

Gershwains bleibender Ruhm gründet sich vor allem auf die nicht sehr umfangreiche Reihe von sinfonischen, konzertanten und dramatischen Werken, die er zwischen 1924 und 1935 schrieb und mit denen er selbst gegenüber der Fülle seiner Schlagerlieder, Musical Comedies, Revuemusiken und Filmmusiken zu repräsentieren wünschte. Der Durchbruch gelang 1924 mit der New Yorker Uraufführung der „Rhapsody in Blue“. Bis dahin lebte und wirkte der junge Geršwin noch weitlich unbekannt im Getriebe des ungeheuren amerikanischen Musikmarktes und im Schatten solcher favorisierten Komponisten wie Irving Berlin oder Jerome Kern.

Die sinfonischen Stücke Geršwins wurden rasch in den Konzertsälen der Welt heimisch. So konnte es nicht ausbleiben, daß das Bedürfnis entstand, auch sein weitaus anspruchsvollstes und engagiertestes Werk, die Oper „Porgy and Bess“, in einer noch der Praxis der Suite oder des Potpouris gefälligen Nummernfolge für Orchester allein zu bearbeiten. Der frühe Tod Geršwins 1937 hat dies in authentischer Weise verhindert, aber das sinfonische Arrangement der populärsten Lieder, das Robert Russell Bennett sehr geschickt und in weitestgehender Anlehnung an den Originalklang vornahm, würde zweifelsohne seine Anerkennung gefunden haben. Diese Suite besteht aus sieben Teilen. In klar disponierter, steigender Kontrastdramaturgie folgen nach der turbulent lärmenden Introduction Claros Wiegenlied „Summerline“, Porgys Banjo-Song „I got plenty o' nuttin'“, das klangvolle Liebesduett Porgy/Bess „Bess, you is my woman now“, der höflich-elektrisierte Masschahor der Besucher von Catfish Row „Oh, I can't sit down“, der erotische Verführungsgang Sparring Life's in affiliated, adaptierten Broadway-Sal „There's a boat that's leavin' soon for New York“ sowie als hymnisch gesteigertes Abschluß das Chorspiritual „Oh Lord, I'm on my way“.

Der fünfundsiebenzigjährige Geršwin war ein anerkannter Komponist von populären Schlagerliedern und zündenden Musical-Nummern. Selbstkritisch hielt er auch wtregige Pläne in den Grenzen dieser Gattung. Als daher Paul Whiteman, der mit seinem Orchester zum führenden Vertreter der „Sweet Music“ avanciert war und sich als „King of Jazz“ feiern ließ (was höchstens für die Variante des bequem polarisierbaren und kommerzialisierten Jazz zutreffend sein mochte), die Idee einer sinfonischen Musik „in a jazz idiom“ entwickelte und Geršwin um ein solches Werk bat, lehnte dieser das Angebot zunächst ab. Weder schien es ihm seinem derzeitigen Können angemessen, noch hielt er die sinfonische Behandlung der Eigenarten des echten Jazz für möglich. Dennoch setzte sich in seinem Kopf die Aufgabe fest, eine vom Gehalt des Jazz inspirierte Musik „gleichsam als musikalisches Kaleidoskop Amerikas — unseres ungeheuren Schmelztopfs, unserer typischen nationalen Eigenheit, unserer Blues, unserer großstädtischen Unrast“ zu schreiben. Und als er (wenige Wochen vor diesem Termin) völlig überrascht aus einer von Whiteman lancierten Anzeige in der „New York Herald Tribune“ erfuhr, daß am 12. Februar 1924 in der New Yorker Aeolin-Hall bei einem großen Whiteman-Konzert ein sinfonisches Werk von Geršwin uraufgeführt werden mußte, der wohl oder übel die Arbeit in Angriff nehmen. Es sollte zunächst ein sinfonischer Blues werden, aber dann wählte Geršwin die Form der Rhapsodie, um seinen zahlreichen thematischen Einfällen mehr Raum und improvisatorische Freiheit der Entwicklung zu geben. Den Vorschlag für einen breiten, melodischen Mittelteil übernahm er von seinem Bruder Ira, ebenso den Titel „in Blue“ (in Anlehnung an Gemälde-Unterschriften des nordamerikanischen Impressionisten Whistler), obwohl Geršwin ursprünglich die Bezeichnung „American Rhapsody“ vorgesehen hatte. Er hatte das Werk für Klavier und sinfonisch besetzte Jazzband vorgesehen, schrieb es aber für zwei Klaviere, weil auftragsgemäß und wegen des enormen Zeitdrucks Ferde Grofé, der Pianist und Arrangeur des Whiteman-Orchesters, die Instrumentierung übernahm. Nichtsdestoweniger nahm Geršwin Ein-

fluß auf die klangliche Realisierung, und beispielsweise ist das eröffnende Klarinetten-Oktosonda einer seiner kühnen instrumentalen Einfälle. Acht Tage vor dem Whiteman-Konzert war die Rhapsody in Blue fertiggestellt. Die Uraufführung mit Geršwin als Solisten gestaltete sich zu einem sensationellen Triumph für den Komponisten. Die Presse überbot sich an Superlativen: Geršwains genialer Wurf habe der amerikanischen Musik ein Profil gegeben; der Tag gehe in die Geschichte der amerikanischen Musik ein. Mit einem Schlag war Geršwin zum nationalen Idol erhoben und ein weltbekannter Komponist geworden.

Geršwin verbrachte im Frühjahr 1932 einen Urlaub auf Kuba. Von der rhythmisch vitalen und klangprächtigen Musik dieses Landes war er so fasziniert, daß er sofort mit den Skizzen seiner Kubanischen Ouvertüre begann und in wenigen Sommerwochen die Partitur beendete. Der ursprüngliche Titel lautete „Rhumba“. Das Werk ist dreiteilig, in grellen und saftigen Farben instrumentiert und betont das folkloristische Kalorit durch Tanzrhythmen von Rumba und Habanera im Einsatz eines ungewöhnlich reichen und differenzierten Schlagzeugensembles.

1928 unternahm Geršwin eine Europareise. Vor allem in Paris hoffte er seine musikalischen Fertigkeiten zu erweitern, und so ersuchte er, allerdings vergeblich, unter anderem Strawinsky, Prokofjew und Ravel um Unterricht. Sie reagierten, von seiner Musik begeistert, alle ähnlich wie Ravel: „Weshalb wollen Sie ein zweckloser Ravel werden, da Sie ein erstklassiger Geršwin sind?“ Angeregt durch die Atmosphäre der Weltstadt, konzipierte er das Orchesterstück „Ein Amerikaner in Paris“, das im Dezember des gleichen Jahres in der New Yorker Carnegie Hall unter der Leitung von Walter Damrosch uraufgeführt wurde. Der Komponist bemerkte zu diesem „eigentlich rhapsodischen Ballett“, es sei seine „Absicht, die Eindrücke eines amerikanischen Reisenden wiederzugeben, der durch Paris schlendert, der auf den Straßenbrunnen hört und die französische Atmosphäre in sich aufnimmt“. Das einätzige dreiteilige Stück mit seinen originellen Themen, effektvollen Entwicklungen und geschickten Klangmontagen basiert auf den Modellcharakteren von Ragtime, Blues und Charleston.

Dr. Frank Schneider

Programmblätter der Dresdner Philharmonie · Spielzeit 1978/79 · Herausgeber: Prof. Herbert Kegel
Redaktion: Dr. habil. Dieter Hütwig
Bildgestaltung: Deutsche Fotothek Dresden
Druck: OGV, Produktionsstätte Pina · 111-25-12 z.T. · SD 309-51-76 · ZVP 625 M

Dresdner
Philharmonie

1. SONDERKONZERT 1978/79

DRESDNER PHILHARMONIE

Dienstag, den 27. August 1978, 20.00 Uhr

Mittwoch, den 30. August 1978, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

1. SONDERKONZERT

Dirigent: Herbert Kegel

Solist: Siegfried Stockigt, Berlin, Klavier

George Gershwin
1898–1937

Suite aus „Porgy and Bess“

Rhapsody in Blue

PAUSE

Kubanische Ouvertüre

Ein Amerikaner in Paris – Sinfonische Dichtung

Zum 80. Geburtstag des Komponisten
am 26. September 1978



GEORGE GERSHWIN

ZUR EINFÜHRUNG

Was immer auch die nostalgischen Illusionen über die „Golderen Twenties“ der Kunst von deren sozial höchst unterschiedlichen Existenzbedingungen, Entwicklungswidersprüchen und Ausdruckscharakteren verdecken müssen oder verdrängen wollen: In der Gestalt George Gershwins wie in den weltbesten Klängen seiner Musik scheint unerlöste eine glänzende Facette aufzublitzen, die solchen Vorstellungen leicht als Bestätigung dienen mag. Zweifellos galt diese schmissig-nerve-Musik mit ihren ebenso aggressiven wie freudig süßen Tönen gerade damals, als sie nach der Weltwirtschaftskrise ab Mitte der zwanziger Jahre Amerika und Europa eroberte, als das selbst passende akustische Mobiliar zu einer Lebenshaltung, die sich durch organisierte Vitalität, dekorative Sinnlichkeit und energiegeladenen Aktionismus ihres bedrohlich glänzenden sozialen Bodens zu erheben trachtete. Als bestimmend für den widerstandlosen Erfolg von Gershwins Musik wird man die Tatsache benennen müssen, daß sie ihr eigenartiges Produktionsgesetz als Gestus angenommen und ausgestellt hat: es ist die in unerlösten Konkurrenzkampf der amerikanischen Vergnügungsindustrie erprobte und erhaltene Verbindung von unbedingter Risikobereitschaft und genauen Kalkül, von individueller produktiver Phantasie und kollektivem Management.

Man lese Gershwins Leben nach, man verfolge seinen konterharten Aufstieg vom unauffälligen Vorstadtkind zum schweibereichen Komponisten und zum ungeliebten Idol einer Nation. Wer dachte dabei an die Bilderbuch-Story von smarten, lächtigen, erfolgreichen Selfmademen, den die kapitalistische Welt gelegentlich heranzubringt und benützt? Gewiß sind solche prosperierenden, vitalen Züge der Persönlichkeit zusammen mit dem Gestus des American way of life und den Strukturen hochkommerzialisierter Unterhaltungsindustrie in Gershwins Musik eingegangen. Aber man würde sie oberflächlich hören und falsch verstehen, wenn man in ihr nicht auch den programmatischen Impuls zur Sehnsucht nach dem „anderen Amerika“, zur Solidarität mit dem Schicksal und dem Lebensgefühl der Masse der Unterdrückten, Deklassierten und Verachteten vernähme. Denn die Darstellung ihrer Gefühle war vor allem Gershwins Intention. Die musikalische Lösung dieser geschichtlich neuen Aufgabe – die differenziert, anspruchsvoll, wie selbstverständlich und elegant in einem Gattung – trug somit die entscheidende Bedingung ihrer fortwährenden Faszinationskraft in sich selbst.

Gershwins Leistung besteht nicht schlechthin darin, eine der geschichtlichen Bedeutung der USA und der spezifisch nordamerikanischen Mentalität in unserem Jahrhundert voll entsprechende Musik geschaffen zu haben. Die Emanzipation aus dem akademischen Schlepptau der europäischen Tradition vollzog sein Zeitgenosse Charles Ives weit eher und radikaler, wenngleich dadurch auch zunächst um den Preis vollkommener Isolation. Gershwins Ideen und Fähigkeiten zielten auf ein klassen- und rasenvermittelndes Idiom nationaler Populärmusik von hohem Rang, zu der er auf originelle Weise bis dahin für unvereinbar gehaltene Elemente verschmolz. Diese Elemente entstammen im wesentlichen der gängigen Schlagmusik, den ursprünglichen wie bereits „sinfonisierten“ Typen des Jazz, den Formen und Techniken der großen klassischen Konzert- und Musiktheatergattungen sowie einigen harmonisch-klanglichen Entdeckungen bedeutender zeitgenössischer, vor allem französischer Komponisten. Auf ihre Weise und unter anderen Bedingungen verknüpfte Gershwins Musik ein auf nichttektische, produktive Synthese, Mehrfunktionalität und ästhetisch qualifizierende Gebrauchsfähigkeit abzielendes experimentelles Konzept, wie es vergleichsweise und allerdings mit politischer Konsequenz damals nur erst von Hanns Eisler realisiert worden ist.