

8. Bulgar und Folk

In diesem Abschnitt wird ein amerikanischer „Klassiker“, der aus der Zeit des Jewish Swing stammt und das Revival so gut überlebt hat, dass er auch heute noch weltweit reproduziert wird, einem wohl auch den deutschen Schüler/innen bekannten Titel gegenüber gestellt, der dem Jewish Theater entstammt und über die amerikanische Folk-Szene seinen Weg in deutsche Liederbücher gefunden hat. Dies Lied hat zudem gerade in Deutschland eine politische Kontroverse ausgelöst, die zeigt, wie auch die bekanntesten Lieder vor dem Hintergrund des Holocaust recht problematisch sein können.

Der „Odessa Bulgar“

„Bulgar“ ist das „Markenzeichen“ der amerikanischen Jewish Music. In Osteuropa gehörte „Bulgarisch“ zum sog. Übernahmepertoire. Er wurde der bessarabischen Bulgaraeska entlehnt, die zum Repertoire der lautari (Zigeuner) gehörte. Kaum vom „Freylekh“ zu unterscheiden ist der amerikanische Bulgar ein Kreistanz im 8/8-Takt mit einer Unterteilung in sowohl 4/4 (Wechselbass) und 3-3-2/8. (Siehe „Bulgar-Rhythmus“ in Kapitel 5 „Tanzmusik“ - zum Beispiel im Patsh-Tants.) Charakteristische Merkmale sind der „dominante“ Auftakt, der fanfarenartige Schluß und (meist) eine dreiteilige Form. Zudem streut der „Bulgar“ immer wieder Triolen ein, die er von der „Sirba“ - rumänischen Ursprungs - entlehnt hat. Ob diese Triolen „echt“ (wie oben im „Heyser Bugar“) oder auf Zigeunerweise (wie im unten angeführten Beispiel in Takt 8-10) mit zwei Sechzehnteln und Achtel gespielt werden, scheint Geschmackssache zu sein.

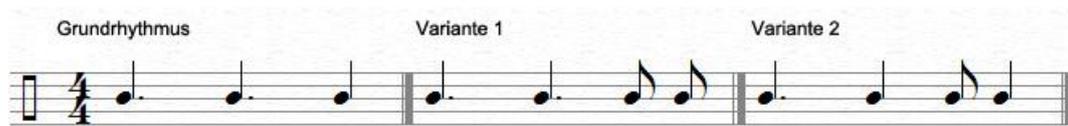
Die Abschnitte des Bulgar spielen meist mit einem Hin und Her zwischen jiddischen „Gustn’s“ und amerikanischem Dur/Moll. Hier der „Odessa Bulgar“:

The musical score for "Odessa Bulgar" is written in 8/8 time and consists of six staves of music. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or D minor. The score is divided into three sections: A-Teil, B-Teil, and C-Teil. The A-Teil (first two staves) starts with a Dm chord and features a triplet of eighth notes. The B-Teil (third and fourth staves) includes chords such as Dm, A7, E7, and Am. The C-Teil (fifth and sixth staves) features A7 and Dm chords. The piece concludes with a final Dm chord.

Der „Odessa Bulgar“ ist ähnlich aufgebaut wie der „Heyser Bulgar“, jedoch etwas leichter zu spielen und für „Tutti“ geeignet. Der Modus im A-Teil ist „ukrainische Dorisch“

(„Misheberakh“ d-e-f-gis-a-h-c-d) und wird wie D-Moll gespielt. Das gis wird als „Vorhalt“ oder „Wechselnote“ von a interpretiert. Die Sechzehntel wirken teilweise wie ausnotierte Verzerrungen (zum Beispiel im 3. und 9. Takt). Der B-Teil nimmt das gis Ernst und interpretiert es als Terz von E7, wodurch die bisherige Tonika D-Moll als Subdominante der neuen „Tonika“ A-Moll umgedeutet wird. Diese Wendung ins „Normale“ dauert nur wenige Takte an. Das Sechzehntelmotiv aus dem A-Teil führt zu Misheberakh zurück. Der C-Teil ist eine kurze „Bridge“, die eigentlich nur das „Hauptmotiv“ des A-Teils repetiert. Die Melodik dieses Bulgar kehrt immer wieder zu einem Kern-Motiv zurück (2. Takt im C-Teil), einer Auszierung des für den Modus charakteristischen Abgangs a-gis-f-e-d.

Die Begleitung kann wie üblich mit Wechselbass und Off-Beat erfolgen. Die Auftakte bleiben unbegleitet. Dazu sollte ein „Bulgar-Rhythmus“ kommen, beispielsweise in der Bass-Drum oder Akkorden, wenn der Off-Beat nur durch Woodblocks übernommen wird. Der rhythmische „Kern“ kann ausgeziert werden, wie es schon im „Patsh-Tants“ geschehen ist:



Die A-Moll-Stelle, d.h. die ersten 2 Takte des B-Teils, können Unisono gespielt werden. Das hebt diese exterritoriale Stelle hervor. Der Auftakt des B-Teils bleibt unbegleitet und der Übergang zum Misheberakh im 3. Takt des B-Teils kann auch rhythmisch nachvollzogen werden: zum letzten Viertel setzen schon wieder Wechselbass und Off-Beat ein.

Alle Teile werden wiederholt. Die jeweilige Wiederholung sollte anders instrumentiert sein im Sinne von Tutti-Solo oder ohne-mit Verzierung etc. Zudem kann Teil B anders als A und C instrumentiert sein.

Eine Einspielung des Odessa Bulgar in schnellem Tempo durch eine Oldenburger Gruppe befindet sich auf der CD. Weitere Einspielungen findet man im Internet bei Youtube.



Information zum Stück

Der „Odessar Bulgarish“ wurde 1917 von Harry Kandel’s Orchester bei Victor eingespielt. Harry Kandel’s Aufnahmen waren Vorlagen für zahlreiche „Klezmer-Klassiker“ der Revival-Zeit.

Harry Kandel wurde 1885 in Lemberg geboren, in Odessa an der Musikhochschule ausgebildet, emigrierte mit 20 Jahren (1905) nach New York, nachdem er kurze Zeit beim Zaren im Militärdienst gewesen war. In den USA spielt er in diversen Orchestern „American mainstream“-Musik

(Sapoznik 1999, S. 94), spielte JohnPhilip Sousa und in der Buffalo Bill Wild West Show. In Philadelphia spielte er in verschiedenen Orchestern der dortigen Jewish Theatres (deren es ein gutes halbes Dutzend gab).

Victor „entdeckte“ ihn für die Plattenproduktion in „Yiddish Orchestra“-Music. Als Konkurrenzproduktion zu Columbias „Tants, Tans Yidelekh“ (siehe unser Arrangement im Kapitel „Tanzmusik“) spielte er „Oddessar Bulgarish“ ein. Die Besetzung war opulent: 2 Kornetthörner, 4 Geigen, eine Flöte, Bratsche, Posaune, Tuba, Klavier und (Kandel selbst an der) Klarinette. – Durch eine intensive Plattenproduktion avancierte Kandel zum Star der Jewish Music-Szene Philadelphias. Viele „Klassiker“ des Klezmer-Revivals hat er bearbeitet, arrangiert und eingespielt. 1924 eröffnete er ein Musikgeschäft in Philadelphia und zog sich wenig Jahre später aus der Plattenproduktion ganz zurück.

Die Szene von Philadelphia, musikalisch zeitweise bedeutender als die von New York, lebte im Revival durch die Person Hankus Netsky aus Boston weiter. Netsky bekam von einem Onkel, der in diversen Yiddish Orchestern in Philadelphia gespielt hatte, 1974 die ersten „heißen Tips“ für Klezmer-Arrangements. Bald darauf entstand am New England Conservatory Boston die „Klezmer Conservatory Band“, die neben „Klezmorim“ mit zu den großen orchestralen Stützen des Revivals wurde. Die Besetzung war ziemlich genau dieselbe, mit der Harry Kandel 1917 bei Victor aufgewartet hatte.

Kandels Orchester in Youtube mit einem Bukarester Bulgar, der ähnlich aufgebaut ist wie der „Odessa Bugar“: <https://www.youtube.com/watch?v=lHYCDGmQ4kk>. Eine originale Einspielung scheint es nicht in Youtube zu geben.

„Dona Dona“ oder „Dos Kelbl“

Die Geschichte des Liedes „Dona Dona“ oder „Dos Kelbl“

„Dona Dona“ ist ein Lied aus dem Theaterstück „Esterk“ („Klein-Esther“), das Maurice Schwartz und Aaron Zeitlin 1940 in der 21. Saison des „Yiddish Art Theatre“ herausgebracht haben. Das Stück lief einige Wochen, konnte aber nicht mehr verhindern, dass „the Yiddish theater was mortally wounded“ (Sapoznik 1999, S. 155). Maurice Schwartz (1888-1960), in der Ukraine geboren, war faktisch der Gründer des „Yiddish Art Theater“, das 1918 seinen Betrieb aufnahm und Sprechtheater mit Gesangseinlagen verband. Auch „Esterk“ war solch ein Stück. Die Musiknummern schrieb Sholom Secunda. Der Text stammte von Aaron Zeitlin. Der originale Titel des Liedes „Dona Dona“ war „Dana Dana Dana“.

Einen Eindruck der Original-Version von „Dona Dona“ gibt der Schauspieler-Sänger Theodor Bikel auf der LP „Theodor Bikel sings more jewish folk-songs“ (Electra EKL-165) aus dem Jahr 1960. 2015 war diese Aufnahme in Youtube zu finden:
<https://www.youtube.com/watch?v=cJPkHrqPARo> .

Theodor Bikel, 1924 in Wien geboren, 1938 nach Palaestina ausgewandert, 1944 Mitbegründer des Tel-Aviv Chamber Theatre, 1946 in London bei der Royal Academy of Dramatic Arts, kam 1954 zum Broadway, absolvierte dort zahlreiche Produktionen, wirkte in Filmen mit und hatte bis 1960 bei Electra bereits 8 LP's produziert.

Das Bikel-Arrangement könnte aus dem Theaterstück „Esterk“ sein, auch wenn Bikel selbst der Meinung war, „Dona Dona“ sei ein traditionelles jiddisches Volkslied. Jedenfalls hat seine Einspielung eine „amerikanisch“, sehr effektvolle Broadway-Orchestration. Auffallend ist die schnelle und „sarkastische“ Singweise – wie auch bei Peter Rohlands „Tsen Brider“ (siehe Kapitel 6 „Tsen Brider“). Bikel verstand sich als „Traditionshalter“ jiddischer Gesangkunst und bediente sich dabei eines Titels, der eigentlich bereits das Endstadium des Yiddish Theater markierte.

Der Ohrwurm „Dona, Dona“, den Sapoznik als „the Yiddish ‘Git Along Little Dogies’“ bezeichnet, wurde von Teddi Schwartz, einer Grand Lady des Jewish Theater, übersetzt und ist später durch Joan Baez in der nicht-jüdischen Folk-Szene bekannt geworden. Baez hat dem Lied jenen gefühlvollen Schmelz verliehen, den die meisten Einspielungen bis heute vermitteln: Das „Kelbl“, das zur Schlachtbank geführt wird, dem ein Vogel die Große Freiheit vorfliegt und das vom Bauern und Schlächter noch verhöhnt wird als Abbild des Klischees vom Juden, der zur Gaskammer abtransportiert wird und keinen aktiven Widerstand leistet.

Weder die Realität noch der Liedertext sind aber so einfach und widerspruchsfrei wie das Klischee es haben will. Wolf Biermann hat sich über dies Klischee empört: „Sie alle kennen das: Wenn in der englischen Welt vom Holocaust die Rede ist, wenn die Israelis von der Shoah sprechen oder wenn wir Deutschen ohne allen ideologischen Euphemismus lieber vom Massenmord am jüdischen Volk reden, dann spukt in allerhand Hinterköpfen immer auch die Metapher von den sechs Millionen Opfern der Endlösung, die sich alle wie Lämmer und die Kälber zur Schlachtbank führen ließen. Das Gleichnis vom blöden Kalb, dem ängstlichen und hilflosen Rindviehlein, das widerstandslos zum Schlächter trottet, hat mich schon lange geärgert. Es stützt ja jenes Vorurteil, das die kerngesunden Mörder seit eh und je gerne in die Welt hineinlügen: selber Schuld!... Ihr wolltet es so haben! Eure Schwäche hat uns gereizt, ja geradezu verführt!“ (Im Vorwort der Übersetzung von Jizchak Katzenelson’s „Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk“, Wolf Biermann 1996, S. 15.)

In einem offenen Brief schreibt Biermann einige Monate später etwas dialektischer: „Das Lied selber hat eine interessante Doppelsinnigkeit. In der unreflektierten emotionalen Dimension, ist es einfach schön, rührend, und hat im kindlichen Sinn eine hübsche kleine Moral. Wenn man es tiefer anschaut, merkt man, wie verkorkst es ist: Ausgerechnet der Bauer, der das Kalb zum Schlächter bringt, hält ihm so eine dämliche Rede über die Vorzüge eines Vogels, er. Der selber nicht fliegen kann und zudem ganze Schwärme geflügelter Knechte auf seinem Hofe hält: Gänse, Enten, Hühner. Die große Metapher stimmt hier nur im „übertragenen Sinn“ wie eine lächerlich herbeikonstruierte Allegorie, die in der banalen realistischen Dimension überhaupt nicht stimmen kann. Das ist eigentlich schlechte, minderwertige Poeterey. - Und dennoch hat das Lied diesen Zauber eines diffusen Freiheitsdranges. Man könnte fast sagen: so lächerlich verquast sind in Wirklichkeit ja bei den Menschen auch die gelegentlich aufflackernden Freiheitssignale. Eine Art naiver Realismus.“ (Zitiert bei Uve Urban 1994. Urban korrigiert ausführlich den Irrtum, demzufolge „Dona Dona“ von Jizchak Katzenelson gedichtet worden sein soll.)

Joan Baez ist vielfach in Youtube mit „Donna donna“, z.B. live in einem Konzert 1969 im „Ostblock“ (über 2 Millionen Downloads!)
<https://www.youtube.com/watch?v=BqzGZ5AaeSs>.

Der Text des Liedes existiert im Original Jiddischen, in einer englischen und deutschen Übersetzung:

<p>Ojfn wogn ligt a kelbl, ligt gebundn mit a schtrik. Ojfn himl flit a fejgl, flit un drejt sich hin un zurik. Lacht der wind in korn, lacht un lacht un lacht, lacht er op a tog, a ganzn mit a halbe nacht. Hej, dana dana dana dana, Dana dana dana da. (2X)</p> <p>Wejnt dos kelbl, sogt der pojer, wershe hejst dich sajn a kalb? Wolstu besser sajn a fejgl, wolstu besser sajn a schwalb? Lacht der wind...</p> <p>Bidne kellech darf men bindn Un men schlept sej un men schlecht. Ober wer's hot fligl, flit arojf zu Un is kejnems nischt kejn knecht. Lacht der wind...</p>	<p>On a wagon bound for market, there's a calf with mournful eye. High above him there's a swallow Winging swiftly through the sky. How the winds are laughing, they laugh with all their might, laugh and laugh the whole day through and hald the summer's night. Dona, dona, dona, dona, dona, dona, dona, do. (2X)</p> <p>„Stop complaining!“ said the farmer; „Who told you a calf to be? Why don't you have wings to fly with Like the swallow so proud and free?“ How the winds...</p> <p>Calves are easily bound and slaughtered, never knowing the reason why, but whoever treasures freedom, like the swallow has learned to fly. How the winds...</p>	<p>Auf dem Wagen liegt ein Kälbchen, liegt gebunden mit dem Strick. Durch den Himmel fliegt ein Schwälbchen, fliegt und flattert hin und z'rück. Lacht der Wind im Kornfeld, lacht und lacht und lacht. Lacht darob den Tag, den ganzen, und die halbe Nacht. Hej, dana dana dana dana, dana dana dana da (2X).</p> <p>Weint das Kälbchen, sagt der Bauer: Wer hat dir gesagt „sei Kalb!“ Solltest lieber sein ein Vogel, solltest lieber sein die Schwalb. Lacht der Wind...</p> <p>Dumme Kälber soll man binden, schlachtet sie und hat noch recht. Doch, wer Flügel hat, kann fliegen und ist keines Menschen Knecht. Lacht der Wind...</p>
---	--	--

Ein instrumentales Arrangement des Liedes

Wir geben die Fassungen eines Arrangements, das von Fünftklässlern auf Xylophonen etc. gespielt worden ist, von versierteren Klassen dann von Schlagzeug, Klavier und Gitarren begleitet werden kann: Noten in den Schülermaterialien und als Midifile (auf der CD). Das instrumentale Üben setzt die Kenntnis des Liedes voraus. Damit die Schüler/innen ihren Part alleine üben können, sind alle Begleitpatterns der Melodie entnommen. Beim Üben kann also der Text mitgesprochen oder mitgedacht werden. Diese Übe-Hilfe hat sich sehr bewährt und kann sogar verwendet werden, dass die SchülerInnen auswendig spielen. Zudem kann das Arrangement auch a capella ausgeführt werden.

Die Sprechsilben sind:

- Dona Dona Dona
- Wejnt das Kälbchen
- Lacht er op a tog
- Lacht un lacht un

melodie

bass

bass2

akkorde2

akkorde

usw. siehe Schülermaterial!

Diskussion des Liedes mittels szenischer Interpretation

Eine szenische Umsetzung der Story mit „Soli“ (Kälbchen, Vogel, Bauer) sowie Chor (Wind-Lachen und Dona-Gesang) ist naheliegend und für SchülerInnen fast selbstverständlich. Der Chor kann sich als „Kornfeld“ aufstellen und sich lachend im Wind bewegen – auch beim Dona Dona -, der Vogel kann den Wagen mit dem Kalb „umfliegen“.



Standbild 1:

Schwalbe solidarisiert mich mit dem Kelbl, tröstet es und versucht es zu befreien



Standbild 2:

Schwalbe verspottet das Kelbl und macht gemeinsame Sache mit dem Bauern



Aufführung 1: Wind lacht ohne Bezug zum Kelbl



Aufführung 2: Wind lacht das Kelbl aus

Einige Verfahren der szenischen Interpretation sollten bei der Vorbereitung dieser szenischen Umsetzung eingesetzt werden: Die drei Strophen sollten zunächst jeweils in einem Standbild dargestellt und „befragt“ werden. Das Befragungsergebnis sollte in eine Präzisierung der Ausführungsdetails überführt werden.

Zum Beispiel:

- Warum lacht der Wind?
- Welche Bedeutung hat „Dona Dona“ für Vogel, Kälbchen und Bauer?
- Warum fliegt der Vogel hin und her? Will er dem Kälbchen etwas sagen?
- Was würde der Bauer tun, wenn das Kälbchen von einem großen Vogel „entführt“ würde?
- Welche Befreiungsversuche kann das Kälbchen unternehmen? Wer könnte noch dabei behilflich sein?
- Kann es eine „Bestrafung“ für den Zynismus des Bauern geben?
- Was tut der Bauer, um seine Hühner, Gänse, Enten etc. am Fliegen zu behindern?

Ergänzend zur eigenen Aufführung können (wie im Kapitel „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“) auch die beiden Interpretationen des Liedes von Theodor Bikel und Joan Baez in Standbildern dargestellt werden. Diese Bilder könnten sogar zu einer Modifikation unseres relativ emotionslos angelegten instrumentalen Arrangements führen. Für die szenische Interpretation eignet sich auch die deutsche Fassung von Zupfgeigenhansel (<https://www.youtube.com/watch?v=nZN80LDku2A>), die den heutigen deutschen „Aufführungsstandard“ darstellt.

Schülermaterialien zu Kapitel 8

Der „Odessa Bulgar“ und „Dona Dona“ („Dos Kelbl“):

The image shows a guitar accompaniment score for the song 'Dona Dona'. It consists of six staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three sections: A-Teil, B-Teil, and C-Teil. Chord symbols are placed above the notes: Dm, A7, Dm, E7, Am, Dm, A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm.

The image shows the vocal line for the song 'Dona Dona' in German. It consists of six staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes.

1. Auf dem Wa- gen liegt ein Kälb chen, liegt ge - bun - den mit ein' Strick.
 Durch den Him- mel fliegt ein Schwälb chen, fliegt und flat - tert hin und z"rück.
 Lacht der Wind im Korn - feld lacht und lacht und lacht.
 Lacht da - rob den gan - zen Tag und auch die gan - ze Nacht O
 Do-na do-na do - na do - na, do-na do-na do - na - na.
 Do-na do-na do - na do na, do-na do-na do - na - da.

melodie

1 2 3 4

bass

bass2

akkorde2

akkorde

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical score. The top staff is the melody, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5 in measures 1-2, and eighth notes B4, A4, and G4 in measures 3-4. The second staff, labeled 'bass', has a whole note G2 in measure 1, a whole note A2 in measure 2, a whole note B2 in measure 3, and a whole note C3 in measure 4. The third staff, labeled 'bass2', has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3 in measures 1-2, and quarter notes B2, A2, and G2 in measures 3-4. The fourth staff, labeled 'akkorde2', shows chords: G2-A2-B2 in measures 1-2, and G2-A2-B2-C3 in measures 3-4. The fifth staff, labeled 'akkorde', shows chords: G2-A2-B2 in measures 1-2, and G2-A2-B2-C3 in measures 3-4.

5 6 7 8

bass

bass2

akkorde2

akkorde

Detailed description: This system contains the next four measures of the musical score. The top staff continues the melody: quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5 in measure 5; quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5 in measure 6; eighth notes B4, A4, and G4 in measure 7; and quarter note G4 in measure 8. The second staff, labeled 'bass', has a whole note G2 in measure 5, a whole note A2 in measure 6, a whole note B2 in measure 7, and a whole note C3 in measure 8. The third staff, labeled 'bass2', has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3 in measures 5-6, and quarter notes B2, A2, and G2 in measures 7-8. The fourth staff, labeled 'akkorde2', shows chords: G2-A2-B2 in measures 5-6, and G2-A2-B2-C3 in measures 7-8. The fifth staff, labeled 'akkorde', shows chords: G2-A2-B2 in measures 5-6, and G2-A2-B2-C3 in measures 7-8.

9 10 11 12

bass

bass2

akkorde2

akkorde

13 14 15 16

bass

bass2

akkorde2

akkorde

17 18 19 20

bass

bass2

akkorde2

akkorde

21 22 23 24

bass

bass2

akkorde2

akkorde