiche e armoniche

Ci sono cinque "modi" (scale) che ritroviamo nella maggioranza dei pezzi klezmer. Noi esamineremo brevemente e separatamente ognuno di loro e cominceremo con i



modi maggiori e minori familiari agli studenti di musica occidentale. Tutti e cinque "modi" presentati qui negli esempi appaiono con un D (re) come tonica, per favorire un paragone più facile delle loro strutture intervallari distintive. Tutti i modi appresso indicati possono essere trasportati partendo dalle altre note. È la sequenza dei toni e dei semitoni che definisce il "modo".

### Modo maggiore

Questo modo ha bisogno di un piccolo chiarimento. I semitoni si trovano tra il terzo ed il quarto grado e tra il settimo e l'ottavo. Il semitono tra il 7° e l'8° grado è molto importante nel sistema della musica Occidentale. Il settimo grado è quello che esprime la tonalità con la sua forte tendenza a "risolvere" verso la tonica posta un semitono sopra. Esso è infatti anche la terza dell'accordo di dominante (sul V° grado) che ha come naturale conseguenza la sua confluenza sull'accordo di tonica costruito sul I° grado.

Gli accordi principali nel modo maggiore sono quelli di: tonica (I), sottodominante (IV) e dominante (V), cioè le triadi maggiori. Gli accordi secondari sono: sopratonica (II) e sopradominante (VI), cioè le triadi minori. Questi ultimi sono usati anche come varianti in sostituzione degli accordi principali, in determinate sezioni interne del brano, o per temporanei passaggi (modulazioni) in tonalità relative.



### Minore

La differenza primaria tra i modi maggiore e minore si trova nella posizione del III° grado della scala. Nel modo minore c'è sempre un semitono tra il II° ed il III° grado della scala. Nella parte superiore della scala, le diverse variazioni nella posizione dei semitoni generano tre forme di modo minore: naturale, armonico e melodico.

Il modo minore naturale presenta il secondo semitono tra il V° ed il VI° grado.

Il modo minore armonico differisce dal precedente solo per il ripristino del semitono anche tra il VII° e l'VIII°; ciò per non alterare la funzione di risoluzione, già presente nel modo maggiore, svolta dall'accordo di dominante.



## scuola popolare di musica di testaccio

Il modo minore melodico si presenta in due forme: ascendente e discendente. Nella forma ascendente, a parte il terzo grado, è uguale al modo maggiore; nella forma discendente altera, abbassandoli di un semitono, anche il VI° ed il VII° grado.

Il modo minore armonico è usato pressochè universalmente nella musica klezmer. Gli accordi di tonica (I) e sottodominante (IV) sono minori ed il dominante (V) è maggiore.



I rimanenti modi sono quelli che sono caratterizzano in maniera più specifica la musica Ashkenazic e altre musiche dell'Europa dell'Est.

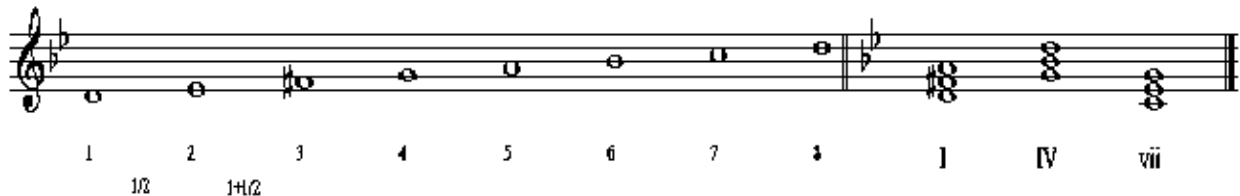
A. Z. Idelsohn nella sua "Musica ebraica e suo sviluppo storico" ha chiamato questi modi utilizzando le prime parole dei canti di preghiera dove appaiono: *AHAVA RABA* (un grande amore), *MI SHEBERAKH* (colui che benedice) e *ADONOI MOLOKH* (Dio è il Re). La nomenclatura di Idelsohn sarà usata per motivi di chiarezza.

### Ahava Raba

Questo modo è comunemente conosciuto come *freygish* fra i moderni musicisti di klezmer; questo è probabilmente un adattamento della parola greca "phrygian" (frigio) che denota un modo con un semitono tra il quinto ed il sesto grado. Il modo Ahava Raba varia dal modo phrygian nel terzo grado che è maggiore crea quindi un intervallo di un tono e mezzo tra il secondo ed il terzo grado. Il settimo grado può essere minore o maggiore a seconda della melodia. Per ragioni di convenienza, i brani che usano questo modo sono di solito scritti nella chiave della sottodominante minore (IV grado), perché la maggior parte delle note fanno parte di quella tonalità. L'accordo di tonica è maggiore e quello di sottodominante è minore. L'accordo che usualmente viene usato in cadenza al posto del dominante è l'accordo (triade minore) che si trova sul settimo grado (minore), un tono sotto la tonica. L'Ahava Raba è il modo di riferimento delle "Vecchie Canzoni del Popolo Yiddish" di Moshe Bergovski; in queste canzoni il modo usato viene denominato "frigio alterato".



Il modo *Ahava Raba* è in largo uso nel mondo arabo e nella Europa Orientale anche non ebrea; nel mondo arabo questo modo può essere denominato "*Hijaz*".



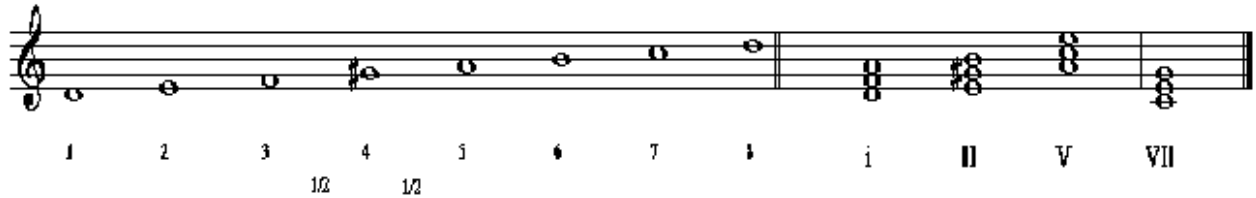
## Misheberakh

Questo modo, come il precedente *Ahava Raba*, è caratterizzato dalla presenza di un intervallo di seconda aumentata, questa volta tra il III° ed il IV° grado della scala; il VI° grado è naturale e non alterato. Questa configurazione minore nelle prime tre note ed il VI° grado naturale compara il *Misheberakh* al modo dorico in uso della chiesa medievale. *Misheberakh* è di conseguenza noto come "Dorian alterato", negli scritti di Bergovski. L'uso di questo modo è molto esteso nell'Ucraina e per questo viene anche chiamato qualche volta "Dorian Ucraino". Secondo gli scritti di Idelsohn l'uso di questo modo non è molto prominente nel mondo ebreo eccetto nelle preghiere "Misheberakh" e "Ov Horakhamim". Questo sembrerebbe implicare che l'uso del modo nella musica klezmer e nell'altra musica folk Yiddish è probabilmente più forte in aree dove l'uso non-ebreo lo rinforza. Slobin, d'altro canto, afferma che le aree dove questo modo è più presente sono la Romania e l'Ucraina.

*Misheberakh* presenta problemi interessanti e possibilità di armonizzazione a causa del suo IV° grado. Innanzi tutto, questo non può essere un sottodominante "normale", nel senso di funzione, come gli altri di altre scale. Nell'uso che si fa in Romania, ed in particolare nella "Doina" rumena, l'accordo maggiore sul II° grado viene usato per svolgere la funzione di sottodominante. Nella prassi della musica americana un accordo diminuito con una distintiva sonorità "bluesy", è costruito sull'accordo di tonica e comprende la prima, il terzo e il quarto grado della scala (in D: D, F e Ab come equivalente enarmonico di G#). Molto spesso il passaggio nel modo *Misheberakh* è armonizzato solo con l'accordo minore di tonica e considerando i gradi 4°, 6° e 7° di fatto come note di passaggio, o sovrapponendo alla triade minore il 7° o il 6°. Una armonizzazione frequente usa la triade maggiore sul II° grado che si muove verso il V minore (Esempio: Odessa Bulgar).



## scuola popolare di musica di testaccio



### Adonoimolokh

La scala di questo modo corrisponde al modo medievale chiamato "mixolydian". È essenzialmente una scala maggiore con il settimo grado minore. Gli accordi sul I° ed il IV° grado sono di conseguenza maggiori, ed il V° è minore. Per molte ragioni, spesso nei brani che usano il modo *adonoimolokh* viene costruito sul quinto grado un accordo maggiore e quindi il settimo grado viene conseguentemente alzato di un semitono (Esempi: "Der Shtiler Bulgar", "Baym Rebn in Palestina").



### Struttura armonica delle frasi

Un brano klezmer, di solito è costituito da due, tre, o quattro sezioni distinte. Spesso si possono trovare cambi di chiave tra le varie sezioni. Ad esempio: se la sezione A è in minore, le sezioni B o C possono andare alla relativa maggiore una terza minore sopra (es.: da D minore a F maggiore). Al contrario, se il pezzo comincia in maggiore, in un'altra sezione potrebbe modulare nella relativa minore una terza minore sotto la tonica (es. da F maggiore a D minore).

Se la sezione A è nel modo *Ahava Raba*, la modulazione usuale è al IV° grado (sottodominante) minore (es.: D *Ahava Raba* - G minore). Un altro passaggio potrebbe essere dal modo *Ahava Raba* verso il dominante (VII° Minore) (es.: D *Ahava Raba* - C minore ). IL clarinettista Dave Tarras favorì l'alternanza delle sezioni in maggiore e minore, o viceversa, nella stessa chiave (C maggiore-C minore, o C minore-C maggiore).

Un problema sorge nell'armonizzazione delle melodie "orientali" con l'armonia occidentale. Musicisti ungheresi e zingari badarono a usare accordi di transizione, come triadi diminuite e settime, accordi II e VI minori e dominanti secondarie, mentre le prime incisioni di musica klezmer mostrano una concezione più semplice,



## scuola popolare di musica di testaccio

che usa i gradi quarto, sesto maggiore e settimo maggiore come note di passaggio su un accordo di tonica o di dominante.

Odessa Bulgarian (come registrata)

Odessa Bulgarian (con armonia arricchita)

Detailed description of the musical notation: The image shows two musical staves for the piece 'Odessa Bulgarian'. The first staff, titled 'Odessa Bulgarian (come registrata)', is in 2/4 time and features a melody on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Above the staff, the chords are labeled: Dm, A7, Dm. The second staff, titled 'Odessa Bulgarian (con armonia arricchita)', is in the same 2/4 time and key signature. The notes are identical to the first staff. Above this staff, the chords are labeled: Dm D° Dm D° Dm7 D° Dm A7 G#° A7 Dm. The G#° chord is a chromatic alteration of the Dm chord.

La seconda generazione di musicisti klezmer americani hanno generalmente continuato la pratica dei gruppi di musica da ballo ungheresi ed americani di usare accordi secondari e contromelodie cromatiche; la terza generazione di esecutori preferisce generalmente l'approccio più semplice, il più vecchio.

Ci sono anche alcuni passaggi comuni che non possono essere considerati normali "pattern". *Ahava Raba* può andare al sottodominante (es. E frigio- A Maggiore - A minore). Questo schema "maggiore-minore" spesso appare in minore (es. in D minore : D minore, F maggiore, G maggiore, G minore). Un'altra versione di questa progressione appare nella *Hora* in 3/8, il "*Gasn Nigun*". Gli accordi della seconda metà della sezione A del "*Gasn Nigun*" sono: F maggiore, F minore, G maggiore, F maggiore, C minore, D minore. La scala minore della relativa maggiore (F minore) e un *Ahava Raba* dominante sono sovrapposti sulla melodia in D minore. In ogni caso è consigliabile ascoltare molto per familiarizzare con i patterns armonici di base; ricordarsi che **gli accordi seguono la melodia**.

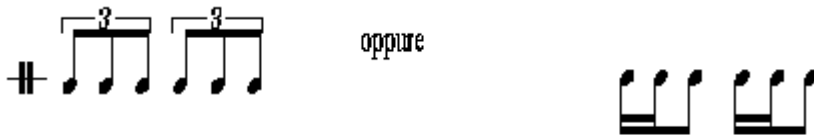
### Accenni alla Interpretazione Ritmica della melodia.

Le crome sono uniformemente suonate senza lo swing tipico del jazz. Nel caso di croma col punto e sedicesimo, quest'ultimo va suonato molto corto. Le terzine di crome sono abbastanza frequenti in questo stile, così come la croma con due



## scuola popolare di musica di testaccio

sedicesimi (molti musicisti vecchi e giovani suonano le terzine come croma e due sedicesimi):



L'articolazione tende ad avvicinarsi più allo staccato che al legato; comunque, l'alternanza tra le due pronunce è abbastanza frequente. I trilli sono sempre molto rapidi. Note lunghe e tenute spesso vengono modificate nell'intonazione e suonate volutamente calanti (mai crescenti) con l'uso di brevi "glissando". Ci sono anche un certo numero di "frasi fatte" che possono essere usate sovrapposte ad una nota coronata o come introduzione alle melodie. Alcuni esempi sono riportati qui appresso:

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J





## scuola popolare di musica di testaccio

Gli strumenti che operano nel registro acuto in genere suonano le melodie principali. Può anche essere gradevole e accettato un solo di trombone, ma se contemporaneamente un clarinetto svolge la funzione di supporto armonico otteniamo un contesto innaturale. Nel caso di due strumenti uguali contemporaneamente presenti (ad es, due clarinetti) sarà bene distribuire in egual misura, alternativamente parti di leader e di supporto. Nel caso di strumenti diversi che però suonano più o meno nello stesso registro (clarinetto e violino, o sax alto e tenore, ecc.) si può ricorrere al raddoppio di ottava ed in ogni caso "mixare" le varie funzioni.

### Suggerimenti per gli ensemble

Strumenti melodici (categoria A)

La **tromba** suona la melodia fedelmente. Occasionalmente esegue vari abbellimenti. Lo stile di riferimento dei trombettisti della seconda generazione fu quello di Ziggy Elman/Harry James (vibrati larghi, glissando con mezzo pistone, ecc.).

Inizialmente si usavano i **flauti traversi** di legno. I flauti traversi di metallo di oggi sono più brillanti proiettano meglio il suono, ma lamentano la mancanza di timbro del flauto di legno che meglio si adatta a questa musica. I flautisti di oggi possono trillare e glissare con buchi semiaperti. Non va usato molto il vibrato. Traspone spesso le melodie un'ottava sopra.

Il **violino** è lo strumento Klezmer e Zingaro originale. Parte tutto da lui. Il violinista può usare tutti gli abbellimenti, le pronunce e le variazioni dinamiche e ritmiche e quant'altro ritiene opportuno.

Il **clarinetto** ha ereditato il ruolo di Numero Uno degli strumenti Klezmer. Vale quanto detto per il violino.

Per l'esecuzione di glissando e variazioni di intonazione il violino e il clarinetto sono più adattabili di qualsiasi altro strumento di questa categoria. Nel caso di presenza contemporanea di più strumenti melodici, cercare di trovare il giusto equilibrio nelle prestazioni di ciascuno, al fine di non creare raddoppi di cose uguali (trilli, glissando, ecc) ed esporre quindi nel modo più logico e chiaro e allo stesso tempo ricco la melodia.



### Strumenti di supporto armonico (categoria B)

- a) Nell'armonia con voicing stretto la seconda voce (es. tromba, clarinetto, violino, sax contralto) si muove parallelamente alla melodia a una distanza di una terza o quarta sotto (Ex. IV). La seconda voce (tromba, clarinetto, violino, sax contralto o tenore, trombone, viola, violoncello) si muove a una quinta o una sesta sotto (Ex. IV B).
- b) Contro-melodia. Si tratta di un semplice, lento contrappunto alla melodia che può essere suonato da uno strumento o da più strumenti in unisono. (Ex.V)
- c) Quasi-basso. E' il ruolo che può essere efficacemente svolto dal trombone o dal sax tenore o baritono o dai flicorni analoghi. La linea suonata da questi strumenti è un misto di accompagnamento ritmico, contro-melodia, note del basso, a volte in tempo 8/8 (Ex. VI).

### Strumenti ritmico/armonici

Rappresentano le fondamenta della band klezmer. Suonano l'oom-pahs (poliritmi), accompagnamenti, linee di basso caratterizzate ritmicamente; alcuni possono raddoppiare melodie e contro-melodie. Il pianoforte e la fisarmonica (il bayan) furono aggiunti piuttosto tardi nella storia klezmer, ma divennero presto virtualmente indispensabili; lo stesso può essere detto per la batteria. Tastiere elettriche, chitarra, banjo, si sono aggiunti recentemente, e in molti gruppi klezmer possono essere usati vantaggiosamente.

Il **pianoforte** è usato fondamentalmente per oom-pahs, in metri doppi o tripli. Il pianista può variare il battito di base con l'uso del pollice alternato ad accordi nel registro medio (Ex. VII, VII a, VII b). Può creare anche linee di basso e movimento della mano a intervalli di decima (Ex VIII).

La **fisarmonica** può essere molto flessibile, e costruire "oom-pah" con la mano sinistra. La mano destra suona accordi o punteggiata ritmicamente (Ex. IX, IX A). La mano destra può anche suonare una terza voce (per es. la parte di sax tenore) o altro.

Il tastierista elettrico elettrico deve mirare ad ottenere un suono più acustico possibile. Per il resto vale quanto detto per il piano e la fisarmonica.

Il **basso** è il vero pilastro. Su un *bulgar* veloce il pizzicato è molto efficace. L'arco è meraviglioso nella *doina*. In assenza del contrabbasso o della chitarra basso può essere usata la tuba. Le linee di basso sono sempre in 2, non in 8/8 per *bulgars*, *shers* ecc. Come nel jazz possono chiamarsi "Walkin" (Ex. X).



## scuola popolare di musica di testaccio

La **chitarra** e **banjio** possono essere usati per accompagnamento in 2 o 8/8 o per la melodia o la contro-melodia (es.. XI, XI A). Un'alternativa melodica è può essere il mandolino, enormemente popolare in Europa.

E ora, veniamo alle **percussioni**. Nella musica Klezmer suonare le percussioni può essere un'arte. Il set base è: rullante, piatto, cassa e woodblock. Hit-hat e timpani sono recenti acquisizioni in questo stile. Il batterista usa lo stile "press-roll" sul rullante la maggior parte del tempo, in un apparentemente infinito 8/8 e variazioni di 2/4, con uso giudizioso dei piatti. Il woodblock è usato nel tempo medio di un *bulgar* o *sher* ripetendo 2 o 3 sezioni per variare. Vedi Es. XII A, B, C, D, E, F per patterns di base. Possono essere anche usati percussioni accessorie (Es. XII G, H).

Vorrei fare alcune osservazioni finali. La musica klezmer è soprattutto musica da ballo. I tempi e le dinamiche possono essere "moderati". Si deve rispettare l'integrità di stile. In una band è fondamentale il gioco di squadra.

Il risultato deve essere uno spettacolo musicalmente valido, rilassante, con in più una buona dose di "humor" per ottenere il divertimento di chi ascolta e di chi suona.



# scuola popolare di musica di testaccio

## MUSIC EXAMPLES

Example I ( A Nakht in Gan Eydn) -Variations

Melody

Vln.-Cl.-Fl.

Tpt.

Example II Phrase Ending (Kiever Bulgar)

Melody

Variation <sup>3</sup>

Example III Trill above Melody

Clarinet or piccolo

Melody



# scuola popolare di musica di testaccio

Example IV Alto Harmony

Example IVa Tenor Harmony

Melody

Melody

Harmony

Harmony

Example V Counter Melody

Melody

Counter Melody

Example VI Quasi Bass

Melody

(Trombone Glissando)

Example VII  
oom-pah

Example VIIa  
thumb note

Example VIIb  
octave chord

Example VII

Example VIIa

Example VIIb

Example VIII Moving 10ths

Example VIII



# scuola popolare di musica di testaccio

Example IX  
sustain

Example IX a  
8/8 Rhythm

Example IX b Zhok (Hora)

Example X Bass

X a Zhok

Example XI Banjo-Guitar Bulgar

Example XIa Zhok

X b Zhok-Single string

Example XII a  
basic drum beat 8/8 Bulgar

XIIb

XIIc

XII d

XIIe Woodblock

XII f Sleighbells

XIIg Tambourines

XII h Snare Drum

XII i Tom-toms