

Copland, Gershwin, Shaw – Drei Musiker in New York

Informationen

**zum Konzert der Stuttgarter Philharmoniker am
Donnerstag, 26. Januar 2017, 20 Uhr
im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle**

von Albrecht Dürr, Stuttgarter Philharmoniker

Unser Programm vereint drei Werke, deren Komponisten zu den „Klassikern“ der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts gezählt werden – Klassiker auch in dem Sinne, als sie, in durchaus unterschiedlicher Weise, die Konzertsäle für Musik erobert haben, die mit dem Jazz verbunden sind.

Copland, Gershwin, Shaw

Sucht man nach Gemeinsamkeiten der ersten drei Werke, so findet man, dass George Gershwin, Aaron Copland und Artie Shaw alle um 1900 als Kinder jüdischer Immigranten aus Osteuropa in New York geboren wurden. Ihre Familien verbindet, dass sie, bei durchaus unterschiedlichen wirtschaftlichen Verhältnissen, ihren Kindern eine frühe musikalische Ausbildung ermöglichten. Ihre drei berühmten Sprösslinge eint Ehrgeiz, Begabung und Neugier auf alle Musik, mit der sie in Kontakt kamen. Dennoch waren die privaten und beruflichen Wege der drei sehr verschieden. Benny Goodman, den Anreger Coplands können wir hier noch hinzuzählen, der ein Jahr vor Shaw in Chicago ebenfalls als Sohn einer jüdischen Einwandererfamilie aus Osteuropa geboren und gleichfalls früh zum Musikunterricht geschickt wurde.

Doch der Reihe nach: Die Eltern Aaron Coplands hatten ein erfolgreiches Warenhaus in Brooklyn und konnten es sich leisten, ihrem Sohn, der schon mit zwölf Jahren seine ersten Melodien aufzeichnete, professionellen Klavierunterricht zu bezahlen. Mit fünfzehn Jahren beschloss dieser nach einem Konzertbesuch bei dem großen polnischen Pianisten Ignacy Paderewski Komponist zu werden. Nach ersten, enttäuschenden Versuchen mit einem Fernstudium, nahm er Unterricht bei dem Komponisten Rubin Goldmark, einem Schüler Antonín Dvořáks. Seine musikalische Bildung erweiterte er durch Besuche der Metropolitan Opera und von Konzerten des New York Symphony Orchestra. Nach Beendigung der High School spielte er auch in einer Tanzband, als er erfuhr, dass die französische Regierung ein Sommerprogramm für amerikanische Studenten, in der „Fontainebleau School of Music“, anbot, und schließlich überzeugte er seine Familie, ihn nach Paris reisen zu lassen. Dort gab man ihm den Rat, zu der damals 34jährigen Nadia Boulanger zu gehen. Über sie schrieb er nach Hause: „Diese intellektuelle Amazone ist nicht nur Professor am [berühmten Pariser] Conservatoire, nicht nur vertraut mit jeglicher Musik von Bach bis Strawinsky, sondern auch beschlagen mit allem Schlimmeren im Bereich der Dissonanzen. Aber versteht das nicht falsch [...] Eine charmantere, weiblichere Frau gibt es nicht.“ Statt wie geplant ein Jahr in Frankreich zu studieren, blieb er dort ganze drei. Im Rückblick erklärte er über diese Zeit, Boulanger habe nicht nur „immer den Schwachpunkt einer Stelle finden können, die einem fragwürdig vorkam [...] Sie konnte auch erklären, *warum* die Stelle schwach war.“ - „Es war wunderbar für mich, eine Lehrerin mit einem solch offenen Geist zu finden, die dennoch feste Vorstellungen davon hatte, was richtig und falsch in musikalischen Dingen sei. Das Vertrauen, dass sie in meine Begabung hatte, und ihr Glaube an mich waren zumindest schmeichelhaft, mehr noch – sie waren entscheidend für meine Entwicklung an diesem Punkt meiner Laufbahn.“ In den drei Jahren in Europa konzentrierte Copland sich aber nicht nur auf das Studium bei Boulanger. Er machte

die Bekanntschaft mit Schriftstellern, Malern und Intellektuellen wie Hemingway, Gertrude Stein, Ezra Pound, Picasso, Chagall, Modigliani, Proust, Valéry, Sartre und André Gide. Derart angeregt, begann er viel beachtete Musikkritiken zu schreiben. 1925 kehrte Copland voller Optimismus nach Amerika zurück, um Berufskomponist zu werden. Hier nahm er eine Wohnung in der Nähe der Carnegie Hall (wo er die nächsten dreißig Jahre blieb). Zwei Guggenheim-Stipendien erleichterten ihm sein ohnehin eher bescheidenes Leben. Sonst lebte er vom Unterrichten, von Kompositionsaufträgen (besonders eifrig war hierin der Dirigent Serge Koussewitzky) und von Zeitungsartikeln. Nach dem Vorbild der französischen „Groupe des Six“ verband er sich mit seinen Kollegen Roger Sessions, Roy Harris, Virgil Thomson und Walter Piston zu einer Gruppe, die man später die „commando unit“ nannte; man half sich mit gemeinsamen Konzerten und arbeitete in freundschaftlicher Konkurrenz. Gemeinsam verfolgten sie das Ziel, die „Ideen des demokratischen Amerikas“ künstlerisch zu reflektieren, und daher interessierten Copland auch immer wieder der Jazz und insbesondere während der 30er Jahre der Swing. Zurück aus Frankreich hatte er sich zunächst einer modernistischen dissonanten Sprache bedient, die von den Hörern und von der Presse teils als „grell“ und „nervös“ empfunden wurde. Ende der zwanziger Jahre entwickelte er Wege, ein breites Publikum mit einfacher fasslichen Werken zu erreichen, ohne darüber stilistisch beliebig zu werden. Sein Weg führte über das Engagement für zeitgenössisches Theater in Schauspielmusiken und Balletten. Er schrieb auch Bücher wie „Vom richtigen Anhören der Musik: Ein Komponist an sein Publikum“ (1939) oder „Unsere neue Musik“ (1941). Während des Krieges entstanden patriotische Stücke wie das Ballett „Appalachian Spring“, das „Lincoln Portrait“ und die „Fanfare for the Common Man“.

Im Jahr 1947 erreichten Copland zwei Kompositionsaufträge: Woody Herman wollte ein Stück für seine Big Band und sein Konkurrent Benny Goodman bestellte ein Klarinettenkonzert für sich. Copland entschied sich für Goodman, der den Swing dem bürgerlichen Konzertpublikum erschlossen hatte, als es 1938 gelungen war, ihn mit seiner Band in der Carnegie Hall, gewissermaßen der guten Stube des klassischen Konzertwesens in New York, vorzustellen und einen Riesenerfolg zu landen (es war übrigens eines der ersten „integrierten“ großen Konzerte der Jazzgeschichte, das heißt, dass schwarze und weiße Musiker gemeinsam auftraten). Goodman, der „King of Swing“, wie ihn seine Fans nannten, hatte eine klassische Klarinettenausbildung erhalten und auf der Höhe des Ruhms schon mehrere Komponisten angeregt, für ihn zu schreiben, beispielsweise Béla Bartók („Contrasts“ für Violine, Klarinette und Klavier von 1938) und Paul Hindemith (Concerto für Clarinet and Orchestra von 1947).

Copland war mit den Möglichkeiten des Instruments wohlvertraut und begann zu arbeiten, indem er klassische Klarinettenkonzerte ebenso wie Aufnahmen Goodmans studierte und dann erste Skizzen machte. Auch auf eine Reise nach Lateinamerika begleitete ihn das Arbeitsmaterial. In Rio de Janeiro entschied er, dass das Konzert aus zwei durch eine Solokadenz verbundenen Sätzen bestehen sollte. Der verhaltene erste Satz in einer einfachen dreiteiligen Form steht im $\frac{3}{4}$ -Takt, eher

ungewöhnlich für Copland und genau so ungewöhnlich für den „King of Swing“. „Der pas de deux“, schrieb Copland einem Freund darüber, „soll sie zum Weinen bringen.“ Der rhythmische zweite Satz, ein Rondo mit ausgearbeiteter Coda, lässt Anklänge an den Jazz hören und endet mit einem typischen „Smear“. Darüber hinaus mag Copland zwar Inspiration vom Swing erfahren haben, doch „spricht“ das Konzert vor allem seine eigene musikalische Sprache.

Nach einigen Unterbrechungen vollendete Copland das Stück in Tanglewood im Sommer 1948 und sandte die Partitur an Goodman. Der antwortete schließlich, dass das Konzert nach „einer kleinen Bearbeitung“ ein „gutes Stück“ sein werde, doch schließlich einigte man sich darauf, nur einige sehr hohe Töne für das Soloinstrument abzuändern. Die Uraufführung fand im November 1950 als Radiosendung unter Leitung von Fritz Reiner statt, die erste Aufführung auf einer Konzertbühne fand einige Tage später mit dem Philadelphia Orchestra unter Leitung von Eugene Ormandy statt, doch spielte hier Ralph McLane den Solopart. Heute ist das Konzert ein fester Bestandteil des Klarinettenrepertoires, allein von Goodman und dem Komponisten als Dirigenten gibt es zwei verschiedene Aufnahmen auf dem Markt.

George Gershwin

Ob sich Aaron Copland und der zwei Jahre ältere George Gershwin als Kinder jemals begegnet sind? Beide stammten aus Brooklyn und wuchsen dort auf. Die Karrieren der beiden entwickelten sich durchaus unterschiedlich: Copland erhielt eine Musikausbildung, in der das klassische europäische Repertoire im Mittelpunkt stand, während Gershwin, der sich früh selbständig machte, eher zufällig das Klavier entdeckte, als die Eltern für seinen älteren Bruder Ira das Instrument anschafften. Bei einem Freund brachte sich George selbst das Spielen bei. Erst dann erhielt er geregelten Unterricht und eine klassische Grundlage. Später kam Unterricht in Musiktheorie bei Edward Kilenyi, einem Schüler Pietro Mascagnis, dazu.

Der fünfzehnjährige Gershwin hatte wie Copland Unterricht bei dem Komponisten Rubin Goldmark. Dort könnten sich die beiden begegnet sein. Prägend wurde für ihn die Begegnung mit der Musik von Irving Berlin (1888-1989) und Jerome David Kern (1885-1945), den beiden Songwritern und Broadway-Komponisten. Gershwin wurde schließlich Pianist eines Populärmusik-Verlages. Er führte potentiellen Kunden aktuelle Songs aus dem Verlagsprogramm vor und bespielte auch gelegentlich Rollen für mechanisches Klavier mit solchen Schlagern. So konnte er sich in diesem Job eine umfassende Übersicht über die Produktion verschaffen.

Seine ersten eigenen Songs veröffentlichte Gershwin übrigens 1916 in einem konkurrierenden Verlagshaus, weil sein Arbeitgeber kein Interesse daran zeigte. Kurze Zeit später begann er auch für das Musiktheater zu arbeiten und Songs für aktuelle Broadwaystücke zu schreiben, bis er 1919 das erste eigene Theaterstück komponierte. So trieb Gershwin seine Karriere konsequent voran. Der erste Auftritt im klassischen Konzertsaal erfolgte bereits 1923 in einem Liederabend der Sängerin Eva Gauthier, der neben Liedern von Bartók, Hindemith, Milhaud und Schönberg

auch Songs von Berlin, Kern und Gershwin vorstellte. Ein Kritiker schrieb über ihn: „He is the beginning of the age of sophisticated jazz“. Ein Jahr später folgte der große Uraufführungserfolg mit der „Rhapsody in blue“ 1924 in der New Yorker Aeolian Hall. Von da an war Gershwin ein berühmter Mann.

Zunehmende Bekanntheit und die wachsenden Geldeinnahmen machten es ihm möglich, auf Reisen zu gehen. 1926 bis 1928 hielt er sich in Europa auf, allein in Deutschland und Österreich lernte er so unterschiedliche Kollegen wie Ernst Krenek, Kurt Weill, Emerich Kálmán, Franz Lehár und Alban Berg kennen. Die Musik des letzteren faszinierte ihn. 1930 brachte er sein Musical „Strike up the band“ am Broadway heraus, die Soloklarinette in der Produktion spielte übrigens der 21jährige Benny Goodman.

Die Idee zur „Cuban Overture“ entstand bei einem zweiwöchigen Ferienaufenthalt im Februar 1932 auf Kuba. Gershwin komponierte das Stück im Sommer 1932 und gab ihm zunächst den Titel „Rumba“. Tatsächlich spielen sowohl lateinamerikanische Rhythmen als auch kubanische (Schlag-)Instrumente hier eine große Rolle. Gershwin stellte sich vor, die Schlaginstrumente Bongos (paarweise verwendete Röhrentrommeln, die mit Fingern und bloßen Händen geschlagen werden), Claves (Klanghölzer), Güiro (ein aus einem Flaschenkürbis oder Holz hergestelltes Instrument, das, mit einem Holzstab über seine geriffelte Oberfläche gerieben, ratschende Geräusche von sich gibt) und Maracas („Rumba-Rasseln“) im Vordergrund des Orchesters zu platzieren. Das Stück zitiert karibische Lieder und Tänze, darunter ist hierzulande sicher „La Paloma“ das bekannteste.

Wie groß die Beliebtheit Gershwins zu dieser Zeit war, illustrieren die Umstände der Uraufführung am 16. August 1932 im Lewisohn Stadium. Das Programm des New York Philharmonic Orchestra enthielt ausschließlich Werke von Gershwin, der über das Ereignis schrieb: „Es war, glaube ich wirklich, die aufregendste Nacht, die ich je erlebt habe [...] 17.845 Leute haben für ihren Eintritt bezahlt und noch einmal rund 5.000 standen vor den geschlossenen Toren um sich – vergeblich – den Weg ins Innere zu erkämpfen.“

Artie Shaw

Artie Shaw galt lange Zeit vielen Swingfans als Rivale Benny Goodmans, sowohl als Klarinettist als auch als Bandleader. 1938 beispielsweise wählten die Leser des verbreiteten Jazzmagazins „Down Beat“ Shaws Band zur beliebtesten – vor der von Goodman. Dieser wiederum erhielt den ersten Platz als bester Solist – vor Shaw. Als Antwort auf Goodmans Titel „King of Swing“ ernannten die Fans Shaw zum „King of the Clarinet.“ Wie es in der Blütezeit der Big Bands üblich war, hatten beide eine Erkennungsmelodie, mit der sie ihre Konzerte einzuleiten pflegten. Für Benny Goodman war das „Let’s dance“ (von Baldridge-Stone-Bonime), für Shaw „Begin the Beguine“ (von Cole Porter) und „Nightmare“.

Im Sommer 1935 trat Shaw zusammen mit einem Streichquartett bei einem Swingkonzert auf. Die ungewöhnliche Besetzung machte viele Veranstalter auf ihn aufmerksam. Zuvor hatte er hauptsächlich als Studiomusiker in Plattenstudios gespielt, 1936 stellte er seine erste eigene Bigband zusammen. Doch der Klang der Band mit ihren Streichern entsprach nicht dem breiten Publikumsgeschmack, und so ließ Shaw schweren Herzens das Quartett wieder fallen. Nur der Leiter der Streichergruppe, Jerry Grey, blieb Shaw als Arrangeur treu. Er arrangierte „Begin the Beguine“, und von da an ging es mit der Band bergauf. Shaws Band spielte, ähnlich wie die Goodmans, in Langzeitengagements berühmter Hotels oder Konzertsäle und bald erreichten ihre Schellackplatten Millionenauflagen. Der Erfolg verlangte Opfer; mehrmals brach Shaw auf offener Bühne zusammen und musste ins Krankenhaus. Er war (ähnlich wie Goodman) kein einfacher Orchesterleiter. Seine Musiker fühlten sich oft von oben herab behandelt, manche hielten ihn für einen intellektuellen Snob. So hatte er 1938 genug vom Bandleben, beendete die Zusammenarbeit mit seinen Musikern, reiste nach Mexiko, sammelte mexikanische Lieder und trat im nächsten Frühjahr wieder vor ein Orchester aus 32 Musikern, um mit ihnen Aufnahmen zu machen.

1940 spielte er in Fred Astairs Film „Second Chorus“, der im Musikermilieu spielt, sich selbst. Der Film gibt Raum für viele Songs und Instrumentalstücke. Unter anderem erklingt hier das eigens dafür von Shaw komponierte Klarinettenkonzert. Das Stück sei eine „Mischung aus ein bisschen Boogie-Woogie-Blues, Klarinette über Tomtom-Zwischenspielen und einem klassischen Jazz-Riff-Aufbau gegen Ende, alles umrahmt von eröffnenden und schließenden virtuosen Kadenzen für den Klarinettensolisten“, schrieb der Komponist Gunther Schuller in seinem Buch „The History of Jazz“. Möglicherweise war es diese für ein Big Band-Stück ungewöhnliche Form und die erneute Hinzuziehung von Streichern, die Shaw dazu brachte, das Ganze als Konzert zu bezeichnen, wenn es auch wenig mit der klassischen Konzertform gemein hat.

Auch unter dem Label „Artie Shaw and his Symphonic Swing“ frönte er weiter seiner Leidenschaft. 1942 trat er der Navy bei und gründete dort die nächste Band, mit der er an pazifischen Kriegsschauplätzen auftrat, im Dschungel, auf Flugplätzen, Schiffsdecks und getarnten Freilichtbühnen. In den späten 40er Jahren ging es mit dem Swing bergab. In der Folge spielte auch Shaw klassische Musik in der Carnegie Hall, mit den New Yorker Philharmonikern und mit Leonard Bernstein. 1954 legte er die Klarinette beiseite mit der Begründung, dass er seinen eigenen Ansprüchen nicht mehr genügen könne. Auch wolle er nicht immer wieder die gleichen Titel zum Besten geben und die gleiche Musik schreiben. Er arbeitet in der Folgezeit als Romanautor, Filmverleiher und beschäftigte sich mit mathematischen Problemen.

Das Privatleben Shaws, der sich selbst als „sehr schwierigen Menschen“ bezeichnete, war nicht weniger abwechslungsreich als sein Berufsleben. Er war achtmal verheiratet, unter anderem mit den Schauspielerinnen Lana Turner und Ava Gardner. Sein Verhältnis zum „King of Swing“ definierte er so: „Benny Goodman spielt Klarinette. Ich spiele Musik.“