

**The Eternal Mother** **Di Eybike Mame**  
**Women in Yiddish Theater and Popular Song 1905–1929**

**ausführliche Textversion  
extended text version**

**by Joel E. Rubin and Rita Ottens**

**SM 16252 (CD WERGO)**

## Di Eybike Mame (The Eternal Mother): Women in Yiddish Theater and Popular Song, 1905–1929

The recordings presented on this anthology represent a cross-section of women's contribution to the Yiddish-language popular song culture which began to develop in the urban centers of Eastern Europe in the mid-19th century. The first expression of this emerging culture were the *broder-zinger*, solo performers and troupes of singer-songwriters who performed songs and skits in the secular surroundings of the inns, wine cellars and restaurant gardens of Jewish centers in Austro-Hungary, Romania and Russia. The *broder-zinger* were generally *maskilim*, followers of the *haskalah*, the



European Jewish enlightenment. Abraham Goldfaden (1840–1908), a Russian-born writer whose songs were often performed by *broder-zinger*, is credited with the formation of the first professional Yiddish theater troupe in 1876 in Iasi, Romania.

Prior to the mid-19th century, practically the only theatrical outlet for Yiddish-speaking Jews had been the *purim-shpiln*, traditional plays depicting the Book of Esther and other biblical themes for the holiday of Purim, which were put on once per year by Talmud students and other male members of the community. The *purim-shpiln* made

ample use of music and song and were often accompanied by *klezmerim*, the professional Eastern European Jewish instrumentalists. Prior to the *haskalah*, a Yiddish-language entertainment culture could not develop within the orthodox Jewish communal structures of Eastern Europe. Two main reasons include the biblical injunction against the making of graven images, which also prevented the imitation of life in the form of drama, and *kol isha*, the injunction against men listening to the singing of adult women. Also, for reasons of religious modesty, it would have been inconceivable for women to perform stage roles for a mixed audience and, since men were only allowed to dress up as women on Purim, a Jewish theater could not develop outside of that limited context. Even in the late 19th century, attempts to found professional Yiddish theater troupes in Eastern Europe and America were met with strong opposition from the religious orthodoxy. Staged depictions of Jewish religious life were considered particularly objectionable, as there could be no greater profanation of prayer than to turn it into play, mere entertainment.

Besides the *purim-shpil*, the other traditions which formed the humus out of which the Yiddish theater emerged were those of the *badkhn* — the preacher-jester-master of ceremonies figure who performed moralistic rhymes and songs at weddings and other celebrations — and the *khazn* (cantor). Virtually all of the composers of Yiddish theatrical music had training as *meshoyrerim* (cantorial apprentices), and some composed liturgical music as well. In addition, some had experience as *klezmer* and as *Kapellmeister* in military bands and orchestras. Many of the early actors, too, had undergone training as *meshoyrerim*, and some as *badkhnim*. A Yiddish theatrical tradition without music would have been unthinkable: from the traditional learning system in *kheyder* (religious primary school) and prayer in the synagogue, to *shabes* (Sabbath) and holiday meals at family gatherings, *purim-shpiln*, festive gatherings at the hasidic *rebbe's* (charismatic leader) court, weddings, to the workplace, music and, especially, song, played an integral role in Eastern European Jewish life. Following in the tradition of the *haskalah*, Goldfaden saw theater as a didactic instrument to educate the Yiddish-speaking masses, and he wrote operettas which were based largely on biblical and historical Jewish themes which were easily understood by them as part of their collective memory. The popularity of the Yiddish theater spread rapidly in the latter part of the 19th century, despite its having been banned in Imperial Russia in 1883, and early centers included Austro-Hungarian Lemberg (today Lviv, Ukraine), Bucharest and New York.

The theater formed the centerpiece of a Yiddish popular music culture which included everything from broadsheets to vaudeville, variété, cabaret, revues, recordings and, later, film and radio – a culture which continued to flourish on both sides of the Atlantic well into the 20th century. In the course of time, a serious Yiddish art theater developed alongside the more formulaic operettas and melodramas (often referred to as *shund*, literary trash). The productions of the Yiddish art theater, too, relied upon incidental music and song as important ingredients, and it wasn't uncommon for the star of a serious drama to step forward in the middle of the action to deliver a song. The Yiddish theater became one of the major cultural institutions in the Jewish immigrant neighborhoods of New York in particular, uniting, as the contemporary chronicler Hutchins Hapgood wrote, "the Jews of all the Ghetto classes – the sweat-shop woman with her baby, the day-laborer, the small Hester Street shopkeeper, the Russian-Jewish anarchist and socialist, the Ghetto rabbi and scholar, the poet, the journalist". Around the turn of the century, the New York theaters were producing over a thousand shows per year and accounting for two million ticket sales. Yiddish theater always combined entertainment with a social or political message, helping immigrants to feel at home in multi-ethnic America. The theater functioned as an *ersatz* synagogue for more secularized Jews, often substituting or supplementing older, more traditional communal institutions, and even the more orthodox factions of the community found their place in the theater crowd. Lyrics often dealt with moral issues and ethical dilemmas revolving around family life and Jewish traditions and customs. Women's issues in particular, such as those of courtship, marriage and motherhood, were common themes, as actresses such as Jennie Goldstein played a range of betrayed girls, abandoned wives, and long-suffering mothers. The Yiddish theater and Yiddish cinema not only gave the actresses and singers the possibility of breaking away from traditional models of life, but also presented an important medium for the expansion of gender roles for the female audience.

In Europe, the members of the Yiddish theatrical troupes who were unable to flee – and most were not – were brutally murdered along with their audience during the Shoah. In America, the Yiddish theater suffered from a slow attrition after reaching its height of popularity in the 1920s. This was the result of a declining number of Yiddish-speakers due to acculturation patterns and restrictive immigration laws of the U.S. This led to ever shorter seasons and fewer theaters, so that today – although still performed occasionally – Yiddish theater is far removed from the dynamic cultural phenomenon it once was.

Women played a vital role in this Yiddish-language popular culture almost from the beginning, as performers, songwriters, directors, theatrical managers and impresarios. This should come as no surprise, as archaeological research and biblical sources have shown that women such as Miriam and Deborah had already played an important role in the formation of Jewish musical traditions. In Eastern Europe, the domain of the non-professional secular folk song tradition which flourished in the 19th and early 20th centuries, was largely a female one: "The Jewish woman, as a loving girl, as a married woman, and as a mother, found in it a channel for the outpouring of her heart", as the musicologist A. Z. Idelsohn has written. Songs were performed – and often composed – by women and were passed on largely from mother to daughter within a domestic setting. The repertoire of a young girl might have included liturgical compositions, hasidic *nigunim* (melodies of spiritual elevation), folk songs in Yiddish and a variety of other languages such as Polish, Russian, Hebrew and German, as well as popular tunes from operas and operettas.

The singers presented on this anthology represent the great diversity of women involved in popular Yiddish song traditions in the early decades of the 20th century. Some, such as Bertha Kalish, Regina Prager, Jennie Goldstein, Isa Kremer, and Molly Picon, belong to the highest ranks of achievement on the Yiddish stage, and much is known about their lives and careers. At the other end of the spectrum, a number of these recordings were made by women about whom we know nothing more than their names: for Yetta Rubinstein, Jeanne Feinberg, Anna Hoffman, Estella Schreiner and Fanny Schreiber there are no entries in Zalmen Zylbercweig's 6-volume *Leksikon fun yidishn teater* (Encyclopedia of the Yiddish theater) and we were not able to find information about them from other sources, either. Even Regina Zuckerberg, a prima donna in both Lemberg and New York whose photograph graces the covers of numerous editions of Yiddish sheet music, did not earn an entry in the *Leksikon*. In what was largely an improvisatory performers' culture based on the star-system, most of

the attention of Yiddish theater journalism and scholarship has been on the products of the culture: the plays and their playwrights. The biographies of Yiddish actresses and actors – with the exception of the few who published their memoirs – have yet to be written. The difficulty of researching female performers is compounded by their frequent name changes through marriage and for professional reasons. Nowhere is this more apparent than in the case of “Mme. Zwiebel”: although listed in the *Leksikon fun yidishn teater* under the name Frida Zibel (Zharkovski), Mme. Zwiebel (or Zvibel) was actually the older sister of Helena Gespass and was known early in her career under the name Frida Gespass. She then married the actor and theater director Louis Zwiebel and, after his death, the actor Leyzer Goldstein, performing and recording under the name Frida Zwiebel-Goldstein as early as 1910. Unlike their male counterparts, most of the women singers had no prior backgrounds in Yiddish musical professions but came from the homes of artisans and businessmen. Typical of the multi-ethnic and multi-lingual environment of Eastern and Central Europe, a number of them played not only in Yiddish, but also in German, Polish and Romanian. In the United States, it was common for many of them to be involved in English-language theater as well.

The music presented here ranges from folksong to music hall and vaudeville to operetta and musical comedy, representing the full range of styles performed during the approximate period 1890–1930. Early Yiddish operetta was based on the Viennese and Parisian models, even though it drew large doses of its musical inspiration from synagogue chant, folksong and, to a lesser extent, instrumental klezmer music. As such, women tended to specialize in roles typical of the operetta, such as the soubrette, grande dame, prima donna, mother and character roles. The style ranged from comic to dramatic and melodramatic. Although there was certainly enough depiction in Yiddish theater and song of eternally suffering mothers (see *A brivele der mamen*, *Vu iz mayn kind?*, *Di eybike mame*), the title *Di eybike mame* is an ironic play on *yidische mame* clichés; it is our intention here to show a much wider range of female modes of expression within the Yiddish cultural sphere.

Important composers of early theater music included, next to Goldfaden himself, Chone Wolfsthal (ca. 1851–1924) in Lemberg, the team of Arnold Perlmutter (1859–1953) and Herman Wohl (1877–1936), Joseph Brody (1877–1943), Louis Friedsell (ca. 1850–1923), Isidore Lillian (b. 1882), and the songwriter Solomon Smulewitz (1868–1943). The transitional figure most responsible for a shift in the theater from an orientation towards Viennese operetta to one modeled on American musical comedy and Tin Pan Alley, was Joseph Rumshinsky (1879–1956), who in many respects may be considered to have been the most significant composer of Yiddish popular song overall. Rumshinsky's success was followed by several younger composer-arranger-conductors including Sholom Secunda (1894–1974) and Alexander Olshanetsky (1892–1946). Star actresses such as Pepi Littmann, Jennie Goldstein, Molly Picon and Nellie Casman often wrote their own lyrics, and some composed music as well.

While New York was the most influential center for Yiddish theatrical activity, the field of these singing actresses was much wider. The stations of their careers included large portions of Eastern and Western Europe, North and South America, pre-Israel Palestine, and even Turkey, where they entertained the widely dispersed Yiddish-speaking communities after the large emigration waves from Eastern Europe which had taken place concurrently with the rise of the Yiddish theater.

But the music of the theater was fleeting. As Joseph Rumshinsky wrote in his memoirs, *Klangen fun mayn lebn* (Sounds from My Life), “as soon as an operetta closed, its entire music died out”. The ensemble pieces, serious duets, romances and “better songs” were seldom, almost never published. What remained were only the “light” numbers, with which the audience could sing along. Despite this, the legacy of the Yiddish theater is massive: Irene Heskes' incomplete catalogue, *Yiddish American Popular Songs 1895 to 1950*, lists 3,427 copyrighted titles; the database of the YIVO Institute's collection of Jewish 78 rpm recordings contains almost 3,000 theater titles recorded mostly in America, and Michael Aylward's uncompleted discography of European Jewish recordings lists around 2,000 titles by Yiddish theater performers and *broder-zinger*. A single anthology of this nature can only serve as an introduction to this vast and largely untapped store of materials, and it is hoped that much more of this music will be made available over the course of time.

## Di Eybike Mame (Die ewige Mutter)

### Frauen im jiddischen Theater und populären Lied, 1905–1929

Die auf dieser Anthologie vorliegenden Aufnahmen von Frauen stellen einen Querschnitt durch ihren Beitrag zur populären Liedkultur in der jiddischen Sprache dar. Die Entwicklung dieser Kultur begann in den urbanen Zentren Osteuropas Mitte des 19. Jahrhunderts und fand ihren ersten Ausdruck in den Auftritten der *broder-zinger*. Dies waren Solisten und Truppen von Liedermachern, die Lieder und Sketche im säkularen Milieu der Gasthäuser und Schenken der jüdischen Zentren Österreich-Ungarns, Rumäniens und Russlands aufführten. Die *broder-zinger* entstammten vorwiegend den Reihen der *maskilim*, Anhänger der europäisch-jüdischen Aufklärung, der *haskalah*. Abraham Goldfaden (1840–1908), einem in Russland geborenen Schriftsteller, dessen Lieder von den *broder-zinger* gern vorgelesen wurden, wird die Gründung der ersten professionellen jiddischen Theatertruppe 1876 im rumänischen Iasi (Jassy) zugeschrieben.

Vor Mitte des 19. Jahrhunderts waren die traditionellen *purim-shpiln* praktisch der einzige dramatische Ausdruck der jiddischsprachigen Juden. Purimspiele stellen das Buch Esther und andere biblische Themen zum alljährlichen Purimfest dar, gespielt von Talmudstudenten und anderen männlichen Gemeindemitgliedern. Musik und Lied sind ein integraler Bestandteil der Purimspiele, und so fanden sie häufig in Begleitung von Klezmorim statt, den professionellen jüdischen Instrumentalisten Osteuropas. Vor der *haskalah* konnte sich eine Unterhaltungskultur innerhalb der orthodoxen jüdischen Gemeindestrukturen Osteuropas nicht entwickeln. Die beiden Hauptgründe sind das biblische Bilderverbot, das sich auch auf die Darstellung menschlichen Lebens in Form des Theaters erstreckte, und das *kol isha* genannte Gebot, das den Männern untersagt, dem Singen von Frauen zuzuhören. Zudem war es schon allein aus Gründen der religiösen Zurückhaltung für Frauen undenkbar, sich vor einem gemischten Publikum zur Schau zu stellen. Da es Männern nur an Purim erlaubt war, in Frauenkleidern aufzutreten, konnte sich ein jüdisches Theater außerhalb eines solch begrenzten Kontextes nicht entwickeln. Noch im späten 19. Jahrhundert stießen Versuche, jiddische Theatertruppen in Osteuropa und in Amerika zu gründen, auf starke Gegnerschaft seitens der religiösen Orthodoxie. Besonders die Darstellung jüdischen religiösen Lebens stieß auf Ablehnung, denn es konnte keine größere Profanierung des Gebetes geben als dieses in ein Spiel, in bloße Unterhaltung zu verwandeln.

Neben dem *purim-shpil*, gab es andere Traditionen, die den Nährboden des jiddischen Theaters bildeten. Dazu zählt die Funktion des *badkhn*, der als Prediger, Witzbold und Zeremonienmeister moralische Reime und Lieder bei Hochzeiten und anderen Festen vortrug. Ein weiterer Beitrag bestand in der *hazzanut*, der Kunst des liturgischen Gesanges, denn so gut wie alle Komponisten der jiddischen Theatermusik hatten eine Ausbildung als *meshoyrerim*, Lehrlinge der Kantoren, durchlaufen. Einige von ihnen komponierten auch liturgische Musik und andere wiederum besaßen Erfahrung als *klezmorim* und Kapellmeister in Militärkapellen und Orchestern. Auch viele der ersten Schauspieler waren *meshoyrerim* gewesen, und von manchen ist bekannt, dass sie vorher als *badkhnim* tätig waren. So ist die jiddische Theatertradition untrennbar verbunden mit Musik und vor allem mit dem Lied: Von den Melodien im *kheyder* (religiöse Elementarschule) und dem Gebet in der

Synagoge, über die gemeinsamen Familienmähler am *shabes* (Shabbat) und den Festtagen, bis hin zu den Zusammenkünften am Hofe der chassidischen Rebbe (charismatische Führer), den *purim-shpiln*, Hochzeiten und dem Arbeitsplatz war das Leben von Musik bestimmt. Gemäß den Lehren der *haskalah*, sah Goldfaden im Theater ein didaktisches Mittel zur Erweckung der jiddischsprachigen Massen aus ihrer Armut und Lethargie, und seine Operetten basierten vorwiegend auf biblischen und historischen Charakteren, die von den Menschen als Teil ihrer kollektiven Erinnerung begriffen wur-



den. Trotz des Verbots im zaristischen Russland im Jahre 1883 gewann das jiddische Theater an Popularität und verbreitete sich rasch in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts, und zu den frühen Zentren gehörten das österreich-ungarische Lemberg (heute Lviv, Ukraine), Bukarest und New York.

Das Theater bildete den Mittelpunkt einer jiddischen Populärmusikkultur, die vom musikalischen Flugblatt bis hin zum Vaudeville, Varieté, Kabarett, Revue, Schallplatte und später Film und Radio reichte – eine Kultur, die bis weit in das 20. Jahrhundert beiderseits des Atlantiks gedieh. Im Laufe der Zeit entwickelte sich neben den eher formelhaften Operettentheatern und Melodramen (nicht selten als *shund* bezeichnet) ein jiddisches Kunsttheater. Aber auch dessen Produktionen stützten sich auf Begleitmusik und Lieder als wichtige Zutaten, und es war keineswegs ungewöhnlich für den Star eines ernstesten Dramas, inmitten der Handlung vorzutreten und ein Lied zum Besten zu geben. Das jiddische Theater wurde eine der maßgeblichen Institutionen der jüdischen Immigranten-Viertel besonders New Yorks, und vereinte, wie der zeitgenössische Chronist Hutchins Hapgood schrieb, „die Juden aller Ghetto-Klassen – die Mutter mit Kleinkind aus dem [bezeichnenderweise] ‚sweatshop‘ genannten Ausbeuterbetrieb, den Tagelöhner, den kleinen Ladenbesitzer aus der Hester Street, den russisch-jüdischen Anarchisten und Sozialisten, den Ghetto-Rabbi und den Gelehrten, den Dichter, den Journalisten“. Um die Wende zum 20. Jahrhundert wurden allein in New York über tausend Aufführungen pro Jahr produziert und zwei Millionen Karten verkauft. Jiddisches Theater mit seiner Verbindung von Unterhaltung und gesellschaftlichen sowie politischen Botschaften war somit ein bedeutendes Integrationsmedium, das den Immigranten die Eingliederung in die multi-ethnische amerikanische Gesellschaft erleichterte. Es wirkte als eine Ersatz-Synagoge für die säkularisierten Juden, wobei es oft die traditionelleren Gemeindeinstitutionen ersetzte oder ergänzte, und sogar die streng orthodoxen Gruppierungen der Gemeinden fanden ihren Platz im Publikum. In den Texten der Stücke spiegelten sich moralische Fragen und ethische Dilemmata, die sich um das Familienleben sowie jüdische Traditionen und Gebräuche drehten. Insbesondere die Frauen betreffenden Fragen, wie Liebeswerbung, Heirat und Mutterschaft gehörten zu den allgemein üblichen Themen, und Schauspielerinnen wie Jennie Goldstein brillierten in einer ganzen Bandbreite solcher Rollen: von betrogenen Mädchen, verlassenen Ehefrauen und leidgeprüften Müttern. Das jiddische Theater und das jiddische Kino boten nicht nur den Schauspielerinnen und Sängerinnen die Möglichkeit, aus dem traditionellen Lebensmodell auszubrechen; auch für das weibliche Publikum stellten sie ein wichtiges Medium für die Erweiterung der Geschlechterrollen dar.

Während der Shoah wurden diejenigen Mitglieder jiddischer Theatertruppen, denen eine Flucht aus Europa nicht mehr gelang – und das waren die meisten – ermordet, und mit ihnen ein Großteil ihres Publikums. Der langsame Niedergang des jiddischen Theaters in Amerika vollzog sich fast unmittelbar, nachdem es in den zwanziger Jahren seinen Höhepunkt erreicht hatte. Aufgrund der Akkulturationsprozesse und der restriktiven Immigrationspolitik der USA, nahm die Anzahl der jiddischen Muttersprachler beständig ab. Kürzere Spielzeiten und weniger Theater waren die Folge, so dass das jiddische Theater heute – obwohl immer noch Aufführungen stattfinden – weit entfernt ist von der kulturellen Dynamik, die es einst darstellte.

Von Beginn an haben Frauen eine entscheidende Rolle in der jiddischsprachigen Populärkultur gespielt: Sie waren Darstellerinnen, Liedermacherinnen, Direktorinnen, Theatermanagerinnen und Impresarias. Dies ist nicht weiter erstaunlich, denn wie archäologische Funde und biblische Quellen zeigen, spielten Frauen wie Miriam und Deborah eine bedeutende Rolle bei der Entstehung jüdischer Musiktraditionen. Im jiddischen Kulturkreis Osteuropas blieb das nichtprofessionelle säkulare Volkslied, das im 19. und frühen 20. Jahrhundert blühte, vorwiegend den Frauen vorbehalten, denn „die jüdische Frau, als liebendes Mädchen, als verheiratete Frau, und als Mutter, fand in ihm ein Medium, ihr Herz auszuschütten“, so der Musikwissenschaftler A. Z. Idelsohn. Die Lieder wurden nicht nur von Frauen vorgetragen, sondern oft auch komponiert, und die Tradierung erfolgte von Mutter zu Tochter innerhalb des häuslichen Milieus. Das Repertoire eines jungen Mädchens konnte aus liturgischen Kompositionen und chassidischen *nigunim* (Melodien zur geistigen Erbauung) bestehen, daneben aus Volksliedern in Jiddisch, aber auch Polnisch, Russisch, Hebräisch und Deutsch sowie, nicht zu vergessen, den populären Melodien aus Opern und Operetten.

Die Sängerinnen dieser Anthologie stellen die große Spannbreite populärer Gesangstraditionen dar, die in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts von Frauen ausgeübt wurden. Persönlichkeiten wie Bertha Kalish, Regina Prager, Jennie Goldstein, Isa Kremer und Molly Picon gehören zu den ranghöchsten Künstlerinnen des jiddischen Theaters, und ihre jeweiligen Lebensläufe sind bekannt. Am anderen Ende des Spektrums stehen diejenigen, von denen kaum mehr als ihr Name überliefert ist: Für Yetta Rubinstein, Jeanne Feinberg, Anna Hoffman, Estella Schreiner und Fanny Schreiber ließen sich keine Einträge im sechsbändigen *Leksikon fun yidishn teater* (Jiddisches Theaterlexikon) von Zalmen Zylbercweig finden, und weitere Quellen waren nicht auffindbar. Sogar Regina Zuckerberg, eine Primadonna der Bühnen in Lemberg und in New York, deren Fotografie zahlreiche Notenausgaben mit jiddischen Liedern zierte, brachte es nicht zu einem Eintrag in das Lexikon. In dieser auf dem Starsystem basierenden Kultur, deren Ausdrucksweisen zudem vorwiegend auf improvisatorischen Darstellungen beruhten, konzentrierten sich journalistische und wissenschaftliche Aufmerksamkeit eher auf die Stücke und ihre Verfasser. Die Biografien dieser Schauspielerinnen und Schauspieler – mit Ausnahme der wenigen, die ihre Memoiren veröffentlichten – sind erst noch zu schreiben. Eine weitere Schwierigkeit bei der Erforschung weiblicher Lebensläufe im jiddischen Theater liegt im beständigen Namenswechsel durch Heirat, wie der Fall der „Mme. Zwiebel“ illustriert: obwohl im *Leksikon fun yidishn teater* unter dem Namen Frida Zibel (Zharkovski) aufgeführt, war Mme. Zwiebel (oder Zvibel) die ältere Schwester von Helene Gespass und wurde zu Beginn ihrer Karriere unter dem Namen Frida Gespass bekannt. Zvibel heiratete zunächst den Schauspieler und Theaterdirektor Louis Zwiebel und, nach dessen Tod, den Schauspieler Leyzer Goldstein. Ab 1910 arbeitete sie unter dem Namen Frida Zwiebel-Goldstein. Aber im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen entstammten die Sängerinnen zumeist nicht aus Familien mit traditionellen jiddischen Musikberufen, sondern aus Häusern von Handwerkern und Händlern. Die Herkunft aus dem multiethnischen und multilingualen Umfeld von Ost- und Mitteleuropa spiegelte sich auch in den Fähigkeiten der Darstellerinnen: So spielte eine Anzahl von ihnen nicht nur in Jiddisch, sondern auch in Deutsch, Polnisch und Rumänisch, und in den Vereinigten Staaten traten sie nicht selten im englischsprachigen Theater auf.

Die auf der CD vorgestellte Musik umfasst vom Volkslied bis Music-Hall- und Vaudeville-Schlagern bis zu Melodien aus Operette und musikalischer Komödie die ganze Bandbreite der von etwa 1890 bis 1930 vorherrschenden Stile. Die frühe jiddische Operette gründete auf den Wiener und Pariser Vorbildern, auch wenn sie ihre Herkunft und musikalische Inspiration aus Synagogengesang, Volkslied und, in einem geringeren Ausmaß, instrumentaler Klezmer-Musik bezog. Frauen tendierten dazu, sich auf die für die Operette typischen Rollen zu spezialisieren, wie die Soubrette, Grande Dame, Primadonna sowie die Mutter- und Charakterrollen. Der Stil rangierte von komisch bis zu dramatisch und melodramatisch. Obwohl im jiddischen Theater wahrlich kein Mangel herrscht an den ewig leidenden Müttern (s. *A brivele der mamen, Vu iz mayn kind?, Di eybike mame*), spielt der Titel *Di eybike mame* ironisch mit den Klischees der *yidische mame*; es ist unsere Absicht, die wesentlich breitere Spanne weiblicher Ausdrucksweisen innerhalb des jiddischen Kulturkreises aufzuzeigen.

Wichtige Komponisten der frühen Theatermusik waren, neben Goldfaden, Chone Wolfsthal (ca. 1851–1924) in Lemberg, das Team Arnold Perlmutter (1859–1953) und Herman Wohl (1877–1936), Joseph Brody (1877–1943), Louis Friedsell (ca. 1850–1923), Isidore Lillian (geb. 1882) und der Liederschreiber Solomon Smulewitz (1868–1943). Als bedeutende Übergangsfigur, der das Theater wohl am ehesten die Abkehr von der Wiener Operette und die Schaffung eines neuen Vorbildes nach der amerikanischen Musikkomödie und den Tin Pan Alley-Schlagern verdankt, kann Joseph Rumshinsky (1879–1956) gelten. In vielerlei Hinsicht ist er als der bedeutendste Komponist des gesamten Genres anzusehen. An Rumshinskys Erfolg konnten jüngere Komponisten-Arrangeure-Dirigenten einschließlich Sholom Secunda (1894–1974) und Alexander Olshanetsky (1892–1946) anknüpfen. Aber auch Stars wie Pepi Littmann, Jennie Goldstein, Molly Picon und Nellie Casman schrieben ihre eigenen Texte, und einige von ihnen komponierten auch Musik.

Während New York das einflussreichste Zentrum des jiddischen Theaters darstellte, war der Einflussbereich der singenden Schauspielerinnen ungleich größer. Zu den Stationen ihrer Karrieren gehörten weite Teile von Ost- und Westeuropa, Nord- und Südamerika, das vor-israelische Palästina und sogar die Türkei, wo die vielseitigen Darstellerinnen die weitverstreuten jiddischsprachigen Gemeinden unterhielten.

Doch die Musik war vergänglich. Joseph Rumshinsky schrieb in seinen Memoiren *Klangen fun mayn lebn* (Klänge meines Lebens): „Sobald die Operette vom Spielplan abgesetzt wurde, fiel ihre Musik dem Vergessen anheim“. Selten, fast nie wurden die Ensemble-Stücke, ernste Duette, Romanzen und die „besseren Lieder“ veröffentlicht. Was blieb, waren immer die „leichten“ Nummern, zu denen das Publikum mitsingen konnte. Trotz allem ist die Hinterlassenschaft des jiddischen Theaters enorm: Irene Heskés unvollständiger Katalog, *Yiddish American Popular Songs 1895 to 1950*, zählt 3.427 geschützte Titel; die Datenbank der Sammlung von jüdischen Schellackplatten des YIVO-Instituts führt fast 3.000 meist in Amerika eingespielte Theater-Titel auf. Michael Aylwards unvollständige Diskographie europäisch-jüdischer Aufnahmen enthält annähernd 2.000 Titel von Darstellern des jiddischen Theaters und *broder-zinger*. Folglich kann eine einzige Anthologie nur als eine Einführung in diesen unerschlossenen Fundus von Materialien dienen, und es bleibt zu hoffen, dass im Verlauf der Zeit mehr von dieser Musik zugänglich gemacht werden kann.

# The Songs / Die Lieder

## 1 Helene Gespass, *Lekht bentshn* (Blessing the Candles) 2:40

Beka Grand 44126 (44126#), Lemberg, early 1909. Music (probably): Joseph Brody, text: liturgy/Solomon Smulewitz, © 1905 Theodore Lohr Co. A sheet music publication (© 1910 Theodore Lohr Co.) lists Henry A. Russotto as composer and notes that the song was sung with great success by Regina Prager.

*We bless the candles to honor the holy Sabbath, on account of Abraham, Isaac and Jacob. We will sing and rejoice for you, father in heaven.*

Helene Gespass (ca. 1886–1909) was born in Lemberg. A younger sister of Frida Zwiebel-Goldstein, she seems to have played mostly vaudeville in Galicia, Vienna, and other parts of Austria, at times together with Pepi Littmann. Nevertheless, Gespass was apparently so popular as a recording artist that her 1907 Beka discs had a pink designer label emblazoned with a facsimile of her autograph on them. Typical of pre-World War I Lemberg recordings, the voice is accompanied here by piano and violin obbligato in a style reminiscent of hasidic *nigunim*.

Helene Gespass (ca. 1886–1909) wurde in Lemberg geboren und war eine jüngere Schwester von Frida Zwiebel-Goldstein. Sie scheint vor allem auf Vaudeville-Bühnen in Galizien, Wien und anderen Teilen von Österreich aufgetreten zu sein, gelegentlich mit Pepi Littmann zusammen. Dennoch war Gespass anscheinend als Schallplatten-Star so populär, dass ihre Beka-Aufnahmen von 1907 ein rosa Designer-Etikett mit einem Faksimile ihrer Unterschrift aufwiesen. Wie es typisch war für die in Lemberg vor dem Ersten Weltkrieg eingespielten Aufnahmen, wird ihre Stimme von Klavier mit Violin-Obligato begleitet, in einem Stil, der an chassidische *nigunim* erinnert.

## 2 Fräulein Rubinstein, *Gevald, gevald Police* (Help, Help, Police) 2:45

Zonophone X103005 (1963 e), London, 17 March, 1905.

*Help, help, police! Not one of them is around, yell and scream all you want. It could be a robbery or a fresh young man – still they don't come.*

Yetta Rubinstein made a dozen recordings for Zonophone and two cylinders for Sterling, all in London, 1905, sometimes together with Herr Josephson. Among her recordings were also two English numbers, and the influence of English Music Hall is palpable in this performance.

Yetta Rubinstein nahm ein Dutzend Aufnahmen für Zonophone und zwei Zylinder für Sterling auf, alle 1905 in London. Gelegentlich war Herr Josephson ihr Partner. Unter ihren Einspielungen befinden sich auch zwei Nummern in englischer Sprache, und unüberhörbar ist der Einfluss der englischen Music Hall in der vorliegenden Aufnahme.



## 3 Frau Pepi Littmann, *Oylom habu* (The World to Come) 2:44

Victor 67185-A (47??r), originally recorded in Lemberg, May–June 1908. Possibly from the operetta *Di yidische neshome* (The Jewish Soul), music: Louis Friedsell, text: Louis Gilrod (1897–1930), © 1909 Theodore Lohr Co.

*A pretty girl worked for a boss and he proposed marriage so he could have a "piece of the world to come", because the "world to come" is worth more than money. A young wife came to the rebbe to help her have a child and so he could earn a piece of the world to come. She did indeed have a child and the world to come.*

Pepi Littmann (Peshe Kahane, ca. 1874–1930) was born in Tarnopol, Eastern Galicia. Littmann was one of the *broder-zinger*, and her domain was the inn, the wine garden and the small hall, as opposed to the stage. She led the most popular of the traveling Yiddish vaudeville troupes and was

known especially for her couplets, which were sung by Jews and non-Jews alike. During World War I Littmann was based in Odessa, where she was adopted by literary circles around S. Y. Abramovitsh (Mendele Moykher Sforim). Littmann, who recorded in Lemberg, Budapest and New York, often performed in a comic cross-dressing role as a *khosid*, a hasidic male with a *kapeliush* (silk head covering), *peyes* (earlocks), a *kapote* (long black coat), short pants, white socks and slippers. She died in Vienna. Littmann is accompanied here by the rather unusual combination of violin and flute. Several sections of *Oylom habu* are based on motifs common to klezmer and hasidic music. Typical of the songs of the *broder-zinger*, it is anti-hasidic and bitter-comic in tone.

Pepi Littmann (Peshe Kahane, ca. 1874–1930) wurde in Tarnopol in Ostgalizien geboren. Als Broder-Sängerin waren Wirtshäuser, Weinschänken und kleine Bühnen ihre Domäne und nicht die Theaterbühne. Sie leitete die populärste der reisenden jiddischen Vaudeville-Truppen und war besonders bekannt für ihre Couplets, die von Juden und Nichtjuden gleichermaßen gesungen wurden. Während des Ersten Weltkriegs hielt sich Littmann in Odessa auf, wo sie den literarischen Kreisen um S. Y. Abramovitsh (Mendele Moykher Sforim) angehörte. Sie machte Aufnahmen in Lemberg, Budapest und New York und trat nicht selten in einer komischen Rolle als ein chassidischer Jüngling auf, als *khosid*. Dabei trug sie *kapeliush* (seidene Kopfbedeckung), *peyes* (Schläfenlocken), *kapote* (schwarzer Kaftan), Kniehosen, weiße Strümpfe und Slipper. Pepi Littmann starb in Wien. In der vorliegenden Aufnahme wird sie von Violine und Flöte begleitet, einer eher ungewöhnlichen Kombination. Mehrere Abschnitte von *Oylom habu* basieren auf Motiven, die Klezmer und chassidischer Musik gemeinsam sind. Typisch für die Lieder der *broder-zinger*, wendet es sich gegen die Chassidim und wird in einem bitter-komischen Ton vorgetragen.

#### 4 Regina Prager, *Aria*

2:55

Zonophone 3051 (9048), New York, December 1908. From the operetta *A mentsh zol men zayn* (Be a Decent Person), music: Arnold Perlmutter, text: Herman Wohl, possibly also Anshel Schorr (1871–1942), © 1908 Albert Teres Co.

*How great is my suffering. A fire burns in my heart.*

Regina Prager, born in Lemberg ca. 1866, was considered to have been one of the two great female voices of the Yiddish theater next to Bertha Kalish. Joseph Rumshinsky remembered that she was the only singer who routinely brought down the house. Early on, Prager had aspirations to become an opera singer, but was apparently convinced by Goldfaden to remain in the Yiddish theater. Rumshinsky also mentions her "introspectively religious, modest lifestyle" as having contributed to preventing her from an operatic career. Prager was the leading lady of Yankev Ber Gimpel's Lemberg Yiddish theater by 1893 and her reputation — in a time before the publication of Yiddish sheet music or recordings — was so great that by 1895 she was recruited to come to America to perform at the Windsor Theater. Prager's New York successes caused competing troupes to bring other prima donnas from Europe, most significantly Kalish. With the ascendancy of younger performers such as Jennie Goldstein and Molly Picon, the repertoire began to shift and Prager's operetta voice was not really suited for it. Nevertheless, she continued to perform in starring roles at least through the 1929–30 season.



Regina Prager, geboren ca. 1866 in Lemberg, gilt neben Bertha Kalish als eine der beiden größten weiblichen Stimmen des jiddischen Theaters. Joseph Rumshinsky erinnert sich, dass sie die einzige Sängerin war, die regelmäßig das gesamte Haus zum Toben brachte. Prager zeigte früh Ehrgeiz, Opernsängerin zu werden, aber es war vermutlich Goldfaden, der sie schließlich überzeugte, dem jiddischen Theater treu zu bleiben. Rumshinsky erwähnt zudem auch ihre „introspektiv-religiöse, bescheidene Lebensführung“, die dazu beigetragen habe, eine Opernkarriere auszuschlagen. Um 1893 war Prager die führende Darstellerin von Yankev Ber Gimpels jiddischen Theater in Lemberg, und ihr Ruf — zu einer Zeit vor der Veröffentlichung von jiddischen Noten oder Aufnahmen — war so bedeutend, dass sie 1895 nach Amerika an das Windsor Theater verpflichtet wurde. Pragers New Yorker Erfolge ver-

anlassten konkurrierende Truppen, andere Primadonnen aus Europa zu engagieren, von denen Kalish die bedeutendste war. Mit dem Aufstieg jüngerer Darstellerinnen wie Jennie Goldstein und Molly Picon begann sich auch das Repertoire zu verändern, für das nun Regina Pragers Operettenstimme weniger geeignet war. Dennoch trat sie in führenden Rollen bis wenigstens zur Theatersaison 1929/30 auf.

5 Salcia Weinberg, *A brivele der mamen* (A Letter to Mother) 3:09

Columbia E6102 (1-26164) [original: Favorite 1-26164 (2459-t)], Lemberg, November 1909. Text and music: Solomon Smulewitz © 1907 Solomon Smulewitz.

*A letter from a mother to her son who is leaving for overseas. My only child, arrive in good health, and don't forget to send your mother a letter every week. She will read and enjoy each letter, and it will relieve her pain and bitter heart and ease her soul.*

Salcia Weinberg (Shure Licht) was born in 1878 in Przemysl, Austro-Hungarian Galicia. Like Prager, Kalish and Zwiebel-Goldstein, she too began her career in the choir of the Polish Theater in Lemberg, later switching to Gimpel's Yiddish Theater. Weinberg later left the theater and traveled with a Yiddish variété show through Bulgaria, Hungary and Germany, returning to the Yiddish theater and playing for a short time prima donna roles. *A brivele der mamen* is one of the quintessential Yiddish popular songs, beloved on both sides of the Atlantic. Its success quickly spawned a whole group of "letter" songs (see track 14).

Salcia Weinberg (Shure Licht) wurde 1878 in Przemysl, im österreichisch-ungarischen Galizien geboren. Wie Prager, Kalish und Zwiebel-Goldstein begann auch sie ihre Karriere im Chor des polnischen Theaters in Lemberg, um dann später zu Gimpels Jiddischem Theater zu wechseln. Weinberg verließ später das Theater und reiste mit einer jiddischen Variété-Schau durch Bulgarien, Ungarn und Deutschland, um dann wieder zum jiddischen Theater zurückzukehren und für eine kurze Zeit Primadonnen-Rollen zu spielen. *A brivele der mamen* war auf beiden Seiten des Atlantiks einer der populärsten Schlager in Jiddisch. Sein Erfolg inspirierte schnell eine ganze Reihe von „Brief“-Liedern (siehe Track 14).

6 Regina Zuckerberg, *Gebet far der khupe* (Prayer before the wedding ceremony) 3:40

Victor 69466-A (B 17860-1), New York, 15 or 16 June, 1916. From the operetta *Di poylishe khasene* (The Polish Wedding), music: Perlmutter and Wohl, text: possibly Boris Thomashefsky.

*God give me good fortune on this great day.*

Regina Zuckerberg (ca. 1888–1964), born in Europe, was a prima donna at the Lemberg Yiddish theater beginning sometime after 1906 and, afterwards, in New York. She possessed a powerful voice and was the longtime companion of Boris Thomashefsky (1868?–1939), founder of the American Yiddish theater and one of its most important actor-impresarios.

Regina Zuckerberg (ca. 1888–1964), geboren in Europa, war ab etwa 1906 eine Primadonna am jiddischen Theater von Lemberg und später in New York. Sie besaß eine kraftvolle Stimme und war die langjährige Lebensgefährtin von Boris Thomashefsky (1868?–1939), dem Gründer des amerikanisch-jiddischen Theaters und einem seiner gewichtigsten Schauspieler-Impresarios.



7 Mme. Zwiebel, *Bas Yerusholayim* (The Daughter of Jerusalem) 2:55

Victor 69540-A (B 17915-1), New York, 22 June, 1916, accompanied by Edward King's Orchestra. An aria from the operetta of the same name by Chone Wolfsthal. One of Wolfsthal's most popular works, the operetta was written by 1900, as the Orientalische Natursänger (The Oriental Nature Singers) performed it in Berlin in July 1900 at the Thalia-Theater under his direction.

*Our God has watched over us throughout our history, provided us with food, prevented trouble and guarded his people of Israel.*

Frida Zwiebel-Goldstein, born in 1877 in Lemberg, was one of the leading prima donnas of the Lemberg Yiddish theater after the departure for America of Prager and Kalish. Mme. Zwiebel is a perfect example of the internationality of early Yiddish theater: after an early career in Lemberg, she became a prima donna in New York, later returning to Europe and then again to America. She recorded in Lemberg (1906), Berlin (1910) – including arias from *Bas Yerushalayim* –, New York (1916–18), and possibly Warsaw as well.

Frida Zwiebel-Goldstein, geboren 1877 in Lemberg, avancierte nach der Auswanderung von Prager und Kalish zu einer der führenden Primadonnen des jiddischen Theaters in Lemberg. Mme. Zwiebel ist das vollkommene Beispiel für die Internationalität des frühen jiddischen Theaters: nach einer frühen Karriere in Lemberg wurde sie Primadonna in New York, um später wieder nach Europa und schließlich erneut nach Amerika zurückzugehen. Sie machte Aufnahmen in Lemberg (1906), Berlin (1910) – einschließlich der Arien aus *Bas Yerushalayim* –, New York (1916–18) und möglicherweise auch Warschau.

8 Jeanne Feinberg, *Rozhinkes mit mandlen* 3:42

Columbia E 2856 (43677-2), New York, early 1916. From the operetta *Shulamith*, music and text: Abraham Goldfaden, © 1899 J. Katzenelenbogen.

*In a corner of the Temple in Jerusalem, the widow Bas-Tsion (Daughter of Zion) rocks her only child, Yidele (little Jew). Under the child's cradle stands a little white goat. The goat went trading, and this will be your work: raisins and almonds. So sleep, my dear little Yidele.*

Recording as Jeanne Feinberg and under the name Jeanne Alfred, she made a handful of recordings between 1916 and 1922. The lullaby *Rozhinkes mit mandlen* is perhaps the most popular of all Yiddish songs and has often been mistaken for a folksong. Joseph Rumshinsky writes in his memoirs that *Shulamith* was his favorite operetta and it was also the first music he heard, sung to him as a child by his mother.

Als Jeanne Feinberg und unter dem Namen Jeanne Alfred nahm sie zwischen 1916 und 1922 eine Handvoll Stücke auf. Das Wiegenlied *Rozhinkes mit mandlen* ist das wohl populärste aller jiddischen Lieder und wird oft für ein Volkslied gehalten. Joseph Rumshinsky berichtet in seinen Erinnerungen, dass *Shulamith* seine Lieblingsoperette war, und dass sie auch die erste Musik war, die er als Kind von seiner Mutter gesungen hörte.

9 Anna Hoffman, *A kind un a heym* (A Homeless Child) 3:14

Columbia E 3234 (44728-2), New York, early 1917. Music and text: Isidore Lillian, © 1918 Albert Teres Co.

*A homeless child – a broken tree. No friend, no joy for you. A step-father and step-mother, so you are a stepchild. God, have mercy, and remember your orphan.*

Hoffman made a number of recordings in New York in 1916–17 both as soloist and with her comedy partners Gus Goldstein and Jacob Jacobs (1890/92–1972).

Hoffman nahm eine Anzahl von Aufnahmen in den Jahren 1916–17 in New York auf. Dabei war sie sowohl Solistin als auch Partnerin der Komiker Gus Goldstein und Jacob Jacobs (1890/92–1972).

10 Estella Schreiner, *Dos fartribene taybele* (The Exiled Dove) 2:56

Columbia E 4785 (86199-3), New York, ca. April 1920. From the operetta *Ben Ami*, music: Louis Friedsell, text: Abraham Goldfaden, © 1908 Theodore Loehr Co.

*Driven far away like a dove all alone for such a long time.*

Estella Schreiner made a number of recordings in New York in the years 1920–29.

Estalla Schreiner nahm von 1920 bis 1929 einige Schallplatten in New York auf.

11 Clara Gold, *Ale vayber megn shtimen* (All Women Can Vote) 2:52

Emerson 13189 (41893-2); New York, July 1921, accompanied by I. J. Hochman's Orchestra.

*Every woman should vote in every election that will come – a congressman, a president, is now in women's hands ... Celebrate you men, she's "all right", we've waited so long so that all women can vote.*

Gold was born in New York in 1888 and raised in Lemberg, returning to New York around 1901. She played Yiddish variété, later joining the theater and playing character roles. She made many comic recordings, both as a soloist and with her partner, Gus Goldstein, from 1916 to 1926. The 19th Amendment to the U. S. Constitution granting women the right to vote seems to have generated a flurry of topical songs such as this one and *Vayber, makht mikh far prezident* (Ladies, make me president) from the play *Di sheyne amerikanerin* by Boris Thomashefsky with music by Perlmutter and Wohl, 1910.

Gold wurde 1888 in New York geboren und wuchs in Lemberg auf. 1901 kehrte sie nach New York zurück. Sie spielte im jiddischen Variet , trat später dem Theater bei und spielte Charakterrollen. Von 1916 bis 1926 glänzte sie als Solistin und zusammen mit ihrem Partner Gus Goldstein in vielen komischen Aufnahmen. Das 19. Amendement der U. S.-Verfassung, das Frauen das Wahlrecht zugestand, scheint eine Flut von Liedern zu diesem Thema ausgelöst zu haben, darunter das vorliegende Lied und *Vayber, makht mikh far prezident* aus dem Stück *Di sheyne amerikanerin* von Boris Thomashefsky mit Musik von Perlmutter und Wohl, 1910.

12 Fanny Schreiber, *A bisl yoysher* (A Bit of Justice) 3:08

Banner Records 2090 (5082-1), New York, February 1923, arranged and conducted by I. J. Hochman. Music and text likely by Abe Schwartz (1881–1963),   1922 Abe Schwartz.

*Little man, stop running and look around; realize that the world is only a dream. You may not become rich, but you can be a decent fellow. Therefore, be ethical and just, pious and charitable, for that is the best in life. A little justice is worth more than money.*

Fanny Schreiber recorded only one disc. We don't know anything more about her.

Von Fanny Schreiber existiert nur diese einzige Aufnahme. Über ihre Person und ihr Leben lie  sich nichts ausfindig machen.

13 Bessie Weissman, *Vu iz mayn Yukel?* (Where is My Yukel?) 3:29

Victor 73743-? (B 27575-2), New York, 26 February, 1923. From the operetta *Di amerikaner rebetsin* (The American Rabbi's Wife), music: Sholom Secunda, text: Anshel Schorr or Louis Stein,   1938 Louis Stein, Philadelphia.

*Wherever I go, they say Yukel is a fool. But where are you my dear Yukel, I can't live without you. Please return to me. I'll give you everything. I yearn for you.*

Bessie Weissman was born into a Yiddish theater family in New York and became the daughter-in-law of playwright Anshel Schorr. She played child and adult roles with a number of the great actors, including Bertha Kalish, Jacob P. Adler (1855–1926), David Kessler (1860–1920) and Maurice Schwartz (1890–1960), and later partnered with the comic singing star Aaron Lebedeff (1873–1960). She appears to have left the theater after 1926. According to an undated Victor newsletter, *Vu iz mayn Yukel?* was tremendously popular, selling 3,600 copies in one week at the Philadelphia stores of Harry

Kandel: "At each of the three stores of the People's Talking Machine Company it was found necessary to have 'Yukels' tied up in delivery envelopes ready to pass out to customers who stood in line waiting to buy one".

Bessie Weissman, als Nachkomme einer jiddischen Theaterfamilie in New York geboren, spielte Kinder- und Erwachsenenrollen mit einer Anzahl von einflussreichen Schauspielerinnen und Schauspielern, darunter Bertha Kalish, Jacob P. Adler (1855–1926), David Kessler (1860–1920) und Maurice Schwartz (1890–1960). Später wurde sie die Schwiegertochter des Stückeschreibers Anshel Schorr und Partnerin des großen singenden Komikers Aaron Lebedeff (1873–1960). Weissman scheint die Theaterbühne nach 1926 verlassen zu haben. Nach einem undatierten Rundschreiben der Firma Victor war *Vu iz mayn Yukel?* außerordentlich populär und verkaufte in Harry Kandel's Läden in Philadelphia 3,600 Exemplare in einer Woche: „In jedem der drei Läden der People's Talking Machine Company hielt man es für nötig, 'Yukels' in Verkaufsverpackung für die Kunden bereitzuhalten, die wartend in der Schlange standen, um eine Platte zu erstehen".

14 Nellie Casman, *A brivel tsu mayn man* (A Letter to My Husband) 3:04

Pathé-Actuelle 03674A (N 105175), New York, ca. March 1924. Music and text: Nellie Casman, © 1924 Nellie Casman.

*I write a letter to you, my husband. When will I be with you again? Take me back, and I promise you paradise. I dream every night that I hug and caress you, and when I wake up I am petting the cat.*

Nellie Casman was born in 1896 in Philadelphia. The daughter of a *khazn* (cantor), Casman played child roles until 1910, then appeared as a soubrette, mostly in vaudeville. In 1918 she replaced Bessie Thomashefsky at the People's Theater, playing opposite David Kessler. Casman was especially known for her couplets. Her song *Yosl Yosl* is one of the most enduring in the Yiddish repertoire and was popularized in English by the Andrews Sisters. Casman played later in English-language radio and television, and continued to perform Yiddish vaudeville well into her 70s. Seymour Rexite remembered her as being "very sexy". *A brivel tsu mayn man* is based on a well-known sher dance tune.



Nellie Casman kam 1896 in Philadelphia zur Welt. Die Tochter eines *khazn* (Kantor) spielte bis 1910 Kinderrollen und trat dann als Soubrette vor allem auf Vaudeville-Bühnen auf. 1918 sprang sie für Bessie Thomashefsky im People's Theater ein und spielte neben David Kessler. Besonders bekannt wurde Casman für ihre Couplets. Ihr Lied *Yosl Yosl* ist eines der langlebigsten im jiddischen Repertoire und wurde von den Andrews Sisters auch in englischer Sprache populär gemacht. Casman spielte in späteren Jahren im englischsprachigen Radio und Fernsehen und trat noch mit über 70 im jiddischen Vaudeville auf. Seymour Rexite erinnerte sich an sie als „sehr sexy“. *A brivel tsu mayn man* basiert auf einer sehr bekannten Sher-Tanzmelodie.

15 Molly Picon, *Tsipke*

2:50

Columbia 8030-F (89956-1), New York, ca. May 1924. From the operetta of the same name, music: Joseph Rumshinsky, text: possibly by Picon.

*I was born a smart girl with a lot going for her. My parents wanted a boy not a girl but Tsipke is a smart one who can make you laugh and cry. All the boys love her, so yell with me – Tsipke!*

Molly Picon (1898–1992) grew up in Philadelphia where she began with child roles in Yiddish and English-language vaudeville. By the age of 14 she was playing adult roles opposite Jacob P. Adler. Picon was "discovered" by actor-playwright-director-impresario Jacob Kalich, who later became her husband. From 1920 to 1923 they toured all over Poland, Romania and Czechoslovakia, as well as to Vienna, Paris and London, while Picon perfected her stage Yiddish and gained tremendous popularity. She was par-

ticularly successful in her cross-dressing roles as Yankele and, later, in the film *Yidl mitn fidl* (1936). *Tsipke* was her first big success as a female lead, opening in the 1923–24 season at the Second Avenue Theater. Rumshinsky pointed out Picon's "extreme closeness" to her audience, as well as her combination of "American pizazz and European rafinesse". Fitting right in with this, Rumshinsky's *Tsipke* mixes barrelhouse rhythms with Eastern European Jewish elements. Besides theater and vaudeville, Picon concertized regularly throughout the world, and starred in films, radio and television in Yiddish and English. She received an Academy Award nomination for her role in *Come Blow Your Horn* (1963).



Molly Picon (1898–1992) wuchs in Philadelphia auf und begann mit Kinderrollen im englisch- und jiddischsprachigen Vaudeville. Mit 14 spielte sie bereits Erwachsenenrollen neben Jacob P. Adler. Picon wurde von dem Schauspieler-Stückeschreiber-Regisseur-Impresario Jacob Kalich „entdeckt“, der später ihr Ehemann wurde. Von 1920 bis 1923 unternahmen beide Tournées durch ganz Polen, Rumänien und die Tschechoslowakei und gastierten in Wien, Paris und London. Während dieser Zeit feilte Picon an ihrem Bühnen-Jiddisch und wurde zu einem umjubelten Star. Besonders beliebt war sie in der Hosenrolle als Yankele und später in dem Film *Yidl mitn fidl* (1936). Das in der Spielzeit 1923/24 im Second Avenue Theater aufgeführte Stück *Tsipke* wurde zu ihrem ersten großen Erfolg als weiblicher Star. Rumshinsky wies auf Picon's „extreme Nähe“ zu ihrem Publikum hin und lobte ihre Kombination von „amerikanischem Schwung und europäischer Raffinesse“. In diesem Sinne trifft Rumshinskys *Tsipke* mit seiner Mischung aus Barrelhouse-Rhythmen und osteuropäisch-jüdischen Elementen genau den Ton. Neben Theater- und Vaudeville-Auftritten konzertierte Picon regelmäßig überall auf der Welt, spielte Hauptrollen in englischen und jiddischen Spiel- und Fernsehfilmen und trat im Radio auf. Für ihre Rolle in *Come Blow Your Horn* (1963) wurde sie für einen Oscar nominiert.

16 Yetta Zwerling, *Yankele karmantshik* (Yankele "Little Pickpocket")

2:57

Pathé-Actuelle O3684A (N 105328), New York, ca. 23 May, 1924. Music: Sholom Secunda, text: Anshel Schorr, © 1924 Anshel Schorr.

*I've been with many boys, but I let them go after a bit, but since I know Yankele, I can't live without him. My heart is burning, 'cause there is no other like Yankele in the world.*

Yetta Zwerling (1894–1982) was born in Choliv near Lemberg. She emigrated to America in time to complete high school and to perform English-language vaudeville for eight years before entering the Yiddish stage. She continued appearing mostly in Yiddish and English vaudeville in "the provinces" (i.e. outside of the New York/Philadelphia circuit), before she perfected her stage Yiddish playing soubrette roles for six seasons in Philadelphia and later in New York. Zwerling was known for her eccentric comic roles and partnered with numerous comedians, including Menashe Skulnik (1890/2–1970) and Leo Fuchs (1911–1994). Today she is best known for her roles in Yiddish films of the 1930s such as *Motl der opereytor* (Motl the "Operator"), *Ir tsveyte mame* (Her Second Mother) and *Ikh vil zayn a mame* (I Want To Be a Mother). Zwerling died in Los Angeles.



Yetta Zwerling (1894–1982) wurde in Choliv nahe Lemberg geboren. Sie wanderte rechtzeitig nach Amerika aus, um dort ihren High-School-Abschluss zu machen und zunächst acht Jahre lang in den englischsprachigen Vaudevilles aufzutreten. Erst dann wandte sie sich der jiddischen Bühne zu. Sie spielte vorwiegend im jiddischen und englischen Vaudeville in der „Provinz“ (d.h. außerhalb des Umkreises von New York und Philadelphia) und vervollkommnete ihr Bühnen-Jiddisch, indem sie während sechs Spielzeiten Soubretten-Rollen in Philadelphia und später in New York spielte. Zwerling war bekannt für ihre exzentrische Komik und trat u. a. zusam-

men mit den Komödianten Menashe Skulnik (1890/2–1970) und Leo Fuchs (1911–1994) auf. Jiddische Filme der Dreißiger Jahre wie *Motl der opereytor* (Motl der „Operator“), *Ir tsveyte mame* (Ihre zweite Mutter) and *Ikh vil zayn a mame* (Ich will eine Mutter sein) erinnern heute an Yetta Zwerling, die in Los Angeles starb.

17 Lady Cantor Madam Sophie Kurtzer  
(*Adeser Khaznte*, Cantor from Odessa), *Kiddush*

3:09

Pathé-Actuelle 03688B (N 105630), New York, November 1924. Music: unknown, text: liturgy

Although the singing of the liturgy in the synagogue was traditionally a male domain until the 1970s, when the Conservative and Reform congregations began to invest female cantors, it was common practice for women to sing serious liturgical melodies on stage in the theater and vaudeville. Prior to that, the singing of liturgical melodies by adult women in the synagogue was not without historical precedent, however: already during the Middle Ages, a number of Ashkenazic synagogues had separate structures for male and female services, and the female services were conducted by *zogerkes*, female prayer chanters. Sophie Kurtzer (1896–1974) was one of a handful of so-called *khazntes* (female cantor; literally “cantor’s wife”) performing on the vaudeville circuit in the early decades of the 20th century. Her style is similar to that of the great cantors of the “golden age” of *hazzanut* (cantorial art), such as Yossele Rosenblatt (1882–1933), Gershon Sirota (1874–1943) and Zavel Kwartin (1874–1952). This *kiddush* is the traditional blessing over the wine on Friday evening.

Obwohl das Singen der Liturgie in der Synagoge traditionell die Domäne der Männer war und konservative und Reformgemeinde erst in den 1970er Jahren begannen, auch Kantorinnen einzusetzen, war es üblich, dass Frauen ernste liturgische Melodien auf den Bühnen der Theater und des Vaudeville vortrugen. Dennoch war bis dahin das Singen liturgischer Melodien von erwachsenen Frauen in der Synagoge nicht ohne historische Vorbilder: Bereits während des Mittelalters fanden in einer Anzahl aschkenasischer Synagogen getrennte Gottesdienste für Männer und Frauen statt, und die Gottesdienste für die weiblichen Mitglieder der Gemeinde wurden von *zogerkes*, geleitet, weiblichen Gebetssängerinnen. Sophie Kurtzer (1896–1974) war eine von nur einer Handvoll so genannter *khazntes* (Kantorinnen; wörtlich „die Frau des Kantors“), die auf den Vaudeville-Bühnen in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts auftraten. Ihr Stil weist Ähnlichkeiten auf mit denen der großen Kantoren des „Goldenen Zeitalters“ der *hazzanut*, wie Yossele Rosenblatt (1882–1933), Gershon Sirota (1874–1943) und Zavel Kwartin (1874–1952). Dieser *kiddush* ist der traditionelle Segen über dem Wein am Freitagabend.

18 Mme. Bertha Kalish, *Shabes, yontef un roshkhoydesh*  
(Sabbath, Holiday and the New Moon)

3:18

Victor 45485-A (B 31261-7), New York, 27 January, 1925, accompanied by orchestra under the direction of Nathaniel Shilkret. From the operetta *Shulamith*, music and text: Abraham Goldfaden, © 1899 J. Katzenelenbogen Co.

*Every Sabbath, Holiday and First of the Month, I pray alone. I carry within me my own holy ark in which no one prays but me. My heavy heart is the pulpit that no one sees, my love, the eternal light that burns and will never die.*

Bertha Kalish (1872/4–1939) was born and raised in Lemberg. After a period as a choir member at the Polish Theater, Kalish was a prima donna with Gimpel’s Yiddish Theater by the age of seventeen, starring as Shulamith. She also enjoyed tremendous popularity in Budapest and Bucharest, where she toured with Goldfaden. Legend has it that she left Romania in the middle of the night with her family in 1896 in order to avoid an assassination plot by jealous actresses, fleeing to New York. In New York Kalish played Yiddish theater until 1905 and then switched to the English-language stage, becoming one of its leading actresses. For the rest of her career she returned periodically to the Yiddish stage, in particular to



a memorable revival production of *Shulamith* organized by Joseph Rumshinsky in 1922, for which he re-orchestrated the score for a forty piece orchestra. Kalish is considered by many to have been one of the two great Yiddish actresses next to Esther Rokhl Kaminska (d. 1927) in Poland. Her 1901 production of Shakespeare's *Hamlet* with her in the cross-dressing starring role was compared favorably to that of Sara Bernhardt. According to Rumshinsky, Kalish's favorite pastimes were reading Heine and listening to Chopin. Despite her successes on the world stage, however, her favorite plays remained those of Avrom Goldfaden and Jacob Gordin (1853-1909), the father of "serious" Yiddish theater.

*Shabes, yontef un roshkheydesh* was in its day the quintessential song of the Yiddish theater, a song for which Kalish's great rival Regina Prager was also famous. This is Kalish's only existing Yiddish recording. The other side of the disk was a rendition in Russian of an aria from Gordin's *Sappho*.

Bertha Kalish (1872/4–1939) wurde in Lemberg geboren und aufgezogen. Nach einer Zeit als Chormitglied am polnischen Theater gab Kalish mit 17 Jahren ihr Debüt als Primadonna in *Shulamith* in Gimpels Jiddischem Theater. Während ihrer Tournéeen mit Goldfaden eroberte sie die Herzen des Bukarester Publikums im Sturm, und sie war auch in Budapest sehr beliebt. Wie die Legende wissen will, soll sie 1896 Rumänien nachts mit ihrer Familie in Richtung New York verlassen haben, um dem Mordanschlag eifersüchtiger Schauspielerinnen zu entgehen. Dort spielte Kalish bis 1905 im jiddischen Theater und wechselte dann zur englischsprachigen Bühne über, wo sie eine der führenden Schauspielerinnen wurde. Bis zum Ende ihrer Karriere ließ sie es sich nicht nehmen, gelegentlich auch in Produktionen des jiddischen Theaters aufzutreten, besonders in der unvergessenen Revival-Aufführung von *Shulamith*. Diese von Joseph Rumshinsky im Jahre 1922 auf die Bühne gebrachte Aufführung orientierte sich an der ebenfalls von ihm re-orchestrierten Partitur für ein vierzig-Mann-Orchester. Kalish gilt neben Esther Rokhl Kaminska (gest. 1927) in Polen als eine der beiden bedeutendsten jiddischen Schauspielerinnen. Ihre Inszenierung des Hamlet von Shakespeare aus dem Jahre 1901 mit ihr selbst in der männlichen Hauptrolle wurde mit der von Sara Bernhardt verglichen. Wie Rumshinsky berichtet, bestand Kalishs bevorzugter Zeitvertreib darin, Heine zu lesen und Chopin zu hören. Ungeachtet ihrer Erfolge auf den großen Bühnen der Welt blieben aber ihre Lieblingsstücke die von Avrom Goldfaden und Jacob Gordin (1853-1909), dem Vater des „ernsten“ jiddischen Theaters.

*Shabes, yontef un roshkheydesh* war zu seiner Zeit das Lied, das das jiddische Theater symbolisierte, und auch Kalishs große Rivalin Regina Prager war berühmt für ihre Interpretation. Dies ist Kalishs einzige existierende jiddische Aufnahme; die andere Seite der Schallplatte war die Version einer Arie aus Gordins *Sappho* in Russisch.

19 Jennie Goldstein, *Vu iz mayn kind?* (Where Is My Child?) 3:28

Co 8128-F (107671-2), New York, February 1927. From Louis Freiman's play *Ir groyser sod* (Her Great Secret), music: J. Jaffe, text: Jennie Goldstein and Morris Rund.

*What greater joy than marrying off a child? But I am cursed from God and people. I am a mother, but where is my child? I am a mother, but I suffer from a sin. So I cannot be at the canopy. It is not my fate, like every other mother to be loved and honored. Oy, do you feel my pain now, mothers? A heavy penalty to be a mother without a child.*

Jennie Goldstein (1896–1960) was born in New York. She had a long and rich career, beginning at the age of six with child roles opposite the great actors of the day, including Bertha Kalish, Keni Liptzin (ca. 1856–1918) and David Kessler. By the age of fifteen or sixteen she was already running her own theater with her husband, playwright and producer Max Gabel. For most of the rest of her career she performed Gabel's works, which were written especially for her, specializing in melodramatic roles. Goldstein celebrated her twenty-fifth year on stage on 7 December, 1927, just months after this recording was made. In honor of the event, numerous articles were published, including a souvenir book. Rumshinsky pointed out that every Goldstein piece had a strong moral, and that her "specific Jennie Goldstein *krekhsts* [singing sigh] was consonant with the serious tone of her role".



Jennie Goldstein (1896–1960) kam in New York zur Welt. Ihre lange und ereignisreiche Karriere begann im Alter von sechs Jahren mit Kinderrollen an der Seite der großen Darsteller jener Zeit, einschließlich Bertha Kalish, Keni Liptzin (ca. 1856–1918) und David Kessler. Bereits mit fünfzehn oder sechzehn betrieb sie mit ihrem Ehemann, dem Stückeschreiber und Produzenten Max Gabel, ihr eigenes Theater. Bis zum Ende ihrer Karriere stand sie in Gabels Werken auf der Bühne, die er eigens für sie, auch im Hinblick auf ihre melodramatische Begabung, schrieb. Goldstein feierte am 7. Dezember 1927 ihr 25jähriges Bühnenjubiläum, nur wenige Monate nach dieser Aufnahme. Zu diesem Anlass erschienen zahlreiche Artikel und ein Souvenir-Buch. Es war Rumshinsky, der darauf hinwies, dass jedes Stück von Goldstein eine moralische Kraft besaß, und dass ihr „spezifischer Jennie-Goldstein-*krekhts* [Seufzer beim Gesangsvortrag] mit dem ernsthaften Ton ihrer Rolle im Einklang stehe“.

20 Isa Kremer, *Dem rebns moyfsim* (The Rebbe's Miracles)

2:35

French Polydor 561158 [original: Brunswick 67084B (E 23764)], New York, 19 March, 1927. Music (possibly): Morris Goldstein, © 1922 Morris Goldstein.

*On the ocean our rebbe was traveling, and a trip of many years he shortened to but one day. The hasidim were with him and saw it. But the non-believers are incredulous, may their names be erased.*

Isa Kremer was born in 1887 in Belz, Bessarabia (Russia), later moving with her family to Odessa. After four years of operatic studies in Italy and a debut in Milan, she returned to Odessa in 1914 and continued performing opera for a few years. Around 1916 she left the operatic world and began to perform concerts of artistic renditions of folk and popular songs in Yiddish and numerous other languages. Kremer concertized widely until 1938, from Turkey, Russia, Poland, Germany and England, to North and South America. She later settled in Argentina, where she died in Cordoba in 1956. The playwright and theater historian M. Osherovitch wrote that it wasn't her singing per se, but the way she brought the material over which made her so beloved with her audience: "The simplicity with which she would so beautifully and artistically decorate a Yiddish folksong", was without peer. Isa Kremer is the subject of a recent documentary film, *Isa Kremer: The People's Diva* (2000).

Isa Kremer wurde 1887 im bessarabischen Belz (Russland) geboren und zog später mit ihrer Familie nach Odessa. Nach vier Jahren Opernstudium in Italien und Debüt in Mailand kehrte sie 1914 nach Odessa zurück, wo sie einige Jahre bei Operaufführungen mitwirkte. Um 1916 verließ sie die Opernwelt und begann Konzerte mit künstlerischen Interpretationen von Volks- und Populärmelodien in Jiddisch und anderen Sprachen zu geben. Kremer unternahm bis 1938 ausgedehnte Konzertreisen in die Türkei, nach Russland, Polen, Deutschland, England bis nach Nord- und Südamerika. Später ließ sie sich in Argentinien nieder, wo sie 1956 in Cordoba starb. Nach dem Dramatiker und Theaterhistoriker M. Osherovitch beruhte ihr Erfolg weniger auf ihrem eigentlichen Gesang als auf der Art und Weise, wie sie ihr Material dem Publikum nahe brachte: „Die Schlichtheit, mit der sie so elegant und künstlerisch ein jiddisches Volkslied auszuschnürceln pflegte“, war ohnegleichen. Isa Kremers Leben ist auch das Thema des Dokumentarfilms *Isa Kremer: The People's Diva* (2000).

21 Annie Lubin, *Annie, ikh shtarb avek nukh dir* (Annie, I'm Dying for You)

3:27

Columbia 8140-F (W 108002-1), New York, June 1927. Music and text: Rubin Doctor (b. 1882), © 1927 Rubin Doctor.

*Everyone loves me, no one can do what I can, so everyone wants to marry me. I got a letter from a Galician uncle who just arrived. "My nephew talks to angels", please take him, he writes. But all the world from everywhere including Russia loves me.*

Annie Lubin was born Hendzshia Lubniak in 1897 in Lodz, Poland. After early experience in the Yiddish theater in Lodz, she emigrated to America in 1914, where she played in Yiddish and English-language theater and vaudeville, specializing in soubrette roles. Typical of numerous Yiddish theater tunes, *Annie, ikh shtarb avek nukh dir* also contains verses in Russian and mixed Yiddish-Russian.

Annie Lubin wurde 1897 als Hendzshia Lubniak im polnischen Lodz geboren. Schon früh machte sie erste Erfahrungen im jiddischen Theater von Lodz, und emigrierte 1914 nach Amerika, wo sie sowohl im jiddisch- als auch im englischsprachigen Theater und Vaudeville auftrat und sich auf Soubretten-Rollen spezialisierte. Typisch für zahlreiche jiddische Theatermelodien enthält *Annie, ikh shtarb avek nukh dir* auch Verse in Russisch und Jiddisch-Russisch.



## 22 Lucy Levin, *Di Primadonna*

3:22

Victor V-9023 (BVE 57062-2), New York, 4 November 1929, with orchestra directed by Alexander Olshanetsky. From Louis Freiman's play *The Radio Girl*, music: Joseph Rumshinsky, text: unknown.

*As a girl I always used to sing "tra-la-la". I wanted to be a prima donna and be famous the world over. Then a manager wanted to "ooh-la-la". He wasn't interested in my "tra-la-la" so I took my hat and left him "flat."*

Lucy Levin (1906–1939) was born in Vilna, where her father was in the choir of the Yiddish theater and her maternal grandfather was a *khazn*. The family emigrated to America in 1908, where she attended school and studied voice, piano and organ. Levin debuted as a prima donna in the 1924 season in Philadelphia and performed subsequently in New York opposite stars such as Aaron Lebedeff and Molly Picon. Today she is perhaps best remembered for her role in the Yiddish film *Zayn vaybs lubovnik* (His Wife's Lover, 1931) with Ludwig Satz (1891/5–1944).

Lucy Levin (1906–1939) wurde in Vilna geboren. Ihr Vater sang im Chor des jiddischen Theaters, und ihr Großvater mütterlicherseits war ein *khazn*. Die Familie wanderte 1908 nach Amerika aus, wo Lucy die Schule besuchte und eine Ausbildung in Gesang, Klavier- und Orgelspiel erhielt. Als Primadonna debütierte sie 1924 in Philadelphia und stand im Anschluss daran mit Stars wie Aaron Lebedeff und Molly Picon in New York auf der Bühne. Heute erinnert man sich vielleicht am ehesten an ihre Rolle im jiddischen Film *Zayn vaybs lubovnik* (Der Liebhaber seiner Frau, 1931) mit Ludwig Satz (1891/5–1944).

## 23 Lucy German, *Di eybike mame*

3:26

Columbia 8182-F (W 109849-3), New York, October 1928. From the operetta *Di eybike mame*, music: Harry Lubin, text: Israel Rosenberg, © 1928 Harry Lubin.

*When the father is ready to strike the child, the mother is there to protect him. Or when the child is sick, the mother knows not of day or night, in order to take care of him.*

Lucy German was born Losha Kutner in 1889 in Warsaw. She began in the Yiddish theater in Poland, touring the provinces in soubrette roles with her husband, Misha German. She later switched to character and dramatic roles and is today remembered as being a quintessential *mame-rolistin* – a player of mother roles – thanks in particular to her part as Dobrish Berdichevski in the 1939 Yiddish film *A brivele der mamen*. German died in 1954 in New York.

Lucy German wurde als Losha Kutner 1889 in Warschau geboren. Sie begann im jiddischen Theater in Polen und tourte als Soubrette mit ihrem Ehemann Misha German durch die Provinz. Später wechselte sie ins Charakterfach und zu dramatischen Rollen über, und als der Inbegriff der *mame-rolistin* – einer Darstellerin von Mutterrollen – ist sie bis heute unvergessen. Dies verdankt sie insbesondere ihrer Rolle als Dobrish Berdichevski in dem 1939 gedrehten jiddischen Film *A brivele der mamen*. German starb 1954 in New York.

Joel E. Rubin and Rita Ottens, Berlin/Los Angeles, March 2003/Adar 5763  
 Song text synopses: Itzik Gottesman  
 German translation: Rita Ottens

## Selected Bibliography:

- Aylward, Michael. "Early Recordings of Jewish Music in Poland". *Polin: Studies in Polish Jewry*, vol. 16. Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003.
- Heskes, Irene. *Yiddish American Popular Songs, 1895-1950: A Catalog Based on the Lawrence Marwick Roster of Copyright Entries*. Washington, D.C.: Library of Congress, 1992.
- Ottens, Rita. "Ungezwungene Coloratur und hohe pathetische Gewalt: Die Diven des Jiddischen Theaters." *Neue Zeitschrift für Musik*, 4/2003 (July-August).
- Ottens, Rita and Joel Rubin. *Klezmer-Musik*. Kassel/Munich: Bärenreiter and dtv, 1999.
- Ottens, Rita and Joel Rubin. *Jüdische Musiktraditionen*. Kassel: Gustav-Bosse-Verlag, 2001.
- Rosenfeld, Lulla Adler. *The Yiddish Theatre and Jacob P. Adler*, second revised edition. New York: Shapolsky Publishers, 1988.
- Rumshinsky, Joseph. *Klangen fun mayn lebn* (Sounds from My Life). New York: Biderman, 1944.
- Sandrow, Nahma. *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. New York: Seth Press, 1986.
- Slobin, Mark. *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants*. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press, 1982.
- Spottswood, Richard. *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States. 1893 to 1942*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- Vernon, Paul. *Ethnic and Vernacular Music, 1898-1960: A Resource and Guide to Recordings*. Westport, CT/London: Greenwood Press, 1995.
- Werb, Bret C. *Rumshinsky's Greatest Hits: A Chronological Survey of Yiddish-American Popular Songs 1910-1931*. MA thesis: University of California at Los Angeles, Department of Music, 1987.
- Zylbercweig (Zylberzweig), Zalmen. *Leksikon fun yidishn teater* (Lexicon of the Yiddish Theater). Vol. 1 (New York: Hebrew Actors Union of America, 1931), vol. 2 (New York: Hebrew Actors Union of America, 1934), vol. 3 (New York: Hebrew Actors Union of America, Farlag Elisheva 1959), vol. 4 (New York: Hebrew Actors Union of America, Farlag Elisheva, 1963), vol. 5 (Mexico City: Hebrew Actors Union of America, 1967), vol. 6 (Mexico City, 1969).
- Zylberzweig, Zalmen. *Album of the Yiddish Theatre*. New York, 1937.

## Joel E. Rubin and Rita Ottens wish to thank the following people and institutions:

Mike Aylward, Julian Futter, Itzik Gottesman, Karl Frutiger, Michael Gunrem and Dieter Schulze, Elliott Kahn (Jewish Theological Seminary), Michael Ladwig, Rainer Lotz, Chana Mlotek and Lorin Sklamberg (YIVO Institute for Jewish Research), Kurt and Diane Nauck, Caraid O'Brien, Morton Savada, Andreas Schmauder, Nina Warnke (University of Texas at Austin), Axel Weggen, Bret Werb (U. S. Memorial Holocaust Museum), Christian Zwarg.

They dedicate this anthology to their friends Miriam Kressyn (1911–1996) and Seymour Rexite (1912–2002) who gave their lives to the Yiddish theater.

Co-production WERGO/Jewish Cultural Programming and Research GbR

Sources of the recordings:

Track 18 is from the private collection of Julian Futter, London.

Track 22 is from the Max and Frieda Weinstein Sound Archives at the YIVO Institute for Jewish Research, New York (YIVO 1105).

All others recordings are from the private collection of Rita Ottens and Joel E. Rubin (Chemjo Vinaver Collection).

Digital processing of historical recordings and mastering: Christian Zwarg, Truesound Transfers

Total playing time: 73:15

Producers and editors: Rita Ottens and Joel E. Rubin

With the kind support of the PRO MUSICA VIVA Maria Strecker-Daelen Stiftung.

Photos: *Album of the Yiddish Theater*, New York 1937 / Hungarian National Library / Sheet music from the collection of Rita Ottens and Joel E. Rubin / Postcards of Iasi Str. Cuza-Voda and Lemberg Platz Halicki from private collection of Rita Ottens and Joel E. Rubin (Chemjo Vinaver Collection)

CD Cover: Jennie Goldstein as Mirele Efros; Inlay: Jennie Goldstein, David Kessler and Malvina Lobel in Joseph Lateiner's *Dos yidische harts* (both photos taken from *Album of the Yiddish Theater*)

All texts © SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH

© + © 2003 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany

Manufactured and printed in Germany

WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany

E-Mail: service@wergo.de · Internet: www.wergo.de