

Joel Rubin

# Mazltov!

Jewish-American  
Wedding Music  
for Clarinet

Jüdisch-amerikanische  
Hochzeitsmusik  
für Klarinette



## Contents / Inhalt

Preface .....	5
Vorwort .....	5
1. No Name Sirba .....	25
2. Mayn Eynikl (My Grandson) .....	26
3. Baym Zeydns Tish (At Grandfather's Table) .....	28
4. South Fallsburg .....	29
5. Kale Bazetsn (Seating the Bride) .....	30
6. Bukoviner Freylekhs .....	32
7. Freylekher Sher .....	33
8. Doina .....	34
9. Baym Shotser Rebn (At the Rebbe's from Suceava) .	37
10. Freylekher Nushiele .....	39
11. Hora and Sirba .....	40
12. Seymour's Bar Mitzvah .....	42
13. A Khasene in Shtetl (A Wedding in Town) .....	43
14. Lebedik un Freylekh (Lively and Merry) .....	44
15. Brownie's Khasene (Brownie's Wedding) .....	46
16. Rumenisher Freylekhs .....	47

## Preface

The music in this book derives from my CD “Zeydes un Eyniklekh (Grandfathers and Grandsons): Jewish-American Wedding Music from the Repertoire of Dave Tarras”, recordings which were inspired by performances made by clarinetist Dave Tarras (1897–1989) during the years 1925–1979. In what was primarily functional music, few performers stood out as individuals or were considered to be great artists. Dave Tarras, who led his own ensembles at literally thousands of Jewish weddings and other festivities in the New York area, became undoubtedly the most famous and respected klezmer musician of the 20th century. With his flawless technique and artful ornamentation, Tarras has had a tremendous impact on virtually every traditional Yiddish musician who has come after him. Today, when you say “klezmer” to several generations of American Jews, they still say, “Dave Tarras”.

Joel Rubin

## Vorwort

Die Musik in dieser Ausgabe stammt aus meiner CD „Zeydes un Eyniklekh (Großväter und Enkel): Jüdisch-amerikanische Hochzeitsmusik aus dem Repertoire von Dave Tarras“, Aufnahmen, zu denen mich die von 1925–1979 eingespielten Interpretationen des Klarinetisten Dave Tarras (1897–1989) inspirierten. In der hauptsächlich funktionalen Klezmer-Musik wurden nur wenige Musiker als Individuen wahrgenommen oder gar als Künstler gefeiert. Dies blieb vor allem Dave Tarras vorbehalten, dem Klarinetisten aus der Ukraine, der seine eigenen Ensembles während sprichwörtlich tausender jüdischer Hochzeiten und anderer Feste in und um New York leitete. Er wurde der berühmteste und angesehenste Klezmer-Musiker des 20. Jahrhunderts und übte mit seiner lupenreinen Technik und kunstvollen Ornamentierung einen enormen Einfluß auf praktisch jeden traditionellen jiddischen Musiker aus, der nach ihm kam. Bis heute ist Dave Tarras für mehrere Generationen amerikanischer Juden ein Synonym für „klezmer“ geblieben.

Joel Rubin

## Origins of klezmer music

Klezmer music, the origins of which reach back at least as far as 16th century Central Europe, is the traditional instrumental wedding and celebratory music of the Yiddish-speaking Jews of Eastern Europe. This culture flourished in an area which comprised parts of today's Poland, Ukraine, Byelorussia, Lithuania, Latvia, Moldova, Romania, Slovakia and Hungary. The Yiddish term *klezmer* (pl. *klezmerim*) means "musician" and refers to the professional Jewish folk musicians of Eastern European origin. Since the 1970s, "klezmer" has also been commonly used to describe the genres of music performed by these musicians.

## American klezmer music

This collection from the repertoire of Dave Tarras is comprised largely of what came to be known in America as "Jewish dance music" during the post-war years. Klezmer music was brought to the New World during the great wave of East European Jewish immigration from 1881 to 1924. Until its decline in the late 1950s, American klezmer music was dominated by European-born musicians who stemmed from klezmer dynasties, families of professional musicians who carried the tradition forward from generation to generation.

In addition to performing the thousands of traditional melodies which they had brought with them from the old country, these *klezmerim* continued to develop new repertoire in New York. Especially popular was the *bulgar* or *bulgarish*, a dance genre in moderate-to-fast 2/4 time stemming from Bessarabia (today Moldova) and originally known among non-Jews as *bulgareasca*. This genre, which doesn't appear to have been particularly well-known among Eastern European Jews except in Bessarabia, gained immense popularity among immigrants in America, not only through live performances, but through the media of recordings and radio as well.

During the 1930s and 1940s, the older traditional East European klezmer repertoire went out of style and was largely forgotten. The new *bulgars* showed the strong influence of Bessarabian and Moldavian Gypsies, as well as of Greek genres. Many musicians, including Dave Tarras, had perceived the earlier klezmer tunes, which had consisted of genres such as *freylekhs*, *sher*, and *khosidl*, as being too "simple" and they placed a higher value on the more sophisticated Moldavian and Bessarabian repertoire. These Romanian-style tunes were combined with older, Jewish klezmer motifs to form new hybrid genres. Due to the proximity of various Southeast European ethnic communities living in New York, including Jews, Greeks and Gypsies, it was possible to market the same music to several audiences at once. At the same time, Jewish musicians often performed

## Der Ursprung der Klezmer-Musik

Klezmer-Musik, deren Wurzeln sich bis in das Mitteleuropa des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen, ist die traditionelle instrumentale Hochzeits- und Festmusik der jiddischsprachigen Juden Osteuropas. Diese Kultur erlebte ihren Höhepunkt in einem Gebiet, das Teile des heutigen Polen, der Ukraine, Weißrusslands, Litauens, Lettlands, Moldawiens, Rumäniens, der Slowakei und Ungarns umfaßte. Die jiddische Bezeichnung *klezmer* (pl. *klezmerim*) bedeutet „Musiker“ und bezieht sich auf die professionellen jüdischen Volksmusiker osteuropäischer Herkunft. Seit Beginn des sogenannten „Klezmer Revivals“ in den siebziger Jahren wird „klezmer“ gewöhnlich auch als Bezeichnung für das von diesen Musikern gespielte Repertoire benutzt.

## Amerikanische Klezmer-Musik

Die vorliegende Auswahl aus dem Repertoire von Dave Tarras besteht zum größten Teil aus „Jüdischer Tanzmusik“, wie man die Klezmer-Musik im Amerika der Nachkriegsjahre genannt hatte. Sie war mit der großen Einwanderungswelle zwischen 1881 und 1924 in die Neue Welt gelangt und wurde bis zu ihrem Niedergang in den späten fünfziger Jahren von Musikern dominiert, die noch in Europa geboren waren. Wie Dave Tarras stammten sie zumeist aus Klezmer-Dynastien, Familien von Berufsmusikern, in denen die Tradition von Generation zu Generation weitergetragen wurde.

Die *klezmerim* hatten tausende von traditionellen Melodien aus der Alten Welt mitgebracht und fuhren fort, auch in New York ein neues Repertoire zu entwickeln. Nicht zuletzt durch die aufkommenden Medien wie Schallplatte und Radio gewann besonders der aus Bessarabien (heute Moldawien) stammende Tanz namens *bulgar* oder *bulgarish* im gemäßigten bis schnellen 2/4-Takt enorme Popularität. Dieses Genre war ursprünglich bei den bessarabischen Nichtjuden als *bulgareasca* bekannt, scheint aber bei Juden außerhalb von Moldawien wenig Bedeutung gehabt zu haben.

Während der dreißiger und vierziger Jahre wurde das ältere, traditionelle Klezmer-Repertoire aus Osteuropa unmodern und geriet schließlich fast in Vergessenheit. Viele Musiker, einschließlich Dave Tarras, empfanden die früheren osteuropäischen Klezmer-Melodien, die aus Genres wie *freylekhs*, *sher* und *khosidl* bestanden hatten, als zu „einfach“ und maßen dem raffinierteren moldawischen und bessarabischen Repertoire einen höheren Stellenwert bei. Die nun entstehenden neuen *bulgars* hingegen weisen sowohl den starken Einfluß bessarabischer und moldawischer Romamusik als auch griechischer Genres auf. Diese Melodien im rumänischen Stil wurden mit älteren, jüdischen Klezmer-Motiven kombiniert. Die Nähe der verschiedenen südosteuropäischen ethnischen Gemeinschaften von Juden, Griechen und Roma in New York ermöglichte nicht nur eine gezielte Vermarktung der Musik, sondern auch eine stimulierende Interaktion:

together with Greek and Gypsy musicians, and they learned from and influenced one another.

Clarinetist Dave Tarras was, especially through his prolific recordings and radio performances, the dominant influence in the transformation which occurred in traditional klezmer repertoire in America. He was an artist whose performance practice and repertoire were unique, almost constituting a sub-genre within American klezmer music. Ironically, due to these Romanian and Greek influences, this transformation resulted not necessarily in an Americanization, but rather in an "Orientalization" or "Gypsification" of the genre (at least as far as the melodies are concerned). Because many of the later performers of this music were American-born and more often than not had experience as American dance band players, the style of accompaniment *did* show signs of Americanization in terms of the phrasing and melodic counterpoint, as well as in its rhythmic and harmonic accompaniment.

## Dave Tarras

Born Dovid Tarraschuk in the *shtetl* Ternovka in Podolia near the Ukrainian city of Uman, Dave Tarras was a descendent of several generations of hasidic *klezmerim*. He began his music studies at the age of nine, learning



Leona Cohen, accordion; Dave Tarras, clarinet, circa 1950.  
Courtesy of the Ethnic Folk Arts Center.

to read music from his father, a trombonist. Most of his relatives made their scant livings as *klezmerim*, performing at Jewish and non-Jewish affairs in an approximately 150-kilometer radius around Ternovka. Tarras mastered flute as a child, as well as mandolin, balalaika and guitar. But he didn't feel he could express himself adequately on the flute, because it was too delicate. He

Jüdische Musiker traten häufig mit Griechen und Roma auf, und man konnte die *bulgars* verschiedenen Publikumsgruppen gleichzeitig anbieten.

Der Klarinettist Dave Tarras erwies sich, besonders durch seine unzähligen Platten und Rundfunkauftritte, als der dominante Einfluß bei der Umformung der osteuropäischen *shtetl*-Musik in ein urbanes jüdisch-amerikanisches Genre. Er war ein Künstler, dessen Auführungspraxis und Repertoire eine eigenständige Gattung innerhalb der amerikanischen Klezmer-Musik schufen. Ironischerweise führten die griechischen und rumänischen Einflüsse auf die Klezmer-Musik in Amerika nicht notwendigerweise eine „Amerikanisierung“, sondern eher eine „Orientalisierung“ herbei, wenigstens was die Melodie anging. Da viele der späteren Musiker in Amerika geboren waren und meistens Erfahrung als Tanzkapellenmusiker hatten, zeigte der Stil der Begleitmusik Anflüge von amerikanischen Einflüssen hinsichtlich der Phrasierung, des melodischen Kontrapunkts und auch der rhythmischen und harmonischen Begleitung.

## Dave Tarras

Geboren als Dovid Tarraschuk im *shtetl* Ternovka in Podolien nahe der ukrainischen Stadt Uman, wuchs Dave Tarras als Nachfahre mehrerer Generationen chasidischer *klezmerim* auf. Er begann sein Musikstudium



Dave Tarras, portrait. Photographer: Jack Mitchell.  
Courtesy of the Ethnic Folk Arts Center.

im Alter von neun Jahren, indem sein Vater, ein Posaunist, ihn die Notenschrift lehrte. Ein Großteil seiner Verwandten verdiente den mageren Lebensunterhalt als *klezmerim*, indem sie auf jüdischen sowie nichtjüdischen Festen in einem Umkreis von etwa 150 Kilometern um Ternovka spielten. Tarras spielte schon als Kind Flöte, Mandoline, Balalaika und Gitarre. Mit vierzehn Jahren

began learning the clarinet in 1911 at 14, taking lessons for several weeks in Uman. In 1915 Tarras was drafted, and until the revolution broke out he performed in various Czarist military ensembles. Fleeing the pogroms in the Ukraine, Dave Tarras arrived in New York in 1921. His clarinet was destroyed by fumigation at the hands of the Ellis Island authorities, and he went to work at first in the fur trade. Eventually Tarras bought a new clarinet, and by 1924 he had come to the attention of influential people in the Jewish music business. He recorded his first clarinet solos for the Columbia label in September 1925 and went on to make hundreds of recordings, not only of Jewish music, but Russian, Polish and Greek music as well. With the decline in popularity of klezmer and Yiddish theater music in the late 1950s, Tarras' career began to wane. In 1978, the *Ethnic Folk Arts Center's Jewish Instrumental Folk Music Project*, led by New York musicians and researchers Andy Statman and Walter Zev Feldman, revived interest in Tarras' music. Dave Tarras received a *National Heritage Award* from the U.S. *National Endowment for the Arts* in 1984 for his lifetime contribution to American folklife. He died on February 13th, 1989.

begann er das Klarinettenspiel und fuhr mehrere Wochen lang zum Unterricht nach Uman. Nach eigenen Aussagen konnte er sich nicht angemessen auf der Flöte ausdrücken. 1915 wurde Tarras zum Militär eingezogen, wo er bis zum Ausbruch der Revolution in mehreren Ensembles spielte. Er floh vor den Pogromen in der Ukraine und gelangte 1921 nach New York. Sein altes Instrument wurde bei Desinfektionsmaßnahmen von den Einwanderungsbehörden in Ellis Island zerstört. Er arbeitete dort zuerst im Pelzhandel. Schon bald konnte er aber eine neue Klarinette erstehen, und bis 1924 hatte er einflußreiche Leute im jüdischen Musikgeschäft auf sich aufmerksam gemacht. Im September 1925 nahm er seine ersten Klarinettensole für Columbia auf, und im Verlauf der nächsten Jahrzehnte spielte er hunderte von Aufnahmen ein, nicht nur mit jüdischer, sondern auch mit russischer, polnischer und griechischer Musik. Mit dem Niedergang der Popularität von Klezmer- und jiddischer Theatermusik gegen Ende der fünfziger Jahre begann auch der Stern von Dave Tarras zu sinken. 1978 weckte das *Jewish Instrumental Folk Music Project* des *Ethnic Folk Arts Center*, geleitet von den beiden New Yorker Musikern und Forschern Andy Statman und Walter Zev Feldman, neues Interesse an der Musik von Tarras. 1984 erhielt er für seinen lebenslangen Beitrag zur amerikanischen Kultur einen *National Heritage Award* von der *National Endowment for the Arts* der U.S.A. Dave Tarras starb am 13. Februar 1989.

## Modal systems in klezmer music

Klezmer is primarily a modal music. This means that the scale systems used in these pieces, in addition to Western major and minor, are chromatic or "Oriental" modes known under a variety of names. These are similar to, but not the same as, the Eastern Ashkenazic liturgical modes, as well as to the Turkish *maqam* system and other modes commonly employed in the non-Jewish folk musics of countries such as Romania, Moldova and Ukraine. Thus, the modes employed in klezmer music must be considered a system within themselves. In Yiddish, these scales are known as *gustn*. As with the major and minor modes with which most Western classical musicians are familiar, the Yiddish *gustn* can be built on any scale degree as long as the relationships between whole and half tones are retained. These *gustn* represent more than just a scale; they also determine the way the notes making it up are used.

The most prevalent *gust* in this edition is known among *klezmerim* as *freygish*, and is similar to both the synagogue mode *ahavoh-rabboh* and the Turkish-Oriental mode *hicaz*. See for example "Mayn Eynikl", "Bukoviner Freylekhs", "Freylekher Sher", "Baym Shotser Rebn", "Seymour's Bar Mitzvah", and "Lebedik un Freylekh".

## Modi in der Klezmer-Musik

Klezmer-Musik ist hauptsächlich eine modale Musik. Neben den westlichen Dur- und Molltonarten sind die in diesen Stücken vorwiegend verwendeten Tonleitern chromatische oder „orientalische“ Modi, die unter einer Vielzahl von Bezeichnungen bekannt sind. So sind sie ähnlich, jedoch nicht identisch mit den osteuropäisch-ashkenasischen liturgischen Modi, mit dem türkischen *maqam*-System und mit anderen Modi, die gewöhnlich in der nichtjüdischen Volksmusik in Rumänien, Bessarabien und der Ukraine vorkommen. Demzufolge sind die in der Klezmer-Musik verwendeten Modi als ein eigenes System zu betrachten. In der jiddischen Sprache werden sie als *gustn* bezeichnet. Wie bei den Dur- und Moll-Tonleitern, mit denen die meisten westlichen Musiker vertraut sind, können die jiddischen *gustn* auf jedem Grundton aufgebaut werden, solange die Relationen zwischen ganzen und halben Tönen beibehalten werden. Diese *gustn* sind jedoch mehr als Tonleitern; sie bezeichnen auch die Art und Weise, wie die einzelnen Töne gespielt werden.

Der in dieser Ausgabe am meisten verwendete *gust* wird von den *klezmerim* *freygish* genannt und ähnelt dem Synagogen-Modus *ahavoh-rabboh* und dem türkisch-orientalischen Modus *hicaz*. Siehe beispielsweise „Mayn Eynikl“, „Bukoviner Freylekhs“, „Freylekher Sher“, „Baym Shotser Rebn“, „Seymour's Bar Mitzvah“ und

The most obvious characteristics of this mode are the augmented second between the second and third degrees, as well as the minor seventh chord serving the “dominant” function at the cadences or phrase endings.

„Lebedik un Freylekh“. Die deutlichsten Charakteristika dieser Tonart sind die erhöhte Sekunde zwischen der zweiten und dritten Tonstufe und der Moll-Akkord auf der siebten Tonstufe, der die „dominantische“ Funktion bei den Kadenzen übernimmt.

freygish on D



Another popular chromatic *gust* has been termed by ethnomusicologists as the altered dorian or Ukrainian dorian, and is similar both to the synagogue mode known as *misheberach* or *av-horachamim*, as well as the Turkish mode *nikriz*. See for example “South Fallsburg”, “Doina”, and “Browniels Khasene”. The most characteristic aspect of this mode is the raised fourth degree.

Ein anderer populärer chromatischer *gust* ist uns als alterierter dorischer oder ukrainischer dorischer bekannt. Dieser ähnelt dem Synagogen-Modus *misheberach* oder *av-horachamim* und dem türkischen Modus *nikriz*. Siehe beispielsweise „South Fallsburg“, „Doina“ und „Brownie’s Khasene“. Der augenfälligste Aspekt dieser Tonart ist die erhöhte vierte Tonstufe.

ukrainian dorian on C



In Jewish liturgical music, the “minor” scale is sometimes referred to as *mogen-ovos*, and a variant of this scale, which includes also flatted second and fifth degrees, is known as *yishtabach*. See for example “Baym Zeydn’s Tish”.

In der jüdischen liturgischen Musik bezeichnet man die „Moll“-Tonleiter zuweilen als *mogen-ovos*. Eine Variante dieser Tonleiter, die auch verminderte zweite und fünfte Tonstufen einschließt, ist unter dem Namen *yishtabach* bekannt. Siehe „Baym Zeydn’s Tish“.

“minor” on D



A final *gust* used bears a “major” character and has some similarities to the synagogue mode *adonoy-moloch*, also sometimes referred to as mixolydian because of the flatted seventh degree. Among its characteristics are the alternation between the flatted and natural seventh degree, as well as between the natural and raised fourth degree. See for example “No Name Sirba”, “Kale Bazetsn part II”, “Hora and Sirba”, and „A Khasene in Shtetl“.

Ein weiterer *gust* weist einen „Dur“-Charakter auf und ähnelt dem Synagogenmodus *adonoy-moloch*, der wegen der verminderten siebten Tonstufe manchmal auch als mixolydisch bezeichnet wird. Zu seinen Charakteristika gehören die Veränderung zwischen der verminderten und natürlichen siebten Tonstufe ebenso wie die zwischen der natürlichen und erhöhten vierten Tonstufe. Siehe „No Name Sirba“, „Kale Bazetsn Teil II“, „Hora and Sirba“ und „A Khasene in Shtetl“.

“major” on F



Sometimes several *gustn* are combined within a single phrase; sometimes an entire phrase remains within a single mode, and contrasting modes are used in other sections of the same piece; and sometimes the entire composition remains within the same mode. Each of these *gustn* has several modal areas to which they typically “modulate”, although actual modulation in the classical sense never takes place. The usage of modes in Jewish klezmer music is not as strict as in the Oriental traditions (Turkish, Persian, Arabic, etc.), and they almost always include flexible tones, notes which are sometimes raised,

Manchmal werden mehrere *gustn* innerhalb einer einzelnen Phrase miteinander kombiniert; manchmal bleibt eine ganze Phrase in einem einzigen Modus und kontrastierende Modi werden in anderen Abschnitten desselben Stückes verwendet; zuweilen bleibt auch die ganze Komposition im selben Modus. Jeder dieser *gustn* besitzt einige modale Bereiche, zu denen er typischerweise „moduliert“, obwohl eine Modulation im klassischen Sinn nicht stattfindet. Der Gebrauch von Modi in der jüdischen Klezmer-Musik ist nicht so festgelegt wie in den orientalischen Traditionen (türkisch, persisch, arabisch etc.).

sometimes lowered, and sometimes remain natural, depending on the contours of the melody.

In ethnomusicological transcriptions, the accidentals actually contained within the mode are shown, such as B $\flat$ , A $\flat$  and D $\flat$  for *freygish* on C; B $\flat$ , E $\flat$  and F $\sharp$  for *freygish* on D, etc. For the purpose of easier reading in this collection, the *conventional* key signatures have been utilized which contain the closest number of accidentals to the mode notated. For example, for C *freygish*, which contains B $\flat$ , A $\flat$  and D $\flat$  but *not* E $\flat$ , I have used the key signature for A $\flat$  major or F minor (which contains 4 flats).

## The klezmer ensemble

The primary melody instruments utilized during the era of klezmer music presented here included clarinet, trumpet, saxophone, violin, and accordion. The melodies can be played on virtually any instrument, however. Stylistic parameters are more important than the instrument itself. The clarinet usually plays the melody one octave higher than written, as can the violin and also flute or piccolo, if present in the ensemble.

Klezmer music is traditionally heterophonic music. That means that when more than one melody instrument is present, each player ornaments the melody in his or her own way, and the conflicts and dissonances which may arise as a result form a part of the musical aesthetic. It is rare that an entire melody would be harmonized in parallel 3rds or 6ths, although occasional use of this and other contrapuntal devices also can enhance the performance.

Bestimmte Töne werden je nach den Konturen der Melodie erhöht, vermindert oder bleiben natürlich.

In musikethnologischen Transkriptionen werden die im Modus enthaltenen Vorzeichen notiert, wie B, As und Des für *freygish* in C; B, Es und Fis für *freygish* in D etc. Zum Zweck des leichteren Lesens wurden in dieser Ausgabe konventionelle Tonartvorzeichen verwendet, die der Anzahl der im Modus enthaltenen Vorzeichen am nächsten kommen. Zum Beispiel: Für C *freygish*, welches B, As und Des, jedoch *nicht* Es enthält, habe ich das Tonartvorzeichen von vier Erniedrigungszeichen für As-Dur oder f-Moll verwendet.

## Das Klezmer-Ensemble

Zu den zentralen Melodie-Instrumenten der amerikanischen Klezmer-Ära gehören Klarinette, Trompete, Saxophon, Violine und Akkordeon. Die Melodien können jedoch auf nahezu jedem anderen Instrument gespielt werden. Bedeutsamer als das Instrument sind die stilistischen Parameter. Die Klarinette spielt gewöhnlich die Melodie eine Oktave höher als notiert, dies gilt auch für die Violine und Flöte oder Piccolo-Flöte, wenn sie im Ensemble vorhanden sind.

Klezmer-Musik ist traditionell heterophone Musik. Das bedeutet, daß bei mehr als einem Melodie-Instrument jeder Musiker die Melodie nach seinem Gusto verziert. Die Konflikte und Dissonanzen, die daraus resultieren, entsprechen der Ästhetik der Musik. Selten würde man eine ganze Melodie in Terzen- oder Sextenparallelen führen, obwohl gelegentlicher Gebrauch dieser und anderer kontrapunktischer Mittel die Interpretation ebenfalls reizvoll gestalten kann.

### Bukoviner Freylekhs, measures 1-4 / Takte 1-4

a) Heterophony

b) Melody partially harmonized in parallel motion / Melodie teilweise harmonisiert in paralleler Bewegung

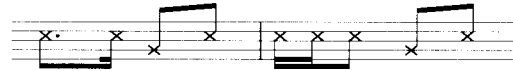
Typical ensemble or accompanimental instruments during the Tarras era were bass, tuba, trombone, saxophone, accordion, piano, trumpet, violin and drums. The accompaniment consists primarily of rhythmic eighth and sixteenth note patterns on the underlying chord tones.

Typische Ensemble- oder Begleitinstrumente der Tarras-Ära waren Kontrabaß, Tuba, Posaune, Saxophon, Akkordeon, Piano, Trompete, Violine und Schlagzeug. Die Klezmer-Begleitung besteht in erster Linie aus Mustern von rhythmischen Achtel- und Sechzehntelnoten auf den zugrundeliegenden Akkordtönen.



## Rhythmic accompaniment / Rhythmische Begleitung

a) Basic Rhythm for bulgar and freylekhs:



b) Bukoviner Freylekhs, measures 1-4 / Takte 1-4



The harmonies presented here are the ones contained in the recording “Zeydes un Eyniklekh” (as orchestrated by Peter Sokolow), which reflects the harmonic sensibility of the 1940s and 1950s, and should be considered as only one possible solution. The harmonies are of secondary importance in klezmer music. The more simply a melody is harmonized, the more powerful the modal motion sounds. It is suggested that the musician try out various levels of harmonization. The simplest harmonization would be to use only triads (no seventh or diminished chords), and to stay on the tonic for as long as possible, only changing the chord when the dissonance becomes so great as to demand a chord change.

Die hier vorgestellten Harmonien basieren auf der Aufnahme von „Zeydes un Eyniklekh“ (wie von Peter Sokolow orchestriert). Sie reflektieren die harmonische Sensibilität der vierziger und fünfziger Jahre und sollten nur als eine Möglichkeit von mehreren in Betracht gezogen werden. Die Harmonien in der Klezmer-Musik sind von zweitrangiger Bedeutung. Je einfacher eine Melodie harmonisiert wird, desto stärker klingt die modale Bewegung. Ich schlage vor, daß der Musiker verschiedene Grade der Harmonisierung ausprobiert, beginnend mit dem Gebrauch von einfachen Dreiklängen (keine Sept- oder verminderten Akkorde). Dabei bleibe man so lange wie möglich auf dem Grundton und wechsle die Harmonie erst dann, wenn die auftretende Dissonanz nach einem Akkordwechsel verlangt.

### Harmonization

No Name Sirba, first phrase / erste Phrase

Harmonization from page 25:

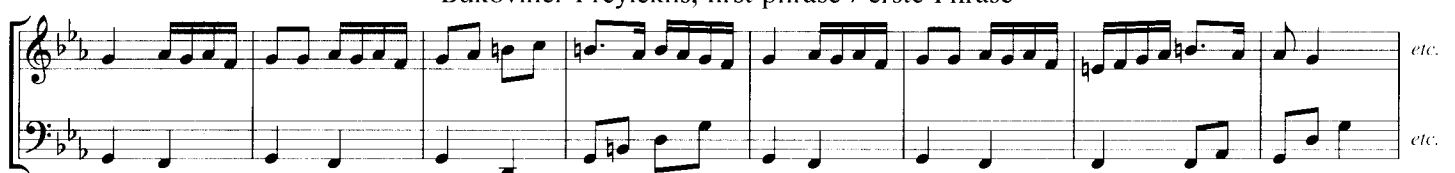


Bass lines tend to be simple quarter notes, not straying too far from roots and fifths with occasional moving lines of eighth or sixteenth notes on chord or scale tones. Contrabass was traditionally bowed in klezmer music, although many American musicians used pizzicato.

Die Baßlinien bestehen aus einfachen Viertelnoten und bewegen sich nicht allzu weit von Grundton und Dominante mit gelegentlichen Läufen von Achtel- oder Sechzehntelnoten auf Akkord- bzw. Tonleitertönen. Der Kontrabaß wurde traditionell in der Klezmer-Musik gestrichen, obwohl viele amerikanische Musiker die Zupftechnik angewendet haben.

### Bass lines / Baßlinien

Bukoviner Freylekhs, first phrase / erste Phrase



Percussion is used sparingly. A simple drum set is preferable and the main pieces used are the snare drum and bass drum, with occasional cymbals. The style is crisp and military and makes copious use of pressrolls in subtle variations on the basic rhythm (see example "Rhythmic accompaniment" above).

It should be kept in mind that the goal of a good klezmer dance accompanist is to lay down a rhythmic beat which stays out of the way of the melody, giving the soloist or melody ensemble as much freedom as possible to ornament. A good ensemble player will create a line which alternates between straight rhythmic accompaniment and counterpoint, with occasional doubling or harmonizing of the melody itself. Of course, the larger the ensemble, the more planned-out an arrangement must be, and there are many possible levels of arrangement. The basic tenet is that the accompaniment follow the contours of the melody.

## Further notes on klezmer performance practice

### *Triplets*

The *bulgar* alternates "triplets" with syncopated phrases combining eighth and quarter notes. It should be noted that these "triplets" are neither triplets in the classical sense, nor are they two sixteenths and an eighth note, but lie somewhere between. Thus, the first two notes are somewhat faster than the third note of each grouping. I have notated them as two sixteenth notes and an eighth note for ease in reading.

### *Ornamentation, variation and improvisation*

Most klezmer compositions consist of rather simple melodies which are then embellished or ornamented in a manner similar to that used in Baroque music as well as in many Eastern European and Oriental traditions. In order that the musician using this book achieve a result which sounds like traditional klezmer music, I have filled in some of the possible ornaments, known among many *klezmerim* as *dreydlekh* ("turns"). These are based upon both my performances on "Zeydes un Eyniklekh" as well as common klezmer performance practice and should be considered as one possible way of playing the melody. The actual skeleton of the melody is in all cases simpler than what has been here notated. The diligent student of klezmer music will start by learning the version presented here, and then, using the principles of ornamentation shown in the examples at hand, begin to extrapolate other possibilities and solutions to the ornamentation. It is the variety and seeming irregularity in ornamentation, phrasing and articulation that largely determines the quality of a klezmer performance.

Nur sparsam wird Gebrauch vom Schlagzeug gemacht. Dabei wird ein einfacher Trommel-Set bevorzugt, hauptsächlich kleine Trommel und Baßtrommel, gelegentlich Becken. Der Stil ist knapp und militärisch und kommt meist mit Trommelwirbeln in subtilen Variationen des Grundrhythmus aus (siehe Beispiel „Rhythmische Begleitung“ oben).

Es sollte nicht vergessen werden, daß das Ziel eines guten Klezmer-Tanzbegleiters ein rhythmischer Schlag ist, der die Melodie nicht behindert. Dadurch bleibt genügend Raum für Ausschmückungen des Solisten oder des Melodie-Ensembles. Ein guter Ensemblespieler wird eine Linie herstellen, die zwischen glatter rhythmischer Begleitung und Kontrapunkt alterniert, mit gelegentlichen Verdopplungen oder Harmonisierungen der Melodie selbst. Je größer das Ensemble ist, desto mehr ist eine Planung der Arrangements nötig. Dies kann auf verschiedenen Niveaus geschehen. Die Grundregel ist dabei, daß die Begleitung den Konturen der Melodie folgen soll.

## Weitere Bemerkungen zur Klezmer-Spielweise

### *Triolen*

Der *bulgar* wechselt „Triolen“ mit synkopierten Achtel- und Viertelnoten ab. Es ist zu beachten, daß diese „Triolen“ weder Triolen noch zwei Sechzehntel- und eine Achtelnote sind, sondern irgendwo dazwischen liegen. Deshalb sind die ersten beiden Noten etwas schneller als die dritte Note jeder Gruppierung. Um das Lesen zu erleichtern, habe ich sie als zwei Sechzehntelnoten und eine Achtelnote notiert.

### *Verzierung, Variation und Improvisation*

Die meisten Klezmer-Kompositionen bestehen aus recht einfachen Melodien, die dann, ähnlich wie in der Barockmusik und in vielen osteuropäischen und orientalischen Traditionen, verziert werden. Damit der Musiker bestmöglichen Gebrauch von dieser Ausgabe machen und den Klang traditioneller Klezmer-Musik erzielen kann, habe ich einige mögliche Verzierungen eingefügt. Diese Ornamentik ist bei manchen *klezmerim* unter dem Begriff *dreydlekh* („Wendungen“) bekannt. Die von mir gewählten *dreydlekh* basieren sowohl auf meinen Interpretationen von „Zeydes un Eyniklekh“ als auch auf der üblichen Klezmer-Spielpraxis und sollten als eine von mehreren Möglichkeiten angesehen werden, die Melodie zu spielen. Das eigentliche Skelett der Melodie ist in allen Fällen einfacher als hier notiert. Der eifrige Student der Klezmer-Musik wird mit dem Lernen der hier vorliegenden Version beginnen und dann anhand der in den Beispielen gezeigten Ornamentierungsregeln die ihm angemessenen Möglichkeiten und Lösungen zu suchen beginnen. Es sind die Vielfalt und scheinbare Unregelmäßigkeit der Ornamentierung, Phrasierung und Artikulation, die die Qualität eines Klezmer-Vortrags maßgeblich ausmachen.

Melodic variation / Melodische Variation  
No Name Sirba

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'As notated on p. 25' and contains a melody with several trills marked 'tr'. The bottom staff is labeled 'Basic melody' and shows the same melody without the trills. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

Some of the most common ornaments used are:

- Trills and mordents:

These are played very rapidly and in regular time without speeding up or slowing down. As in the playing of Mozart, trills often begin on the top note, especially in a descending melody, or when the same note is repeated in the melody.

Einige der gebräuchlichsten Ornamentierungen sind:

- Triller und Pralltriller:

Diese werden sehr schnell und in regelmäßigem Zeitmaß ohne Beschleunigung oder Verlangsamung gespielt. Wie in der Mozart-Interpretation beginnen Triller häufig auf dem oberen Ton, besonders in einer absteigenden Melodie oder wenn dieselbe Note in der Melodie wiederholt wird.

Trills / Triller

Bukoviner Freylekhs, measures 3-4 / Takte 3-4

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'As written: / wie notiert' and shows a melody with trills. The bottom staff is labeled 'Played: / ausgeführt' and shows the same melody with a triplet of eighth notes under a trill. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

- Appoggiaturas:

These are almost always in the form of a single or double *Nachschlag*, that is, a grace note (or notes) which is not articulated (although it is sometimes stopped) and which is rhythmically attached to the preceding note (i.e. the succeeding note is on the beat).

- Nachschläge:

Diese werden meistens *nicht* artikuliert (obwohl sie manchmal gestoppt werden) und sind rhythmisch an die vorangegangene Note angeschlossen (d. h. die nachfolgende Note liegt auf dem Schlag).

Nachschläge

No Name Sirba, measures 1-3 / Takte 1-3

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'As written: / wie notiert' and shows a melody with grace notes. The middle staff is labeled 'Played: / ausgeführt' and shows the same melody with grace notes. The bottom staff is labeled 'Or: / oder' and shows an alternative version of the melody with grace notes. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

- *Krekhtsn* and other bent notes and glissandi:

*Krekhtsn* ("moans") is a general term for ornaments which imitate the sound of the break in the voice between regular voice and falsetto, common in Eastern European synagogue chant, and hasidic and Yiddish folk song.

There are relatively few true legato intervals in klezmer music. The transition from one tone to another is almost always either: a) articulated, b) ornamented, or c) there is a slight portamento from note to note, especially when the interval is greater than a whole tone. Long held notes are often bent downwards approximately a half-tone, returning at the end of the duration to the original pitch.

- *Krekhtsn* und andere angeschleifte Noten und glissandi: *Krekhtsn* („Stöhnen“) ist ein allgemeiner Begriff für Verzierungen, die den Bruch zwischen regulärer Stimme und falsetto imitieren. Sie sind gewöhnlich in der osteuropäischen Gebetsrezitation und im chassidischen und jiddischen Volkslied anzutreffen.

Es gibt verhältnismäßig wenig echte legato-Intervalle in der Klezmer-Musik. Der Übergang von einem zum anderen Ton ist fast immer entweder: a) artikuliert, b) verziert, oder c) es gibt ein leichtes Hinüberziehen der Stimme von Note zu Note (portamento), besonders wenn das Intervall größer als ein Ganzton ist. Lang gehaltene Noten werden häufig etwa einen Halbton nach unten gezogen und kehren kurz vor Ende der Dauer in die ursprüngliche Tonhöhe zurück.

### Bent notes / Gebundene Noten

#### Bukoviner Freylekhs, 3rd phrase, measures 1-4 / 3. Phrase, Takte 1-4

As written: / wie notiert:

Played: / ausgeführt:

or: / oder:

#### • Variation of the melody itself:

This is often accomplished via filling out eighth note passages with passing sixteenth notes or arpeggios, adding or removing syncopation, repeating held notes, extending the phrase, and filling out the transitions to repeats (first endings) or to following sections (second endings) with moving lines. The reader is encouraged to experiment with these techniques.

#### • Variation der Melodie selbst:

Dies wird zum Beispiel dadurch erreicht, daß man Achtelnotenpassagen mit Durchgangs-Sechzehntelnoten oder Arpeggien ausfüllt und Synkopen hinzufügt oder wegläßt, getragene Noten wiederholt, die Phrase verlängert und die Übergänge zu den Wiederholungen (erste Endungen) oder zu den folgenden Abschnitten (zweite Endungen) mit virtuoson Verzierungen ausfüllt. Der Leser soll sich ermutigt fühlen, mit diesen Techniken zu experimentieren.

### Filling out melody / Melodieverzierungen

#### A Khasene in Shtetl, second phrase, measures 1-4 / 2. Phrase, Takte 1-4

a) As written: / wie notiert:

"Filled out": / verziert:

#### Baym Zeydus Tish, first phrase, measures 7-8 / 1. Phrase, Takte 7-8

b) As written: / wie notiert:

"Filled out": / verziert:

There is no standard notation for some of the klezmer ornaments, especially the *krechtsn* and bent notes, and, as in former times, they are still best learned aurally. It is suggested that the student of klezmer music learn these fine points of ornamentation by imitating historical performances of this music (see discography at end of book). One advisable method of learning is to listen to a piece enough times to be able to sing the melody completely from memory *before* attempting to play it on an instrument. Another help in learning klezmer music is to understand the underlying modes and modal relations, such as the typical cadential patterns, flexible tones of the modes, as well as the secondary tonics to which a melody is likely to "modulate". Similar to knowing the "changes" in jazz, this knowledge helps greatly in the ability both to learn and to interpret klezmer music in a creative manner.

The phrasing and articulation in traditional klezmer music cannot be adequately notated with classical Western systems. There is room for a great deal of rubato taking place in both the melody and accompaniment parts, which usually occurs within a single measure. Some

Für einige Klezmer-Verzierungen gibt es keine standardisierte Notierung, besonders für die *krechtsn* und die angeschleiften Noten. Deshalb erlernt sie der Student, wie in früheren Zeiten, am besten nach Gehör. Diese Feinheiten der Interpretation eignet man sich durch Nachspielen von historischen Aufnahmen dieser Musik an (siehe Diskographie am Ende des Buches). Eine Lernmethode besteht darin, das Stück *vor* dem eigenen Spielversuch so lange zu hören, bis man in der Lage ist, die Melodie auswendig zu singen. Auch das Verständnis der modalen Grundlagen wie der typischen Kadenz-Muster, Wechselnoten der Modi sowie der Nebenmodi, ist hilfreich und dient, ähnlich der Kenntnis der „changes“ im Jazz, der Fähigkeit Klezmer-Musik zu erlernen und sie in einer kreativen Art und Weise zu interpretieren.

Auch Phrasierung und Artikulation in der traditionellen Klezmer-Musik können nicht adäquat mit den klassischen westlichen Notensystemen notiert werden. Es gibt Raum für eine Menge Rubato in der Melodie wie auch in den Begleitstimmen, in der Regel nur innerhalb eines einzigen Taktes. Durch das Zurückhalten einiger Noten und das Vorziehen anderer entsteht eine rhythmische

notes are held back and some rushed forward, creating rhythmic tension. Articulations, even when slurred, are clipped and jagged.

Spannung. Artikulationen sind, sogar wenn sie geschleift werden, abgehackt und kantig.

Phrasing and articulation / Phrasierung und Artikulation  
 Baym Zeydns Tish, measures 1-4 / Takte 1-4

As written: / wie notiert:

Sounds approximately: / klingt ungefähr wie:

Tempi have been indicated for each piece. The Jewish-American *bulgar* has a fairly narrow tempo range, and is rarely performed slower than quarter note = 120 and rarely faster than quarter note = 138. The user of this book should bear in mind that this is primarily dance music, and that the emphasis is on elegance rather than speed. If a melody is played too rapidly, there is not enough room left for the ornaments. Pieces are usually begun either on the beat or with pick-up notes, and the ensemble sometimes lays down a vamp of rhythmic figures for two or four measures before the melody begins. The typical klezmer ending is an ascending chromatic scale or glissando. I have notated a suggested beginning note and duration in the coda of each piece. It should be noted that a klezmer piece can be ended at the end of practically every section. Once the reader has gotten a feel for these endings, he or she can substitute it at almost any point of the piece that seems right.

Für jedes Stück sind die Tempi angegeben. Der jüdisch-amerikanische *bulgar* besitzt einen recht beschränkten Tempoumfang und wird selten langsamer als eine Viertelnote = 120 und selten schneller als eine Viertelnote = 138 gespielt. Der Benutzer dieser Ausgabe sollte nicht vergessen, daß bei der amerikanisch-jüdischen Tanzmusik die Betonung eher auf Eleganz als auf Tempo liegt. Wenn eine Melodie zu schnell gespielt wird, bleibt nicht mehr genug Raum für die Verzierungen.

The repertoire in this book was originally performed by Dave Tarras mostly on B $\flat$  clarinet, occasionally on C clarinet, the preferred instrument among *klezmerim* in the early years of this century. My recording "Zeydes un Eyniklekh" was done entirely on a C clarinet, which I used because of its brilliant sound. I have attempted with these transcriptions to find keys which would lay comfortably on both C and B $\flat$  instruments, and they are not always the original keys. The user of this book is encouraged to try out other keys as well. For C instruments, it may be more comfortable in some cases to play the entire piece one whole tone higher, for instance.

Die Stücke werden gewöhnlich entweder mit dem Takt oder mit Auftakt begonnen, und das Ensemble legt vor Melodiebeginn zuweilen eine improvisierte Begleitung von rhythmischen Figuren für zwei oder vier Takte fest. Die typische Klezmer-Endung ist eine aufsteigende chromatische Tonleiter oder *glissando*. Ich habe einen Anfangston und die Dauer des *glissando* in der Coda jedes Stückes notiert. Ein Klezmer-Stück kann praktisch am Schluß eines jeden melodischen Abschnitts beendet werden. Hat sich der Leser erst einmal ein Gefühl für diese Endungen erworben, kann er sie an fast jedem Punkt des Stückes ersetzen, der ihm richtig erscheint.

The titles of most of these pieces were created for the recordings and did not previously possess names. Thus, many were named for the various *landsmanshaftn*, the immigrant associations for which Dave Tarras often performed, and some were named for his relatives. Others give possible information as to the function or origin of the piece.

Das Repertoire dieser Ausgabe wurde von Dave Tarras hauptsächlich auf der B-Klarinette, gelegentlich aber auch der C-Klarinette gespielt, dem bevorzugten Instrument der Klezmer-Klarinettenisten in den frühen Jahrzehnten dieses Jahrhunderts. Für die Aufnahmen von „Zeydes un Eyniklekh“ wählte ich die C-Klarinette wegen ihres brillanten Klanges. Meine Transkriptionen sind ein Versuch, Tonarten zu finden, die sowohl auf B- als auch auf C-Instrumenten bequem zu spielen sind. Die Stücke stehen also nicht immer in den Originaltonarten. Natürlich sollten auch andere Tonarten ausprobiert werden. Für C-Instrumente könnte es beispielsweise in manchen Fällen angenehmer sein, das Stück einen Ganzton höher vorzutragen.

Die Titel der meisten Klezmer-Stücke wurden von Dave Tarras und den anderen Musikern eigens für die Aufnahmen erdacht, da sie ursprünglich keine Namen hatten. Daher tragen viele Stücke entweder Namen der verschiedenen *landsmanshaftn*, der Immigrantenorganisationen, von denen Dave Tarras häufig engagiert wurde, oder von seinen Verwandten. Andere Titel wiederum geben Aufschluß über die Funktion oder Herkunft des Stückes.

## The pieces:

1) The first two sections of *No Name Sirba* are based on the form of Romanian *sirbas* popular among Jewish immigrants since at least the 1910s. The *sirba* is a traditional Romanian dance genre which is related both choreographically and musically to the *bulgar*, but generally employs more running “triple” figures. Tarras performed this piece on B $\flat$  clarinet with D fingerings.

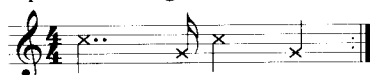
2) Part I of *Mayn Eynikl* (“My Grandson”) is performed in the so-called *terkish* (“Turkish”) rhythm, for which the Jews don’t seem to have developed any specific dance steps. There is a strong musical connection between old-time klezmer music and the music of turn-of-the-century Constantinople (Istanbul), at that time a multi-cultural center for Turks, Greeks, Armenians and Jews. Interaction among Jewish and Greek musicians in America continued this process. Part II, which utilizes essentially the same melody, is typical of the *bulgar* tunes popularized in New York. Performing the same melody in different dance meters is a technique often employed in klezmer music. Dave Tarras performed this on B $\flat$  clarinet with D fingerings.

## Die Stücke:

1) Die ersten beiden Abschnitte von *No Name Sirba* basieren auf rumänischen *sirbas*, wie sie bei jüdischen Immigranten seit spätestens dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts populär waren. Die *sirba* ist ein traditionelles rumänisches Tanzgenre, das choreographisch und musikalisch mit dem *bulgar* verwandt ist, aber noch mehr Läufe mit „Triolen“-Figuren als dieser enthält. Tarras spielte dieses Stück auf der B-Klarinette mit D-Fingersatz.

2) Teil I von *Mayn Eynikl* („Mein Enkel“) wird im sogenannten *terkishn* („türkischen“) Rhythmus gespielt, für den die Juden keine besonderen Tanzschritte entwickelt zu haben scheinen. Es gibt eine starke musikalische Verbindung zwischen früherer Klezmer-Musik und der Musik von Konstantinopel (Istanbul) um die Jahrhundertwende, zu jener Zeit ein von Türken, Griechen, Armeniern und Juden bewohntes Vielvölkerzentrum. Durch die gegenseitige Beeinflussung von jüdischen und griechischen Musikern in Amerika wurde diese musikalische Verwandtschaft vertieft. Teil II, der sich im Grunde genommen derselben Melodie bedient, steht stellvertretend für die in New York populär gewordenen *bulgar*-Melodien. Das Spielen derselben Melodie in verschiedenen Zeitmaßen geschieht in der Klezmer-Melodie häufig. Dave Tarras spielte das Stück auf der B-Klarinette mit D-Fingersatz.

“Terkish” rhythmic accompaniment figure / „Terkische“ rhythmische Begleitfigur



3) *Baym Zeydms Tish* (“At Grandfather’s Sabbath Table”) stems from Dave Tarras’ earliest repertoire. Part I is in the style of a *khosid* or *khosidl* (literally “little hasid”). Such melodies, if not directly from the hasidic milieu, are at least evocative of hasidic *nigunim* (“melodies”). It is still not known if the term *khosidl* originally referred to a specific dance genre; musically it is like a *freylekhs* in moderate tempo. *Freylekhs* (literally “happy”) is a Jewish circle dance in moderate to fast 2/4 time which is both choreographically and to some extent musically different from the *bulgar*, tending to use fewer of the triplet figures and syncopations characteristic of the latter. This melody may have originated among the hasidim of Trisk, a shtetl in the Ukrainian province of Volhynia, north of the Galician city of Lemberg (now Lviv). Part II is a typical *freylekhs* from the Ukrainian klezmer repertoire, a variant of which was collected by ethnomusicologist Moshe Beregovski in Kiev in 1935 from 60 year-old clarinetist B. Dulitski. Dave Tarras performed both of these melodies utilizing E fingerings on a C clarinet. He later rerecorded *Baym Zeydms Tish* using E fingerings on a B $\flat$  clarinet.

3) *Baym Zeydms Tish* („An Großvaters Sabbat-Tisch“) stammt aus dem frühesten Repertoire von Dave Tarras. Teil I ist im Stil eines *khosid* oder *khosidl* (wörtlich „kleiner *chassid*“) gehalten. Solche Melodien, wenngleich nicht direkt aus dem chassidischen Milieu, erinnern zumindest an chassidische *nigunim* („Melodien“). Bis heute ist nicht bekannt, ob sich die Bezeichnung *khosidl* ursprünglich auf ein spezifisches Tanzgenre bezieht; musikalisch ähnelt es einem *freylekhs* in moderaten Tempo. *Freylekhs* (wörtlich „fröhlich“) ist ein jüdischer Kreistanz in gemäßigt bis schnellem Zweivierteltakt, der sich choreographisch und in mancher Hinsicht musikalisch durch den Gebrauch von weniger Triolenfiguren und Synkopierungen vom *bulgar* unterscheidet. Die Melodie zu Teil I könnte bei den Chassidim von Trisk entstanden sein, einem *shtetl* in der ukrainischen Provinz von Volhynien, etwa 100 Kilometer nördlich vom galizischen Lemberg (heute Lwow). Teil II ist ein typischer *freylekhs* aus dem ukrainischen Klezmer-Repertoire. Ein ähnliches Stück wurde 1935 von dem Musikethnologen Moshe Beregovski in Kiev und dem 60jährigen Klarinetisten B. Dulitski notiert. Dave Tarras spielte beide Melodien mit E-Fingersatz auf einer C-Klarinette. Er nahm *Baym Zeydms Tish* später noch einige Male mit E-Fingersatz auf einer B-Klarinette auf.

## Khosidl – rhythmic accompaniment / rhythmische Begleitung

Example accompaniment figure: / Beispiel für Begleitfiguren:



4) *South Fallsburg* refers to one of the towns in the Catskill Mountains, where Jewish musicians entertained in the resort hotels beginning in the 1930s. “The Village of South Fallsburg had forty hotels with little lobbies, tiny dining rooms and no indoor pools” (Elliot Finkel in “It Happened in the Catskills”, Myrna Katz and Harvey Frommer, New York 1991, p. 96). Dave Tarras performed this piece using D fingerings on a B $\flat$  clarinet.

4) *South Fallsburg* bezieht sich auf eines der Städtchen in den Catskill-Bergen nördlich von New York, wo jüdische Musiker seit den dreißiger Jahren in den Ferienhotels auftraten. „Das Dorf South Fallsburg besaß vierzig Hotels mit kleinen Lobbies, winzigen Speisesälen und keinem einzigen Hallenschwimmbad“ (Elliot Finkel in „It Happened in the Catskills“, Myrna Katz und Harvey Frommer, New York 1991, S. 96). Dave Tarras spielte dieses Stück auf einer B-Klarinette mit D-Fingersatz.

5) The *kale bazetsn* (the ritual “seating” of the bride) was one of the central rituals of the traditional (i.e. orthodox) Jewish wedding in Eastern Europe prior to World War II. This was performed by the *badkhn* (pl. *badkhonim*), the wedding bard, who would improvise formulaic rhymed verses for the bride on the day of the wedding prior to the wedding ceremony, emphasizing the poignance of her transition to married life. The chant of the *badkhn* was accompanied by the klezmer *kapelye* (“band”), which backed up his verses with intermittent sustained or tremoloed chords, interspersed with solo obbligati from violin, clarinet or flute. Dave Tarras’ own father and grandfather were *badkhonim*, and he recalled having accompanied his father on the clarinet for the *bazetsns* during his youth, “to help out and make the women cry”. The *kale bazetsn* is always followed by a lively dance in 2/4 meter, in this case an *honga* or *onga* from Dave Tarras’ early European repertoire. The *honga* is a non-Jewish Moldavian dance popular among Jewish musicians, which features a group of freestanding dancers moving successively in a line. Dave Tarras performed both sections of this piece using D fingerings on a B $\flat$  clarinet.

5) Das *kale bazetsn* (das rituelle „Setzen“ der Braut) war eines der wesentlichen Rituale der traditionellen (d. h. orthodoxen) jüdischen Hochzeit in Osteuropa vor dem zweiten Weltkrieg. Es wurde vom *badkhn* (pl. *badkhonim*), dem Hochzeitsspaßmacher und Zeremonienmeister geleitet, der am Tage der Hochzeit vor der Trauungszeremonie gereimte Verse für die Braut improvisierte, in denen er ihr die Bedeutung des Übergangs in den Ehestand vor Augen führte. Der Gesang des *badkhn* wurde von der *klezmer kapelye* (Kapelle) begleitet, die seine Verse mit periodisch auftretenden, ausgehaltenen Akkorden untermalten, durchsetzt mit obligaten Soli von Violine, Klarinette oder Flöte. Dave Tarras’ Vater und Großvater waren *badkhonim*, und er selbst erinnerte sich, in seiner Jugend seinen Vater auf der Klarinette bei den *bazetsns* begleitet zu haben, „um auszuhelfen und die Frauen zum Weinen zu bringen“. Dem *kale bazetsn* folgt immer ein lebhafter Tanz im Zweivierteltakt, in diesem Fall eine *honga* oder *onga* aus dem frühen europäischen Repertoire von Dave Tarras. Die *honga*, populär bei jüdischen Musikern, ist ein nichtjüdischer moldawischer Tanz, in dem eine Gruppe von Tänzern sich frei in einer Linie bewegt. Dave Tarras spielte beide Abschnitte dieses Stückes mit D-Fingersatz auf einer B-Klarinette.

6) *Bukoviner Freylekhs* (“Freylekhs from the Bukovina”) was a popular melody among Eastern European and American *klezmorim*, and could still be found in the repertoire of Lubavitcher hasidim in Israel as recently as 1968. This tune has also been associated with the *mitsve tants mit der kale* (“mitzvah dance with the bride”). The *mitsve tants*, considered to be a religious obligation, was a traditional feature of East European Jewish weddings and is today performed only among hasidic communities. It takes place late in the evening, after the wedding meal, in the presence of all remaining guests. The highest ranking males in the hierarchy of family members and other male guests are called up one by one by the *badkhn* to dance with the bride. Because of religious laws governing bodily contact between men and women, the man holds the end

6) *Bukoviner Freylekhs* („Freylekhs aus der Bukowina“) war eine bekannte Melodie bei osteuropäischen und amerikanischen *klezmorim* und wurde noch 1968 im Repertoire der Lubavitcher Chassidim in Israel gefunden. Sie wird auch mit dem *mitsve tants mit der kale* („mitzvah-Tanz mit der Braut“) in Verbindung gebracht. Der *mitsve tants* gilt als religiöses Gebot und war ein traditionelles Charakteristikum osteuropäisch-jüdischer Hochzeiten. Heute wird dieser Tanz nur noch in chassidischen Gemeinden aufgeführt. Er findet spät am Abend nach dem Hochzeitsbankett in Gegenwart aller noch verbliebenen Gäste statt. Die in der Familienhierarchie am höchsten stehenden männlichen Mitglieder und andere männliche Gäste werden nacheinander von dem *badkhn* zum Tanz mit der Braut aufgefordert. Gemäß den reli-

of a belt or handkerchief while dancing, the other end of which is held by the bride. Dave Tarras performed this melody using both F and G fingerings on B $\flat$  clarinet.

7) The Russian *sher*, an Eastern European Jewish figure dance, was one of the most popular dance forms among Jewish immigrants in America in the early years of this century. The *sher* is similar musically to the *freylekhs*, although sometimes performed a bit more slowly. Due to the long duration of the dance (a complete set of figures for four couples can last 20 minutes or more), many different *sher* melodies are often strung together in order to alleviate monotony. This *sher* is a hybrid showing the influence of the *bulgar*. Dave Tarras performed it using D fingerings on a B $\flat$  clarinet.

8) Dave Tarras recorded many *doinas* during his long career. The motifs I recorded with the Epstein Brothers and transcribed here are typical of those performances. The *doina*, originally of Bessarabian-Moldavian derivation and popular among Eastern European Jewish musicians since at least the turn of this century, became the favorite show-piece for clarinetists at American Jewish weddings and other *simkhes* ("festive occasions"). The *doina* as used in klezmer music is a highly structured, formulaic improvisation, the main section of which is non-metric. It is a piece intended for listening, used traditionally to showcase an individual's virtuosity and powers of expression, and is usually performed after the wedding ceremony at the table while the guests are eating. The soloist is accompanied by sustained or tremoloed chords. The *doina* is usually performed as a suite in several sections. In this performance, there is a short, composed introduction sometimes called a *forshpil*. This is followed by the main body or quasi-improvised section of the *doina*. This section consists of a number of musical phrases on the Ukrainian dorian mode, which are broken up by short "modulatory" excursions to other modal areas. The *doina* suite always ends with a moderate to fast dance in duple meter – sometimes referred to as a *nokhshpil* – in this case a *bulgar*. The *bulgar* in Doina pt. II was one of the more popular tunes in the general klezmer repertoire during the 1920s–1950s. Dave Tarras performed the introduction to this *doina* ("Ruchelle") using C fingerings on the B $\flat$  clarinet, and he played *doinas* using C, D and E fingerings. The *bulgar* was performed by him using D fingerings on a B $\flat$  clarinet.

9) *Baym Shotser Rebn* ("At the Rebbe's from Suceava", northeast Romania) is a popular *hora* melody which is at least as old as the 1910s. The Romanian-Jewish *hora*

giösen Gesetzen, die den Körperkontakt zwischen Mann und Frau regeln, hält der Mann während des Tanzes das Ende eines Gürtels oder Taschentuchs, das andere Ende ergreift die Braut. Dave Tarras spielte diese Melodie mit F- und G-Fingersatz auf der B-Klarinette.

7) Die russische *sher*, ein osteuropäisch-jüdischer Figurentanz, war eine der beliebtesten Tanzformen bei den jüdischen Einwanderern im Amerika der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts. Musikalisch steht die *sher* in enger Verwandtschaft zu dem *freylekhs*, obwohl zuweilen langsamer gespielt. Wegen der langen Dauer des Tanzes (ein kompletter Durchgang mit Figuren für vier Paare kann zwanzig Minuten und länger dauern), werden verschiedene *sher*-Melodien gerne aneinandergereiht, um das Ganze nicht monoton wirken zu lassen. Diese *sher* ist eine Mischform, in der der Einfluß des *bulgar* zu erkennen ist. Dave Tarras wendete den D-Fingersatz beim Spielen dieses Stücks auf der B-Klarinette an.

8) Dave Tarras spielte während seiner langen Karriere viele *doinas* ein. Die Motive, die ich mit den Epstein Brothers aufnahm und hier transkribiert habe, sind typisch für diese Vorträge. Die *doina*, ursprünglich bessarabisch-moldawischer Herkunft, erfreut sich spätestens seit der Jahrhundertwende großer Beliebtheit bei osteuropäisch-jüdischen Musikern. Sie entwickelte sich zum bevorzugten Paradestück der Klarinetisten bei amerikanisch-jüdischen Hochzeiten und anderen *simkhes* („Festen“). Die *doina* in der Klezmer-Musik ist eine genau strukturierte, festgelegte Improvisation, deren Hauptabschnitt metrisch ungebunden ist. Sie ist ein Stück zum Zuhören und wird gewöhnlich nach der Hochzeitszeremonie an den Tischen der Gäste gespielt, während diese speisen. Es handelt sich um ein Solostück, bei dem der individuelle Musiker seine Virtuosität und Ausdruckskraft zeigen kann. Die *doina* wird gewöhnlich als Suite in mehreren Teilen gespielt. Dieser Vortrag enthält eine kurze komponierte Einführung mit der Bezeichnung *forshpil*. Nach diesem folgt der Hauptteil oder der quasi-improvisierte Abschnitt der *doina*. Dieser besteht aus einer Anzahl von musikalischen Phrasen im ukrainisch-dorischen Modus, die unterbrochen werden von kurzen „modulatorischen“ Ausflügen in andere modale Bereiche. Die *doina*-Suite endet immer mit einem sogenannten *nokhshpil*, einem gemäßigten bis schnellen Tanz im Zweivierteltakt, in diesem Fall einem *bulgar*. Die *bulgar*-Melodie in Doina (Teil II) war eine der beliebtesten Weisen des allgemeinen Klezmer-Repertoires der zwanziger bis fünfziger Jahre. Dave Tarras spielte die Einführung zu dieser *doina* („Ruchelle“) mit C-Fingersatz auf der B-Klarinette und trug *doinas* mit C-, D- und E-Fingersätzen vor. Der *bulgar* wurde von ihm auf einer B-Klarinette mit D-Fingersatz gespielt.

9) *Baym Shotser Rebn* („Beim Rebben von Suceava“, nordöstliches Rumänien) ist eine populäre *hora*-Melodie, die bis auf das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts



stems from northeastern Romania and is performed in a limping 3/8 meter, which is “missing“ the second beat. The hora is commonly used in suite-form with the *doina*, and was often employed in Eastern Europe as a *gas nign* (“street tune”) to accompany processions through the streets at Jewish weddings and other festive occasions. This particular *hora* melody is also sung by hasidim in Israel as a *shabes zemerl* (religious folk song for the Sabbath) to the text “Tsur Misheloi Ochalnu“, traditionally the last melody sung at the Friday night meal. It is common performance practice to play a *freylekhs* version of a *hora* melody. Dave Tarras played this piece using E fingerings on a B $\flat$  clarinet.

zurückgeht. Die rumänisch-jüdische *hora* stammt aus dem nordöstlichen Rumänien und wird im unregelmäßigen Dreiachteltakt gespielt, „ohne“ den zweiten Schlag. Die *hora* wird gewöhnlich in Suitenform mit der *doina* gespielt. Oft spielte man sie auch als *gas nign* („Straßenmelodie“) in Osteuropa bei den Straßenprozessionen anlässlich jüdischer Hochzeiten und anderer festlicher Anlässe. Die vorliegende *hora*-Melodie wird auch von chassidischen Gemeinden in Israel als *shabes zemerl* (religiöses Volkslied zum Sabbath) mit dem Text „Tsur Misheloi Ochalnu“ gesungen, traditionell die letzte Melodie, die am Sabbath-Mahl Freitag abends gesungen wird. Es gehört zur allgemeinen Aufführungspraxis, eine *freylekhs*-Version einer *hora* zu spielen. Dave Tarras spielte diese Melodie mit einem E-Fingersatz auf einer B-Klarinette.

### Hora accompaniment / Hora-Begleitung

Typical accompaniment figures: / typische Begleitfiguren:



10) *Freylekher Nushiele* is in the form of a *honga*, which typically contains many sections. *Honga* phrases tend to be shorter in length, often 4 or 8 bars as opposed to that of the typical *bulgar* or *freylekh*, which is 16 bars long. The employment of different *gustn* based on the same tonic is often used for contrast in klezmer tunes, as is the case with “*Freylekher Nushiele*“. Dave Tarras performed this piece using G fingerings on a B $\flat$  clarinet, and he played the first melody in the chalumeau register.

10) *Freylekher Nushiele* steht in einer *honga*-Form, welche typischerweise mehrere Abschnitte enthält. *Honga*-Phrasen wiederholen sich gewöhnlich und sind von kürzerer Dauer – oft vier oder acht Takte, im Gegensatz zum typischen *bulgar*- oder *freylekhs*-Abschnitt, der sechzehn Takte lang ist. Der Gebrauch von verschiedenen, auf dem selben Grundton basierenden *gustn* ist beliebt, um einen Kontrast in Klezmer-Melodien zu erzeugen. Dies ist auch der Fall bei *Freylekher Nushiele*. Dave Tarras trug dieses Stück auf der B-Klarinette vor, wobei er einen G-Fingersatz benutzte. Die erste Melodie spielte er im Chalumeau-Register.

11) Dave Tarras performed the *hora* using D fingerings on a C clarinet and the *sirba* using C fingerings on a B $\flat$  clarinet.

11) Dave Tarras spielte die *hora* auf einer C-Klarinette mit D-Fingersatz und die *sirba* auf einer B-Klarinette mit C-Fingersatz.

12) *Seymour's Bar Mitzvah* was named for Dave Tarras' son Seymour, also a musician. Dave Tarras played this melody utilizing G fingerings on a B $\flat$  clarinet, and alternated playing the first section in the chalumeau and high registers.

12) *Seymour's Bar Mitzvah* wurde nach Dave Tarras' Sohn Seymour benannt, der ebenfalls ein Musiker ist. Tarras spielte diese Melodie mit G-Fingersatz auf einer B-Klarinette. Den ersten Abschnitt trug er abwechselnd im Chalumeau- und im hohen Register vor.

13) The first three phrases of *A Khasene in Shtetl* (“A Wedding in Town”) are based on an old Romanian-Jewish *sirba*, which was notated in Wolff Kostakowsky's 1916 collection “International Hebrew Wedding Music“. Dave Tarras performed this piece using C fingerings on a B $\flat$  clarinet.

13) Die ersten drei Phrasen von *A Khasene in Shtetl* („Eine Hochzeit im Shtetl“) basieren auf einer alten rumänisch-jüdischen *sirba*, die sich in Wolff Kostakowskys Sammlung von 1916 „International Hebrew Wedding Music“ befindet. Dave Tarras spielte dieses Stück auf einer B-Klarinette mit C-Fingersatz.

14) The second part of *Lebedik un Freylekh* (“Lively and Merry”) was apparently one of Tarras' favourite pieces, which he also liked to play following a *doina*. Dave Tarras performed both of these melodies on a B $\flat$  clarinet using D fingerings.

14) Teil II von *Lebedik un Freylekh* („Lebendig und fröhlich“) war offensichtlich ein Lieblingsstück von Tarras, das er auch gerne nach einer *doina* spielte. Dave Tarras trug diese beiden Melodien auf einer B-Klarinette mit D-Fingersatz vor.

15) *Brownie's Khasene* ("Brownie's Wedding") was named ostensibly to commemorate the marriage of Tarras' daughter to clarinetist and saxophonist Sammy Musiker. Like several of the other pieces in this collection, this *bulgar* was also released for a Greek audience as *Hasapiko Tou Ghamou* ("The Wedding *Hasapiko*", a popular Greek line dance similar both musically and choreographically to the *bulgar*). (See also "South Fallsburg", "Freylekher Sher" and "A Khasene in Shtetl".) Dave Tarras played this piece using E fingerings on B $\flat$  clarinet.

16) *Rumenisher Freylekhs* is an old Romanian melody, probably originally a *sirba*, which was popular among Jewish musicians as early as the 1910s. Dave Tarras performed this piece using C fingerings on a B $\flat$  clarinet.

Joel Rubin

15) *Brownie's Khasene* („Brownies Hochzeit“) wurde das Stück angeblich zum Gedenken an die Hochzeit von Tarras' Tochter mit dem Klarinettenisten und Saxophonisten Sammy Musiker genannt. Wie einige andere Stücke in dieser Sammlung, wurde auch dieser *bulgar* für ein griechisches Publikum als *Hasapiko Tou Ghamou* veröffentlicht („Der Hochzeits-*Hasapiko*“, ein populärer griechischer Reihentanz, der musikalisch und choreographisch dem *bulgar* ähnelt). (Siehe auch „South Fallsburg“, „Freylekher Sher“ und „A Khasene in Shtetl“.) Dave Tarras spielte diese Melodie auf einer B-Klarinette mit E-Fingersatz.

16) *Rumenisher Freylekhs* ist eine alte rumänische Melodie, vermutlich ursprünglich eine *sirba*, die sich bei jüdischen Musikern seit etwas 1910 großer Beliebtheit erfreute. Dave Tarras spielte diese auf einer B-Klarinette mit C-Fingersatz.

Joel Rubin

(Übersetzung Joel Rubin und Rita Ottens)



From left to right: Sammy Kutcher, Irving Graetz, Harry Kutcher, Sammy Beckerman and Dave Tarras, ca. 1940.  
Courtesy Ethnic Folk Arts Center, New York.



Dave Tarras and ensemble. Left to right: Irving Graetz, three unidentified musicians, Dave Tarras.  
Courtesy Ethnic Folk Arts Center, New York.

## Selected Bibliography / Ausgewählte Bibliographie:

- Feldman, Walter. Bulgareasca/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre, in *Ethnomusicology*, Vol. 38, No. 1, Winter 1994, pp. 1–35.
- Idelsohn, A. Z. *Jewish Music in Its Historical Development*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1929 (Schocken Books 1967).
- Rubin, Joel, “‘Alts nemt zikh fun der doyne’. The Rumanian-Jewish Doina. A Closer Stylistic Examination”, in: *Proceedings of the First International Conference on Jewish Music*. London: City University, 1997.
- Rubin, Joel and Rita Ottens: Klezmer-Forschung in Osteuropa: damals und heute, in *Juden und Antisemitismus im östlichen Europa*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995.

In addition to published sources and the author’s own interviews with traditional klezmerim, the following unpublished sources were used:

*Zusätzlich zu den veröffentlichten Quellen und den Interviews des Autors mit traditionellen klezmerim wurden folgende unveröffentlichte Quellen herangezogen:*

- Rubin, Joel and Rita Ottens. *Klezmer: eine Musik zwischen Shtetl und Metropolis*. Kassel: Bärenreiter/dtv (work in progress).
- Tarras, Dave. Interview conducted by Barbara Kirshenblatt-Gimblett and Janet (Elias) Cassel at his home on September 11, 1975.

Dave Tarras original recordings consulted for this book: *Originalaufnahmen von Dave Tarras, die für diese Ausgabe ausgewertet wurden:*

- No Name Sirba – “Britshaner Bulgar”, RCA Victor 25-5065-B, 17 Dec. 1941.
- Mayn Eynikl – “Happy Birthday Dinele”, RCA Victor 25-5067-B, 17 Dec. 1941.
- Baym Zeydys Tish pt. I – “Dem Trisker Rebbin’s Chosid”, Columbia 8089-F, Sept. 1925; “Dem Zaden Tanz”, Victor 78529 (Joseph Cherniavsky and His Yiddish-American Jazz Band), November 1925; “Dem Zeiden’s Tanz” from the LP “Murray Lehrer Orch. featuring Dave Tarras and Lou Levin: Frailachs for weddings and Bar Mitzvahs and Other Celebrations”, vol. II. Request Records SRLP 10103, circa 1959, also released as “Freilach in HiFi. Jewish Wedding Dances”, vol. II. Period Records RL 1916; “Ba dem Zeiden’s Tish” from the LP “Master of the Jewish Clarinet. Music for the Traditional Jewish Wedding”, Ethnic Folk Arts Center, EFAC A8902, 1979.
- Baym Zeydys Tish pt. II – “Mein Thaiere Odessa”, Co 8103-F, Jan. 1926.
- South Fallsburg – “South Fallsburg Bulgar” from the LP “Music of the Jewish People featuring the Dave Tarras Orchestra and the Allen St. Gypsies”, Colonial Music LP 620 (also released for Greek audiences as “Tatavla – Hasapiko”, Standard Records F-9128, 1945).
- Kale Bazetsn pt. I – “Kale Bazetsn” from the LP “Master of the Jewish Clarinet. Music for the Traditional Jewish Wedding”.
- Kale Bazetsn pt. II – “Sirba”, also from the LP “Master of the Jewish Clarinet. Music for the Traditional Jewish Wedding”.
- Bukoviner Freylekhs – “Bucovinaer Freilach” (Al Glaser’s Bucovina Kapelle (featuring Dave Tarras), Decca De 18205, 21 June 1939; “Opshpiel far die Makhetonim” from the LP “Master of the Jewish Clarinet. Music for the Traditional Jewish Wedding”.
- Freylekher Sher – from the LP “Music of the Jewish People”, also released for a Greek audience as “Smyrneiko”, Standard Records F-9128, circa 1945.
- Doina pt. I – “Ruchelle”, RCA Victor 25-5050-B, 15 April 1941; “Rumenische Doina”, Columbia 8135-F, Apr. 1927; “Noch A Glezl Wein”, Victor V-9030, 30 Dec. 1929; “Doina” (Al Glaser’s Bucovina Kapelle), Decca 18024, 21 June 1939; “Doina” (Abe Ellstein’s Orch. with Dave Tarras), from CD “Klezmer Music”, BASC-CD-1001, early 1950s; “Doina” from the LP “Master of the Jewish Clarinet. Music for the Traditional Jewish Wedding”, among others.
- Doina pt. II – “Noch A Glezl Wein”, Victor V-9030, 30 Dec. 1929.
- Baym Shotser Rebn – “Beim Shotzer Reben Auf Shabes” (Al Glaser’s Bucovina Kapelle), Decca 18025, 21 June 1939.

- Freylekher Nushiele – “Frailacher Nushiele”, RCA Victor V-9104, 17 Dec. 1941.
- Hora and Sirba pt. I – “Nisht Gezorgt”, Columbia 8107-F, January 1926.
- Hora and Sirba pt. II – “Ora – Sirba a la Dave” from the LP “Music of the Jewish People”, recorded circa 1945.
- Seymour’s Bar Mitzvah – “Simoles Bar Mitsvo”, RCA Victor V-9092, 15 April 1941.
- A Khasene in Shtetl – “Sirba”, RCA Victor V-9095-B (also released as “Sirba” for Greek consumption on RCA Victor 26-8020-A), 15 April 1941.
- Lebedik un Freylekh – “Dem Rebin’s Tanz”, RCA Victor V-9098, 15 April 1941.
- Brownie’s Khasene – “Branas Hassene”, RCA Victor V-9092, 15 April 1941, also released for Greek audiences as “Hasapiko tou Ghamou”, RCA Victor 43-8344.
- Rumenisher Freylekhs – “Bulgar in Swing (Easy and Breezy)” from the LP “Jewish Melodies with Dave Tarras and Abe Ellstein”, Period Recording RL 1930.

Dave Tarras recordings available:

*Zur Zeit erhältliche Aufnahmen von Dave Tarras:*

- Yiddish-American Klezmer Music 1925–1956 (Yazoo Records 7001 (CD/MC).
- Master of the Jewish Clarinet. Music for the Traditional Jewish Wedding, Ethnic Folk Arts Center EFAC A8902 (MC).
- Master of Klezmer Music. Volume One: Original Recordings 1929–1949, Global Village Music CD 105 (CD/MC), Text by Joel Rubin, Michael Alpert and Michael Schlesinger.
- Dave Tarras. Freilach Yidelach. Master of Klezmer Music vol. 2. Global village Music CD 106.
- Klezmer Music, Abe Ellstein’s Orchestra with Dave Tarras, clarinetist extraordinaire, Banner Records BASC-CD-1001 (CD/MC).

Additional discography of historical recordings currently available:

*Weiterführende Diskographie historischer Aufnahmen, die derzeit erhältlich sind:*

- Abe Schwartz, Master of Klezmer Music, Volume I, Global Village Music CD 126 (CD/MC).
- Harry Kandel, Master of Klezmer Music, Russian Sher, Global Village C 128 (MC).
- I. J. Hochman, Master of Klezmer Music. Fun Der Khupe, Global Village CD 114 (CD/MC).
- Jakie, jazz ’em up: Old-Time Klezmer Music 1912–1926, Global Village CD 101 (CD/MC).
- Klezmer Music 1910–1942, Smithsonian Folkways Records FSS 34021 (MC).
- Klezmer Music: Early Yiddish Instrumental Music (The First Recordings: 1910–1927), from the collection of Dr. Martin Schwartz, Folklyric Records 9034 (LP).
- Klezmer Pioneers. European and American Recordings 1905–1952, Rounder CD 1089 (CD).

Joel Rubin Discography:

- *Brave Old World*. Joel Rubin Klezmer Band, Global Village Records C 122 (MC).
- *Klezmer Music*, Brave Old World, Flying Fish Records FF 70560 (CD/MC).
- *Yikhes: Early Klezmer Recordings 1907–1939 from the Collection of Prof. Martin Schwartz*. Trikont US-0179 (CD) “German Record Critics’ Prize 1992” (Producer together with Rita Ottens).
- *Patterns of Jewish Life: Highlights from the Concert Series “Traditional and Popular Jewish Music” Berlin 1992*, Berlin Festival Organization/Radio Sender Freies Berlin/Wergo Weltmusik SM 1604-2 (2 CDs) (Editor together with Rita Ottens).
- *Bessarabian Symphony: Early Jewish Instrumental Music*. Rubin & Horowitz, Wergo Weltmusik SM 1606-2 (CD).

- *Zeydes un Eyniklekh (Grandfathers and Grandsons): Jewish-American Wedding Music from the Repertoire of Dave Tarras.* Joel Rubin with the Epstein Brothers Orchestra. Wergo Weltmusik SM 1610-2 (CD) (Producer together with Rita Ottens).
- *Doyres (Generations). Traditional Klezmer Recordings 1979-1994.* Trikont US-0206 (CD) "German Record Critics' Prize 1995" (Producer together with Rita Ottens).
- *Shteygers (Ways). New Klezmer Music 1991-1994.* Trikont US-0207 (CD). (Producer together with Rita Ottens).
- *Kings of Freylekh Land. The Epstein Brothers Orchestra.* Wergo Weltmusik SM 1611-2 (CD) (Producer together with Rita Ottens).
- *Beregovski's Khasene (Beregovski's wedding). Forgotten Instrumental Treasures from the Ukraine.* Joel Rubin Jewish Music Ensemble. Schott Wergo SM 1614-2.

I would like to thank the following people: Sid and Mae Beckerman, Janet (Elias) Cassel, Prof. Marsha Bryan Edelman and the staff at Gratz College, the Epstein Brothers, Dr. Walter Zev Feldman, Bob and Molly Freedman, Bonnie Gordon, Aysel Gürsan-Salzman and Laurence Salzman, Corneliu Dan Georgescu, Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Max Goldberg, the late Miriam Kressyn and Seymour Rexite, Sandra Layman, Howie Leess, Marty Levitt, Lev Liberman, Peter Lippman, Yaakov Mazor and Ruth Freed (National Sound Archives, Jerusalem), Renate and Ray Morrison, Ray Musiker, Kalmen Opperman, Dino Pappas, Paul Pincus, Ethel Raim (Ethnic Folk Arts Center, New York), Jenny Romaine (YIVO Institute), Lisa Rose, Danny Rubinstein, Abby Rubinowitz, Prof. Martin Schwartz, Peter Sokolow, Richard Spottswood, Andy Statman, Rudy and Lucille Tepel.

Special thanks to Rita Ottens for having initiated this book and for her continuing encouragement, support, criticism and collaboration, without which I couldn't have accomplished this and many other mutual projects.



Joel Rubin, New York, December 1992. Photo: Andreini

Joel Rubin, has gained worldwide recognition as one of the masters of the *klezmer* genre, heir to the legacy of the legendary virtuosi from Eastern Europe, Naftule Brandwein and Dave Tarras. He studied classical clarinet with Kalmen Opperman and Richard Stoltzman, attended California Institute of the Arts and received a BFA from State University of New York at Purchase. Rubin currently leads the "Joel Rubin Jewish Music Ensemble" and was founder of and has recorded with "Brave Old World" and "Rubin & Horowitz", as well as the "Joel Rubin Klezmer Band" and jazz musician Branford Marsalis. Next to his performances and fieldwork with musicians like the Epstein Brothers, Musa Berlin (Israel) and Leopold Kozlowski (Poland: "The Last Klezmer"), he has appeared as guest artist with the "Klezmaties", the "Klezmer Conservatory Band", and has accompanied Yiddish theater star Seymour Rexsite. He taught annually at the Yiddish Folk Arts Program ("KlezKamp") of the YIVO Institute for Jewish Research in New York from 1985 through 1991. Together with writer, photographer and Jewish studies specialist Rita Ottens, he organized the concert series for the international exhibition "Patterns of Jewish Life" in Berlin and directs the research and documentation project "Klezmer Music: A Microcosm of Yiddish Culture". He was the musical director of the "Third Jewish Culture Festival" in Cracow and has participated in many programs about klezmer and Jewish music, including the films "Jumpin' Night in the Garden of Eden" and "Klezmer Fiddler on the Hoof" (BBC). The award-winning documentary film on the Epstein Brothers, "A Tickle in the Heart" (Germany/Switz./USA 1996), for which Ottens and Rubin were co-authors, is based on Rubin's research and work with the Epstein Brothers. He has worked in radio and television, and has published scholarly articles in Europe and the U.S.A. Rubin and Ottens have been awarded numerous awards and stipends for their publications and are presently preparing the book, "Klezmer - A Music between Shtetl and Metropolis" (Bärenreiter/dtv). Joel Rubin is a PhD candidate in ethnomusicology at City University (London), where he is completing his dissertation on early Klezmer clarinet recordings.

Joel Rubin gilt international als Meister der traditionellen jüdischen Klarinette und Nachfolger der legendären osteuropäischen Klezmer-Virtuoson Naftule Brandwein und Dave Tarras. Er studierte klassische Klarinette bei Kalmen Opperman und Richard Stoltzman, besuchte das California Institute of the Arts und erwarb den BFA (Bachelor of Fine Arts) an der State University of New York in Purchase. Heute leitet er das „Joel Rubin Jewish Music Ensemble“. Aus seiner Zeit als Leiter und Gründer von „Brave Old World“, „Rubin & Horowitz“ und der „Joel Rubin Klezmer Band“ sowie der Zusammenarbeit mit dem Jazz-Musiker Branford Marsalis liegen jeweils Studioeinspielungen vor. Neben seinen Konzerten und seiner Feldforschung mit Musikern wie den Epstein Brothers, Musa Berlin (Israel) und Leopold Kozlowski (Polen: „The Last Klezmer“) ging er als Gaststar mit den „Klezmaties“ und der „Klezmer Conservatory Band“ auf Tournee und begleitete den großen Tenor des Jiddischen Theaters, Seymour Rexsite. Rubin lehrte von 1985 bis 1991 beim jährlichen Yiddish Folk Arts Program („Klez-Kamp“) des YIVO Institute for Jewish Research in New York. Zusammen mit der Publizistin, Judaistin und Fotografin Rita Ottens organisierte er die Konzertserie für die internationale Ausstellung „Jüdische Lebenswelten“ in Berlin und leitet das Forschungs- und Dokumentationsprojekt „Klezmer Music: A Microcosm of Yiddish Culture“. Er war musikalischer Direktor des „3. Krakauer jüdischen Kulturfestivals“ und spielte u. a. in den Filmen „Jumpin' Night in the Garden of Eden“ und „Klezmer Fiddler on the Hoof“ (BBC). Der preisgekrönte Dokumentarfilm über die Epstein Brothers „A Tickle in the Heart“ (BRD/Schweiz/USA 1996), für den er auch als Co-Autor fungierte, basiert auf seinen Recherchen und seiner Arbeit mit den Epstein Brothers. Er schrieb zahlreiche Radiosendungen und -serien über verschiedene Aspekte jüdischer Musik und Kultur, publizierte wissenschaftliche Aufsätze in Europa und den USA. Rubin and Ottens erhielten mehrere Preise und Stipendien für ihre Publikationen und arbeiten zur Zeit an dem Buch „Klezmer - Eine Musik zwischen Shtetl und Metropolis“ (Bärenreiter/dtv). Joel Rubin ist zur Zeit Doktorand an der City University (London), wo er seine Dissertation, eine ethnomusikologische Studie über frühe Klezmer-Klarinettenaufnahmen, abschließt.



At the recording sessions in Sunrise, Florida, January 1993.  
Back row, left to right: Max Epstein, Pete Sokolow, Willie Epstein, Pat Merola, Julie Epstein;  
Front row, left to right: Danny Rubinstein, Joel Rubin  
Photo: Rita Ottens

# 1. No Name Sirba

ca. 126-138

Chords: C, G7, G7<sup>tr</sup>, C, G7<sup>tr</sup>, G7<sup>tr</sup>, C, G7, G7<sup>tr</sup>, C, G7<sup>tr</sup>, C, D7<sup>tr</sup>, G7, G7<sup>tr</sup>, C, G7, C, G7, G7, C, G7, F, G7, tr, tr, C, G7<sup>tr</sup>, C, F, G7, G7<sup>tr</sup>, tr, 1. C, G7, 2. C, E7, loco, Am, Em, Em, B7<sup>\*</sup>, tr, Em, A7, D, A7, D, Am, E7, tr, Am, tr, E7, tr, 1. Am, 2. Am, G7, E7, Am, E7, Am.

8 *ad lib.*

1. 2.

*loco*


*D.C. al*

\*) B<sup>7</sup> ist die internationale Schreibweise für (deutsch) H<sup>7</sup>.

# 2. Mayn Eynikl


(My Grandson)

## Part / Teil 1

„Terkisher“  ca. 112-120

CD=3

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score begins with a tempo marking of 'ca. 112-120' and a performance instruction '8 ad lib.'. The first staff contains the initial melody with a 'C' chord and a trill. The second staff is marked with a circled 'A' and contains a series of chords (C, Bbm, C, Fm) and triplets. The third staff continues with chords (C, Fm, C, Fm, G) and triplets. The fourth staff has chords (Fm, C) and trills. The fifth staff has chords (Bbm, C) and trills. The sixth staff has chords (Bbm, C, Bbm, C) and a circled 'B'. The seventh staff has chords (C, Bbm, C, Fm, C) and a trill. The eighth staff has chords (G, C, Bbm, C) and trills. The ninth staff has chords (Fm, C, Bbm, C) and trills. The tenth staff has chords (C, Bbm, C) and a trill, ending with a double bar line and repeat signs.

D.S. al 

*Yisru*



Part / Teil.2

Bulgar  $\text{♩}$  ca. 132-138

8 *ad lib.*

The musical score consists of ten staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is characterized by frequent triplets and trills. The chords used are primarily C major, F minor, and B-flat minor, with some G7 and B-flat major chords. The notation includes various ornaments such as trills (tr) and grace notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign, with first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending leads to a final cadence.

D.C. *al*  $\text{♩}$  -  $\text{♩}$

*jisa*

# 3. Baym Zeydn's Tish

(At Grandfather's Table)

## Part / Teil 1

Khusidl  $\text{♩}$  ca. 66-92

8 *ad lib.*

Musical score for Part 1 of 'Baym Zeydn's Tish'. The score is written in 2/4 time and consists of six staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains the first measure, marked with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff contains the second measure, marked with a first ending bracket. The third staff contains the third measure, marked with a first ending bracket. The fourth staff contains the fourth measure, marked with a first ending bracket. The fifth staff contains the fifth measure, marked with a first ending bracket. The sixth staff contains the sixth measure, marked with a first ending bracket. The piece concludes with a double bar line and a fermata. The tempo is marked 'poco rit.' and the performance instruction is 'D.S. al  $\text{♩}$  -  $\text{♩}$  attacca'.

## Part / Teil 2

Freylekhs  $\text{♩}$  ca. 126+

8 *ad lib.*

Musical score for Part 2 of 'Baym Zeydn's Tish'. The score is written in 2/4 time and consists of five staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains the first measure, marked with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff contains the second measure, marked with a first ending bracket. The third staff contains the third measure, marked with a first ending bracket. The fourth staff contains the fourth measure, marked with a first ending bracket. The fifth staff contains the fifth measure, marked with a first ending bracket. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

*Jim*

F A7 Dm Dm *tr* Gm Dm

A7 Dm A7 Dm Gm Dm A7 Dm

Dm A7 *tr* 1. Dm 2. Dm A7 Dm A7 Dm

*D.S. al*

## 4. South Fallsburg

Bulgar  $\text{♩}$  ca. 120-126

8 *ad lib.*

Cm C7 *tr* Fm Cm Bbm *tr* Cm

G7 Cm *tr* C7 *tr* Fm Eb

Cm Bbm *tr* 1. Cm *tr*<sup>b</sup> 2. Cm Bb7 Eb F7 *tr*

Bb Eb Bb7 Eb

C7 *tr* Fm C7 Fm Cm G7 *tr*<sup>#</sup> 1. Cm Bb7

2. Cm G7 C *tr* G7 C C7 *tr*<sup>b</sup> Fm

Fm G7 *tr* Cm G *tr* C7 *tr*<sup>b</sup> Fm


Cm *tr* G7 *tr*<sup>#</sup> Cm Cm G Cm

*D.S. al*

# 5. Kale Bazetsn

(Seating the Bride)

## Part / Teil 1

Rubato  ca. 84-138

8 *ad lib.*

Cm

accel. rit.

accel. trb trb trb rit.

Eb

tr accel. tr tr rit.

Fm trb tr trb

Cm trb

Cmaj tr 3 3 tr Cmaj

trb accel. trb tr rit.

Bbm [loco] 8 *ad lib.* accel.

rit. Cmaj

All accidentals remain in effect for the duration of one line unless otherwise noted / Alle Vorzeichen gelten für eine Zeile, sofern nicht anders angegeben

Part / Teil 2.

*Spine*

ca. 112-116

8<sup>ad lib.</sup> C G7 C tr

C G7 tr C

C G7 C G7/D C/E F

C/G G7 tr 1. C 2. C tr Am

Am E7 Am

Am tr

Am E7 tr 1. Am 2. Am tr G7

C G7 C G7 C

C G7 C Am

E7 1. Am G7 2. Am G7 C/G G7 tr C

D.C. al

# 6. Bukoviner Freylekhs

Freylekhs  ca. 108-112



8 *ad lib.* G Fm G Fm G

G *tr* Fm *tr* G Fm G Fm *tr*

1. G 2. G C7 F *tr* C7

F *tr* C7 F *tr*

G *tr* Fm *tr* 1. G C7 2. G G

G *tr* *tr* *tr* G7

Cm G Fm G Fm *tr*

1. G 2. G Fm *tr* G

*D.S. al* 

# 7. Freylekher Sher

ca. 120-126

8 ad lib.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat major). It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments such as trills (tr) and triplets (3). Chord symbols are placed above the notes to indicate harmonic accompaniment. The score features several first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

D.S. al  $\oplus$  -  $\oplus$

# 8. Doina

## Part / Teil 1

Rubato and improvisatory ♩ = 96

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Rubato and improvisatory' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The score includes various musical notations: slurs, trills (tr), triplets (3), and sixteenth-note runs (6). Chord symbols are placed above the staves: Cm, G7, Fm, and Cm. The piece concludes with a long, continuous sixteenth-note run on the final staff.

All accidentals remain in effect for the duration of one line unless otherwise noted / Alle Vorzeichen gelten für eine Zeile, sofern nicht anders angegeben



This page of musical notation is for a single melodic line in G minor. It consists of ten staves of music. The notation includes various ornaments such as trills (tr.), grace notes, and mordents. Rhythmic patterns include triplets (3) and sextuplets (6). Chords are indicated by letters: Cm (C minor), Fmaj (F major), and Fm (F minor). The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and an *attacca* instruction.

Part / Teil 2

Bulgar ca. 132-138

8 *ad lib.*

Chords: Cm, G7, Cm, G7 tr, Cm, C7, Fm, G7 tr#, Cm, Cm, G7, Cm, Fm, Fm tr, G7, Cm, Fm, Fm, G7, Cm, Bb7, Eb, Bb7, Eb/Bb, Bb7, Eb, Bb7 tr, Bb7, Eb, Bb7, Eb, Bb7, Eb, Bb7, Bb7, Eb, Bb7, Cm, Fm, Cm, Cm, G7, Cm tr#, tr, Fm, Cm, Cm, tr, tr#, G7, tr#, Cm, tr, 2. Cm, G7, Cm, G7, Cm


1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

D.S. al fine

# 9. Baym Shotser Rebn

(At the Rebbe's from Suceava)

## Part / Teil 1

Hora  ca. 104-132

8 *ad lib.*

Chord symbols: D, Cm, Gm, D7, Eb7, Cm tr#, D tr, Gm tr, D7<sub>3</sub>, Eb7 tr.

Trills: tr, tr#

Repeat signs: 1., 2., 1., 2.

Double bar line with repeat dots: ||

Double bar line with fermata: ||

Final instruction: *D.S. al* - - - *attacca*

# Part / Teil 2

## Freylekhs ca. 120-132

8 *ad lib.*



D Gm D *tr* Cm D Cm

Cm *tr* D Gm D Cm *tr*

D *tr* Cm 1. D *tr*

2. D *tr* Gm D Cm

D *tr* Cm D

Gm Cm *tr* D

Cm  $\oplus$  Cm 1. D

2. D  $\oplus$  Cm *tr* D  $\oplus$

D.C. al  $\oplus$  -  $\oplus$


# 10. Freylekher Nushiele

Freylekhs  $\text{ca. } 116-120$

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 8/8. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first staff includes the instruction "Fm 8 ad lib." and the second staff includes "(auch: 8b ... ad lib.)". The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Chord symbols are placed above the staff, such as Fm, C7, Bbm, F, and Ebm. Trills are indicated with "tr". The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The final instruction is "D.C. al" followed by a double bar line and a repeat sign.

# 11. Hora and Sirba

## Part / Teil 1

Hora  ca. 120-132

8 *ad lib.*



C F C

C tr G7 tr C tr

F C G7

C G7 C

C tr G7 C


C G7 C tr

C G7 C tr

G7 C tr

D.S. al  $\oplus - \oplus$

## Part / Teil 2

Sirba  ca. 126-138

8 *ad lib.*



C tr

C G7 C

C C7 tr F G7  $\oplus$  tr I. C G7

2. C Cm

Cm Gm tr Cm G7

Cm

Cm F#° tr G7 tr 1. Cm

2. Cm G7 C

C tr C

C tr G7

C G7 C

C Cm F#° tr G7 tr# 1. Cm

2. Cm G7 D.S. al G7 tr tr C

# 12. Seymour's Bar Mitzvah

Bulgar  $\text{ca. 120-132}$

*Handwritten signature*


8 *ad lib.*

The musical score consists of ten staves of music in 2/4 time, written in a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The score includes various musical notations such as chords (F, Ebm, Bbm, Ab, Eb7, F7, C7), ornaments (tr), and dynamic markings (ad lib.). The piece is divided into first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The first ending concludes with a double bar line and repeat dots. The second ending concludes with a double bar line and repeat dots. The score ends with a double bar line and repeat dots, followed by the instruction 'D.S. al' and a repeat sign.



# 13. A Khasene in Shtetl

(A Wedding in Town)

Sirba  ca. 120-126

C  
8 *ad lib.*  
*tr* G7 *tr* C *tr*

G7 *tr* C G7 *tr* 1. C 2. C C

C *tr* G7 *tr* C F

G7 *tr* 1. C 2. C D Cm *tr* D *tr*

D Cm D Cm D *tr* Cm 1. D *tr* 2. D C7

F C7 F C7

F *tr*

F *tr* C7


F/C C7 1. F C7 2. F G7 C *tr* G7 *tr* C *tr*

C *tr* G7 C G C

# 14. Lebedik un Freylekh

(Lively and Merry)

## Part / Teil 1

Hora  ca. 108-126



8 *ad lib.*

D *tr#* Cm *tr*

D *tr#* Gm D

Cm D *tr#* Gm *tr*

Cm D *tr* Cm D *tr* Cm *tr#* 1. D

2. D D *tr#* Gm

D *tr* Cm *tr#* D Cm

D Cm *tr* D *tr#* Gm

Gm Cm *tr*  $\oplus$

D *tr* Cm *tr#* 1. D *tr* 2. D

*rit.* D Cm *tr#* D  $\oplus$

*Yma*

D.S. al  $\oplus - \oplus$

Part / Teil 2

ca. 88-104

D  
8 *ad lib.*

The musical score is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. Above the first staff, the text "ca. 88-104" and "D 8 *ad lib.*" is written. The score includes various chords: D, C7, F, Cm, Gm, and A. Trills (tr) are indicated above several notes. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D.C. al" (Da Capo al Fine).

# 15. Brownie's Khasene

(Brownies Wedding)

Bulgar  $\text{♩}$  ca. 132-138

Dm  
8 *ad lib.*

Dm A7 Gm

A7 Dm A7 Dm Db7

C7 F tr

F tr C7 F C7

F tr A7 1. Dm Db7 C7

2. Dm A7 Dm tr

Dm tr

Dm A7 Gm A7 tr

1. Dm 2. Dm

D. C. *al*  $\oplus - \oplus$

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by frequent trills (tr) and triplets (3). Chord changes are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note, followed by the instruction 'D. C. al' and a repeat sign.

# 16. Rumenisher Freylekhs

Freylekhs ♩ ca. 126-138

8 *ad lib.* Cm Fm tr G7 Cm tr G7 Cm tr

G7 tr Cm D7 tr G7 Cm tr Fm

Fm Cm D7 tr G7 tr# 1. Cm

2. Cm Cmaj C > G7 C > G7 C tr

C > G7 C G7 C >

G7 C > tr F

F C tr tr tr

C tr ⊕ G7 tr 1. C

2. C/G G7 C ⊕ C tr G7 tr C/G<sub>3</sub> G7<sub>3</sub> C >

D. C. al ⊕ - ⊕