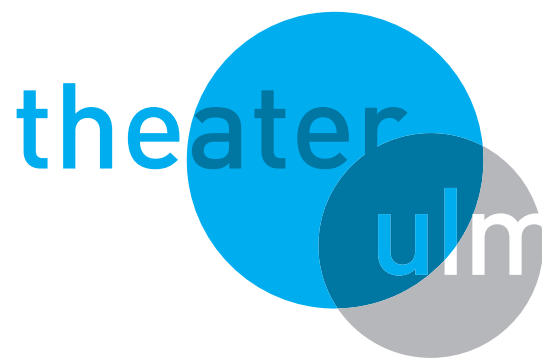


# Materialien zum 1. Philharmonischen Konzert

Zusammengestellt von  
Konzertdramaturgin Silke Meier-Künzel



## INHALT

DIE MUSIK AMERIKAS	S. 2
VIRGIL THOMSON – BIOGRAPHISCHE NOTIZ	S. 3
THE RIVER	S. 3
SAMUEL BARBER – VITA	S. 5
1. SINFONIE	S. 5
AARON COPLANDS LEBEN UND WERK	S. 7
APPALACHIAN SPRING (SUITE 1945)	S. 8
QUELLEN	S. 9

Theater Ulm - Dramaturgie  
Silke Meier-Künzel  
Herbert-von-Karajan-Platz 1  
89073 Ulm  
Email: s.meier-kuenzel@ulm.de  
0731-161 4402

## AMERIKANISCHE MUSIK

Die Musik Amerikas ist, vor dem historischen Hintergrund der USA klar ersichtlich, geprägt von multiethnischen und multikulturellen Aspekten. Einflüsse aus Europa spielen eine herausragende Rolle, jedoch versuchten die Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts stets auch die eigene Kulturgeschichte in ihre Werke zu integrieren. So prägen häufig Kirchenlieder die musikalische Semantik, Jazzelemente werden schnell in die „ernste“ Musik mit eingebaut und die programmatische Platzierung des Aufbau- und „Go West“-Themas ist aus den Kompositionen nicht wegzudenken.

„Die Voraussetzungen „Im 19. Jahrhundert reflektierte die Kunstmusik die Charakteristika des europäischen Musiklebens. Die Voraussetzungen für Sinfonik und Kammermusik wurden allgemein erst gegen Ende des Jahrhunderts geschaffen, als auch der Aufstieg der Virtuosen, vor allem der Pianisten, begann. Während der ersten Jahrhunderthälfte unternahmen die meisten Länder bewusste Anstrengungen zur Weiterentwicklung des künstlerischen Schaffens, indem sie einheimische Künstler unterstützten und förderten. Nationale Musikinstitutionen und Konservatorien wurden gegründet und Opernhäuser erbaut. In der zweiten Jahrhunderthälfte kam der Gedanke einer national geprägten Kunst auf. Ein greifbarer nationaler Musikstil kristallisierte sich aber erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts heraus unter dem Einfluss ähnlicher Strömungen in Europa und der Ausbildung musikalischer Gattungen mit folkloristischen und volkstümlichen Charakteristika, die sich als Grundlage nationaler Identitätsmerkmale eigneten.“ (MGG)

Da die Voraussetzungen für ein eigenständiges Musikleben in Amerika erst im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert geschaffen werden, stammen praktisch alle Neuerungen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts aus Europa. Dies geschah nicht zuletzt aus einem Minderwertigkeitskomplex heraus, wonach das amerikanische Komponieren dem europäischen (noch) nicht ebenbürtig sei. So orientierten sich die meisten amerikanischen Komponisten bis in das 20. Jahrhundert hinein an den romantischen Komponisten Europas wie Brahms und Schumann. Es war außerdem Tradition, dass die zukünftigen Komponisten ihr Studium an europäischen Musikkonservatorien abschlossen, um dort grundlegende musikalische Techniken vermittelt zu bekommen. Dem in Europa und sogar in weiten Teilen der USA vorherrschenden Vorurteil, dass es keinen glaubwürdigen „amerikanischen“ Komponisten geben könne, versuchten die Komponistengenerationen um und nach Charles Ives und Virgil Thomson vehement entgegen zu wirken. Charles Ives gibt der Musik Amerikas eine eigene Richtung und damit Selbstbewusstsein. Ives komponierte „121 verzeichnete, sehr neuartige Werke, die die Notationsverfahren der zeitgenössischen Musik andeuten: Polytonalität, Atonalität, Serie, Mikro-Intervalle, Cluster, Polyrhythmik, Bewegung der Klänge im Raum.“ (von der Weid) Die meisten dieser Werke wurden zunächst nicht veröffentlicht. „Seit den fünfziger Jahren jedoch konnte Ives, der zum geistigen Vater beinahe aller späteren amerikanischen Komponisten wurde, einige seiner Werke hören und wurde schließlich überall als bedeutendster Musiker der Vereinigten Staaten anerkannt.“ (von der Weid)

Die meisten amerikanischen Komponisten besuchten noch nach dem Ersten Weltkrieg den Unterricht von Nadia Boulanger in Paris. Virgil Thomson eröffnet die Reihe, gefolgt von Aaron Copland, Marc Blitzstein und vielen anderen Kollegen. Sie wurden dort nicht nur mit den zeitgenössischen Kompositionstechniken vertraut gemacht, sondern konnten vielfältige Bekanntschaften in Künstlerkreisen schließen. Trotzdem oder gerade deshalb forderten sie zunehmend einen „einheimischen“, amerikanischen musikalischen Stil. So finden zunehmend Einflüsse aus der Populärmusik Eingang in die klassische Musik und oberstes Gebot wird für die Komponisten die Verständlichkeit beim Publikum.

## VIRGIL THOMSON „THE RIVER“ (SUITE 1945)

### BIOGRAPHISCHE NOTIZ

Virgil Thomson eröffnet das 1. Philharmonische Konzert mit einer Suite, die die wesentlichen Bestandteile seiner Filmmusik zum Dokumentarfilm „The River“ enthält. Der Komponist, Dirigent und ob seiner unbeeinflussbaren Meinung gefürchtete Musikkritiker wurde im November 1896 in Kansas City geboren. Schon im Alter von fünf Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht, der schon bald von weiteren Instrumenten und theoretischen Grundlagen ergänzt wurde. Mit 14 Jahren entschied sich Virgil Thomson, Musiker zu werden.



1917 meldete sich Thomson als Freiwilliger zur National Guard, wurde in Funktechnik und Luftfahrt ausgebildet, aber bedingt durch das Kriegsende 1918 nicht mehr eingezogen. So schrieb sich Thomson 1919 an der Harvard Universität ein. Thomson verfasste schon ein Jahr später erste eigene Kompositionen wie das Lied „Vernal Equinox“ oder das Chorwerk „De profundis“. 1921 reiste er nach Paris, um, ohne dies zum damaligen Zeitpunkt zu ahnen, die Reihe amerikanischer Komponisten zu eröffnen, die bei Nadia Boulanger ihre Studien zu vervollkommen suchten. Die vielfältigen Künstlerkreise in Paris beschieden dem jungen Mann Kontakte unter anderem mit Aaron Copland, Lean Cocteau, Eric Satie und Ernest Hemingway.

1922 kehrte Thomson für drei Jahre nach Amerika zurück, wo er sein Studium an der Harvard Universität abschloss, mit einem Stipendium allerdings an der Juilliard School in New York Chorleitung und Kontrapunkt studierte. 1925 kehrte er für weitere 15 Jahre nach Paris zurück. Im Herbst des folgenden Jahres lernte er Gertrude Stein kennen, mit welcher ihn nicht nur eine anhaltende Freundschaft, sondern auch eine fruchtbare Zusammenarbeit verband: So vertonte er Liedtexte von ihr und erarbeitete mit ihr die Oper „Four Saints in Three Acts“ und später „The Mother of us All“. Die Uraufführung dieses Werks 1934 verursachte einen Skandal, der den Dokumentarfilmregisseur Pare Lorentz auf ihn aufmerksam machte und somit zu einigen seiner berühmtesten Kompositionen führte, unter anderem zu „The river“.



Ab 1931 widmete sich Thomson vermehrt dem Schreiben, woraus 1939 sein erstes Buch „The State of Music“ resultierte, welchem, 1940 zurückgekehrt in die USA, ein 14jähriges Engagement beim Herald Tribune in New York folgte. 1966 folgte Thomson dem Ruf als Professor für Musik an das Carnegie Institute of Technology. In den folgenden Jahren erhielt er 20 Ehrendokortitel und weitere Ehrungen in den wichtigsten Institutionen für Musik Amerikas.

### THE RIVER

Thomsons Œuvre umfasst Musik für fast alle Genres, jedoch stellen seine Kompositionen für den Film die erfolgreichsten und publikumswirksamsten Arbeiten daraus dar. 1936 und 1937 entstanden zwei seiner Projekte mit dem Dokumentarfilmregisseur Pare Lorentz. Thomson schildert seine erste Begegnung mit Lorentz in seiner Autobiographie: „(Lorentz) erklärte zunächst seinen Film und fragte mich, ob ich mir vorstellen könnte, dazu die Musik dafür zu schreiben. Meine Antwort war: „Wieviel Geld hast du?“ Er antwortete: „Neben den Kosten von Orchester, Dirigent und Aufnahme, kann ich für den Komponisten höchstens 500 Dollar erübrigen.“ „Gut,“ sagte ich, „ich kann nicht mehr von jemandem nehmen als er hat. Wenn du also mehr Geld hättest, würde ich mehr verlangen.“ Meine Antwort erfreute ihn. „All diese Überflieger“, sagte er „die über nichts anderes reden als Ästhetik. Du sprichst über Geld; du bist ein Profi.“ (zitiert nach Naxos 8.559291)

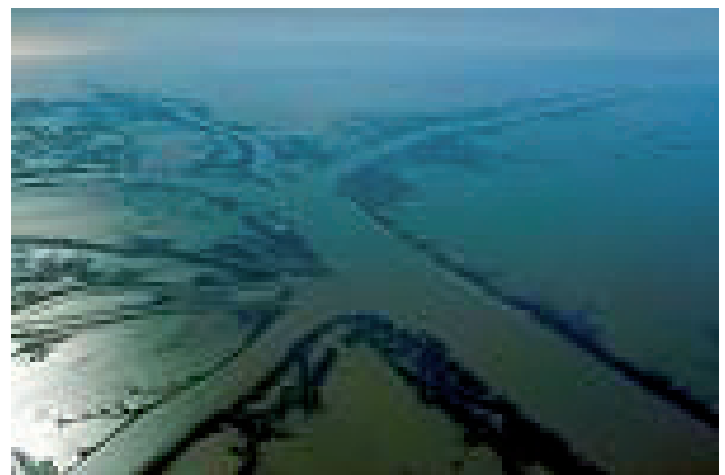
Die beiden gemeinsamen Projekte „The Plow that Broke the Plains“ und „The River“ sind charakteristische amerikanische Dokumentarfilme, die sich mit Land und Leuten beschäftigt. „The Plow“ dreht sich inhaltlich um die Präriegebiete in den USA und Kanada, „The River“ beschäftigt sich mit dem Mississippi, seiner Geschichte und Nutzung, dem Lebensraum des Mississippitals, den verheerenden Überflutungen des Flusses und einer möglichen Lösung dieses Problems durch ein Dammsystem. Der Film bezieht somit Stellung und trifft klare, auch kritische, Aussagen, vernachlässigt ästhetische Gesichtspunkte daneben aber keineswegs. Ganz im Gegenteil beschreitet Lorentz mit seiner Konzeption der nahtlosen Verbindung von Bildern, info-

nischer Musik und poetischem Sprechtext des Kommentators sogar ästhetisches Neuland im Bereich des Dokumentarfilms. Der Film war äußerst erfolgreich, wurde zum besten Dokumentarfilm beim Filmfestival in Venedig 1938 gewählt, Lorentz' Text wurde für den Pulitzer-Preis nominiert, die Kritik äußerte sich lobend und ganz nebenbei konnte ein kommerzieller Erfolg verbucht werden.

Die Partitur Thomsons ist vermutlich das bekannteste Werk des Komponisten. Sie wurde von der Kritik ihrer individuellen Schönheit und Kreativität wegen hochgelobt. Viele Nachforschungen stellte Thomson an, bevor er sich an die Komposition der Musik machte. Er wollte amerikanische „Folkmusic“ in die Partitur integrieren und griff so auf traditionelle Melodien zurück wie beispielsweise „My Sheperd will supply my need“. Nachdem Thomson eine Rohfassung der Musik erstellt hatte, arbeiteten Lorentz und er gemeinsam daran weiter. Lorentz beschreibt den kreativen Prozess Thomsons folgendermaßen: „Virgil verfasste Entwürfe für Klavier für jeden Filmabschnitt. Dann versuchten die Crew und ich, diese für die vorgesehene Zeit zu bearbeiten. Zu diesem Zeitpunkt bekam Virgil meist einige Ideen, geniale Ideen und wir überarbeiteten wieder und wieder, so dass man am Ende eine komplette Partitur über einem kompletten Film hatte und umgekehrt.“ (zitiert nach Naxos 8.559291)

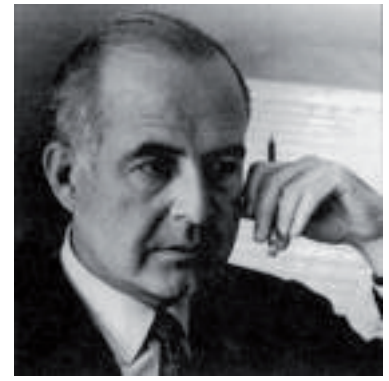
Auf diese Weise erhielt der Film eine ausgeglichene Form. Die Partitur Thomsons scheint in ihrem musikalischen Ausdruck ganz den Bildern und der Aussage des Films angeglichen. So herrscht zu Beginn ein ruhiger, fließender Gestus vor, wenn der Lauf des Mississippi beschrieben wird und idyllische Landschaftsaufnahmen und Wasserimpressionen zu sehen sind. Von der nahezu unberührten Landschaft geht der Fokus auf die arbeitenden Bauern und Baumwollpflücker und damit auf den Mississippi als wichtigen Transportweg. Wichtige und informative Daten unterstreichen den Richtungswechsel des Films, der nun auf die Industrialisierung und den Städtebau entlang des Mississippi Bezug nimmt. Thomsons Musik ist nun weniger fließend, wird kantiger, rascher im Tempo und harmonisch komplex. Eine mehr oder weniger dominierende reale Geräuschkulisse wird hinzugefügt und verbannt jegliche zuvor etablierte Idylle in den Hintergrund. Die Abholzung großer Flächen und der vorangetriebenen Kohleabbau dienen nun als inhaltliches Sprungbrett zu den verheerenden Überflutungen des Mississippi und der daraus resultierenden Verarmung der Bevölkerung. Die Musik untermalt mit dissonanten, fast schrillen Klängen die Katastrophe, baut ansonsten auf häufigen Wiederholungen einiger melodische Muster in verschiedenen Instrumentierungen. Im anschließenden „Requiem“ werden Bläserstimmen parallel geführt und durch kleine harmonische Abweichungen die aus den Fugen geratene Realität symbolisiert. Mit der Feststellung, dass der Mensch die Natur benutzt hat, ohne an die Zukunft zu denken, endet der Film jedoch nicht. Vielmehr schließt sich ein Ausblick auf eine für die Menschen sicherer Zukunft an, indem ein Dammsystem den Fluss regulieren und kontrollieren könne. Thomsons Musik unterstreicht diesen trügerisch hoffnungsvollen Ausblick mit tatkräftiger, springender Melodik und zupackendem Rhythmus.

Der Film ist aus heutiger Sicht durchaus problematisch und zeigt damit die trügerische New-Deal-Überlegenheit auf, für deren Propaganda der Film Ende der 30er Jahre eingesetzt wurde. Thomsons Partitur konnte sich aber auch unabhängig vom Film im Konzertsaal als Suite, die er 1945 nachträglich bearbeitete, behaupten und wurde mit ihrer illustrativen Musik zum Sinnbild amerikanischer Musik.



## SAMUEL BARBER – VITA

Samuel Barber wurde 1910 in eine Musikerfamilie hinein geboren: Er war der Neffe der Altistin Louise Homer und des Komponisten Sidney Homer. Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass Barber bereits im Alter von sieben Jahren, sowohl für Komposition wie auch für Vokal- und Instrumentalmusik außerordentliches Talent an den Tag legte. In einem Brief erklärt der neun Jahre alte Samuel Barber seiner Mutter seine wahre Berufung: „Liebe Mutter, ich schreibe dir, um dir mein mich beunruhigendes Geheimnis zu erzählen. Weine nicht, wenn du das liest, denn es ist weder dein noch mein Fehler. Ich glaube, ich muss es jetzt erzählen, ohne Unsinn. Zu Beginn: Ich bin nicht bestimmt ein Athlet zu sein. Ich bin bestimmt, ein Komponist zu sein, und ich bin mir sicher, ich werde es sein. Bitte mich nicht, diese unerfreuliche Tatsache zu vergessen und Football spielen zu gehen. Manchmal beunruhigte mich das sosehr, dass es mich verrückt machte (aber nicht sehr).“



So durfte er schon bald, mit Unterstützung seines Onkels, eine professionelle Ausbildung beginnen und gewann so bereits mit neun Jahren den Bearn Award der Columbia Universität für eine Violinsonate und denselben Preis 1933 für sein erstes großes Orchesterwerk „The School of Scandal“. Im drauf folgenden Jahr studierte er in Wien die Fächer Dirigieren und Gesang und erlebte bis 1940 eine kurze Laufbahn als Bariton. Tatsächlich existieren heute einige Aufnahmen mit Barber als Sänger, vor allem seiner eigenen Werke.

Ein weiterer Preis ermöglichte dem Komponisten nun einen zweijährigen Aufenthalt in Rom, wo er die „Symphony in One Movement“ vollendete, „das erste Werk eines amerikanischen Komponisten, das bei den Salzburger Festspielen aufgeführt wurde.“ (Heymann) Der einflussreiche Dirigent Arturo Toscanini hörte Werke von Barber bei den Salzburger Festspielen und protegierte den jungen Künstler von da an. Er spielte einige seiner Werke ein, führte sie vermehrt auf und erteilte an Barber sogar den Auftrag, ein Werk für sein neu gegründetes NBC Symphony Orchestra zu komponieren.



Auch als Dirigent setzte Barber seine Studien erfolgreich bei Fritz Reiner und George Szell fort. Somit war es ihm möglich, einige seiner eigenen Werke selbst einzuspielen. Mit zunehmender Erfahrung und zunehmendem Alter, nahmen auch die repräsentativen Aufgaben zu: So wurde er 1946 ausgewählt, die USA auf einem internationalen Musikfest in Prag zu vertreten, er wurde Vizepräsident des International Music Council (1952) und 1962 nahm er als erster amerikanischer Komponist am zweijährlich stattfindenden Kongress sowjetischer Komponisten in Moskau teil. Barber erhielt außerdem zweimal den Pulitzer-Preis. Ein so andauernder Erfolg wie ihm im Berufsleben beschieden war, war ihm im Privatleben leider nicht immer vergönnt. So führte er zwar eine lang anhaltende Partnerschaft, musste wegen einer Krebserkrankung jedoch häufig hospitalisiert werden. Er starb 1981 in New York.

## SAMUEL BARBER – 1. SINFONIE

„Samuel Barber war in den Jahrzehnten um die Jahrhundertmitte einer der meistgeehrten und – aufgeführten Komponisten in Europa und Amerika. Anders als viele Zeitgenossen, deren Laufbahn in der Zeit zwischen den Weltkriegen ihre Reife erreichte, reagierte er kaum auf die experimentellen Entwicklungen, die die Musik der 1920er Jahre und der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beeinflussten. Stattdessen hielt er stetig an einem expressiven, lyrischen Musikstil fest, indem er konventionelle Formtechniken und die tonale Sprache des 19. Jahrhunderts verwendete. Elementen einer „modernistischen“ Tonsprache, die nach 1940 Eingang in sein Werk fanden – etwa ein verstärkter Gebrauch von Dissonanzen und synkopierten Rhythmen (...), Chromatik und tonale Mehrdeutigkeit sowie (in eingeschränktem Maße) Reihentechnik (...) –, bediente er sich erst, nachdem sie bereits als Bestandteil einer allgemeingebräuchlichen Kompositionstechnik anerkannt waren, und nur sofern sie ihm erlaubten, ohne Kompromisse seinen Prinzipien von tonaler Harmonik und lyrischer Expressivität treu zu bleiben.“ (Heymann)



Die Folge der oben beschriebenen Kompositionstechnik Barbers war, dass sich seine Kompositionen sämtlichen Streitereien der amerikanischen Musik entziehen und sich damit in kein Schema pressen lassen. Die Kritik stempelte ihn damit recht bald als „Neo-Romantiker“ oder gar als Populär-Komponist ab. Obwohl auch er tatsächlich die zeitgenössische Meinung der allgemeinen Verständlichkeit der klassischen Musik vertrat, griff er jedoch nie auf Errungenschaften der Populärmusik, wie z.B. des Jazz zurück. Seine Verständlichkeit erreichte er vor allem Dank seiner eingängigen Melodik, die sich in allen seinen Werken findet und die sogar in der Lage ist, den Hörer die oft vorherrschenden komplexen harmonischen Strukturen und Wendungen vergessen zu machen. Seine Instrumentierungen sind oft experimentell und die volle und reiche Klanglichkeit seiner Werke beweist den Erfolg dieser Experimente. Erst seine späteren Kompositionen werden zunehmend „unbequemer“ durch Mehrtönigkeit, Dissonanzen, atonale und sogar zwölftönige Abschnitte. Seine Kompositionen durchlaufen praktisch alle Genres, wenn ihm auch die Vokalkompositionen besonders am Herzen lagen.

Bis zu seinem Spätwerk gelang es Barber allerdings dank seiner Eingängigkeit und gewiss auch Dank der Gefälligkeit seiner Musik, sich nicht nur in Amerika einen Namen zu machen, sondern auch europäische Bastionen klassischer Musik einzunehmen: So wurde seine 1. Sinfonie zwar 1937 in den USA uraufgeführt – und damit seinen Ruf als Komponist ersten Ranges festigte –, aber auch noch im selben Jahr während der Salzburger Festspiele wieder zu Gehör gebracht. Der Beginn dieser 1. Sinfonie scheint den lyrischen Expressionismus Barbers in seiner Reinform zu zeigen: Auf einen emphatischen Sforzato-Beginn folgt eine elegische Violinenmelodie. Kleine Themenzellen erinnern in ihrer Intervallstruktur und Instrumentierung fast wörtlich an den mit Barber in Verbindung gebrachten Brahms. Auf die elegische Melodik folgt als Kontrast eine Motivik mit beherrschender punktierter Rhythmik. Es ist möglich, darin einen angelegten Thematikdualismus wie er in der klassischen Sinfonie und der dort vorherrschenden Sonatensatzform gebräuchlich ist, zu sehen.

Diesen immer wieder aufhaltenden, stauenden Punktierungen folgt ein fließender Abschnitt, der auf Grund seiner tiefen Orchestration mit melodieführender Bratsche und Englischhorn und mit einer ruhigen Sextuolen-Begleitung äußerst beruhigend wirkt. Dieser hier schon angedeutete Wechsel von hektischer, unausgeglichen wirkender und fließender, ruhiger Bewegung, sowie der Kontrast von hohen und tiefen Instrumenten beherrscht den ersten Satz der Sinfonie fast vollständig – obwohl Barber die Sinfonie in einem Satz, also mit attacca-Übergängen zwischen den großen Tempowechseln, komponierte, kann man auf Grund des inneren formalen Aufbaus, einer konzipierten Viersätzigkeit, von mehreren Sätzen sprechen. Diese Wechsel und ein aufgeregtes Skalenmotiv in Sechzehntelketten bewirken eine hörbare Zuspitzung auf einen Höhepunkt. Dieser Höhepunkt tritt in Form einer „Reprise“ der Anfangsthematik der Sinfonie in Erscheinung. Der charakteristische Oktavsprung in der Solooboe wirkt mit ätherischen Streicherbewegungen darunter an dieser Stelle fast verklärend. Das Oktavintervall wird im Folgenden von martialischen Posaunen übernommen, womit das Motiv eine ganz andere Deutung erfährt. Der „Satz“ endet trotz voriger Steigerung recht unvermittelt in Orchestertutti-Schlägen, die durch Generalpausen voneinander getrennt sind.



Der 2. Satz scheint die vorangegangenen Beobachtungen zum exzessiven Lyrismus Barbers Lügen zu strafen: Obwohl im 6/8-Takt komponiert, wirkt der Beginn dieses Satzes nicht wiegend und einlullend, sondern konstruiert und damit hauptsächlich mit dem Verstand nachzuvollziehen. In imitatorischer Weise setzen die Streicher, angefangen von Violine bis hin zum Kontrabass ein und werden schließlich von springenden Soloholzbläsern ergänzt. Der staccato-Vortrag herrscht vor und erzeugt, gemeinsam mit Tonrepetitionen, einen getriebenen Grundgestus. Die thematischen Streicher werden schließlich ersetzt durch die Holzbläser. Harmonisch bewegt sich Barber hier nicht in einfachen Schemata. Fallen lassen und rein nur genießen kann sich der Hörer in diesem Satz nicht, dafür muss er den 3. Satz abwarten.

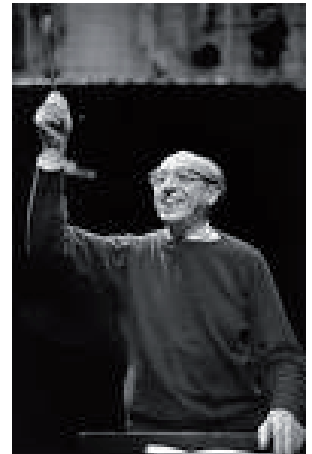


Dieser 3. Satz allerdings ist tatsächlich an elegischer Ausarbeitung kaum zu überbieten: Einen Inbegriff an Idylle bietet zu Beginn die Oboenmelodie, welche von wiegenden Streichern begleitet wird. Die Dynamik des Satzes ist leise, der Ausdruck ruhig und elegisch. Dieser Eindruck wird auch nicht aufgelöst, wenn schließlich eine großangelegte Steigerung beginnt und sich schließlich, angefangen mit der Harfe, das gesamte Orchester beteiligt, sich die Lage in die Höhe schraubt und die Dynamik zunimmt. Erst im letzten Viertel des Satzes übernimmt ein bedrohlicher Ton die Führung, drängt sich eine kompliziertere Harmonik in den hörbaren Vordergrund. Den Abschluss bilden wenig elegische, eher richtig energische, fast brutale Orchesterschläge.

## AARON COPLAND – LEBEN UND WERK

Aaron Copland wurde 1900 in Brooklyn geboren. Bengte Verhältnisse erlaubten vorerst nur eine bescheidene musikalische Ausbildung. Erste Erfahrungen sammelte Copland daher durch Hausmusik und in der Synagoge. Sein starkes Interesse an Musik reichte jedoch aus, ihn dafür lebenslänglich zu begeistern. Schon mit dreizehn Jahren entschied er sich dafür, Musik zu seinem Beruf zu machen, wenngleich er sein erstes Konzert klassischer Musik erst mit 15 Jahren besuchte. 1917 endlich wurde Copland dann Schüler von Rubin Goldmark, dem Neffen des Komponisten Karl Goldmarks. Die Grundregeln von Harmonielehre und Kontrapunkt hatte der gelehrige Schüler schon bald verinnerlicht, traditionelle Kompositionsprinzipien wurden vertraut.

Coplands Werk kann geradezu als „Handbuch für die verschiedenen Richtungen in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts“ (Glanz) gelesen werden. Der junge Komponist verbrachte ab 1921 drei Jahre zu Studienzwecken in Paris. Dort lernte er viele wichtige Persönlichkeiten der damaligen musikalischen Szene kennen, wie Maurice Ravel, Darius Milhaud und François Poulenc, und befand sich in den Pariser Kunstsalons mitten im kulturellen Geschehen. Stilanleihen an die ihm nun persönlich bekannten Komponisten sind in seinen nun folgenden Werken immer wieder zu finden. Copland blieb aber stilistisch keineswegs bei diesen europäischen Einflüssen stehen, sein Werk entwickelte sich kontinuierlich weiter. So zeigt sich in seinen Kompositionen (bspw. in „An Immortality“) schon Mitte der 20er Jahre das „typisch amerikanische“ Element des Jazz in Form rhythmischer und melodischer Bestandteile, sowie harmonischer Wendungen.



Die für Copland charakteristische Flexibilität im Gebrauch unterschiedlichster Stilmittel zeigt sich aber auch in polytonalen Strukturen, wie sie im Neoklassizismus Strawinskys Verwendung finden. Doch damit ist der stilistischen Vielfalt noch lange nicht genug: In den 30er Jahren beginnt eine Versachlichung in Coplands Stil, wobei differenzierte rhythmische Muster und streng ökonomische Materialbehandlung im Vordergrund stehen. Die selbst auferlegte Beschränkung und Tendenz zur schmucklosen Strenge dieses abstrakt-nüchternen, von Copland als „bony“ (knöchern) bezeichneten, Stils ist beispielsweise in der nur 15minütigen „Short Symphony“ zu hören.

Ein historisches Ereignis beeinflusste Ende der 1920er Jahre sämtliche Bereiche des Lebens, so auch das Kulturleben in den USA: Der „Schwarze Freitag“ im Oktober 1929 bewirkte eine tiefgreifende Veränderung und die Frage nach einer eigenständigen amerikanischen Musik erhielt vor diesem Hintergrund eine starke kulturpolitische Gewichtung. Die Forderung nach Reduktion und Vereinfachung der musikalischen Mittel stand im Raum, denn „die Sprache der Musik müsse populär sein, um gesellschaftlich relevant wirksam werden zu können“ (Glanz).

Copland machte sich zu den Anforderungen des Publikums dieser Zeit seine Gedanken: „Ich begann, eine wachsende Unzufriedenheit zwischen dem musikliebenden Publikum und den lebenden Komponisten zu spüren. Das bisherige „spezielle“ Publikum der Konzerte Moderner Musik fiel weg und das konventionelle Konzertpublikum blieb gleichgültig oder desinteressiert gegenüber allem außerhalb der etablierten klassischen Musik. – Mir schien, dass die Komponisten Gefahr liefen, in einem Vakuum zu arbeiten. Darüber hinaus wurde durch Radio und Grammophon ein komplett neues Publikum für Musik herangezogen. Es machte



keinen Sinn, dieses Publikum zu ignorieren und einfach weiter zu schreiben, als würde es nicht existieren. Ich dachte, es wäre den Aufwand wert zu sehen, ob ich das, was ich zu sagen habe, nicht mit den einfachsten Begriffen ausdrücken könnte.“

Nun folgt die zentrale Schaffensphase Coplands, die ihm zu nachhaltiger Popularität verhalf, ihn aber auch so manchem Vorurteil aussetzte. Viele Rezensenten und auch das Publikum verstehen die scheinbare Einfachheit der Musik Coplands aus dieser Phase oft falsch, dabei ist sie, wie das obige Zitat zeigt Programm. Häufige Rückgriffe auf beispielsweise angloamerikanische Folkmusic stellen die Verbindung zu Volk und Geschichte her. Zum Inbegriff des patriotisch-nationalen „Amerikanisten“ wurde Copland durch seine Ballettmusiken „Billy the Kid“, „Lincoln Portrait“ und „Appalachian Spring“.



### AARON COPLAND – APPALACHIAN SPRING (SUITE 1945)

Das Ballett rund um die Vorbereitungen einer Bauernhochzeit in Pennsylvania, „Appalachian Spring“, wurde 1944 in einer Choreographie von Martha Graham in Washington uraufgeführt. Die Handlung des Tanzstückes bezieht sich auf die Freiheiten der amerikanischen Kultur und deren Einschränkungen durch das puritanische Erbe, das Gewicht der Traditionen, die dem Pioniergeist und der Inbesitznahme der Freiräume entgegenstehen. Diese Gegensätze werden im Rahmen einer persönlichen Beziehung zwischen Mann und Frau gezeigt, die schließlich, frisch verheiratet, ein Haus in Pennsylvania beziehen und deren Innenleben vor dem Publikum ausgebreitet wird.

Die Musik, in welche volkstümliche Melodien und Hymnen eingearbeitet sind, ist geprägt von formaler Klarheit und Geschlossenheit, gepaart mit schlichter Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Der ätherisch-melancholische Beginn der hohen Streicher und Bläser könnte dem Klang nach einer modernen Filmmusik entsprungen sein. Der Hörer sieht förmlich die Ausstattung der Uraufführung vor sich. „Vor der stilisierten Silhouette eines Farmhauses, eine Bank vor der Außenmauer, eine Schaukelstuhl im Inneren, daneben Teile eines Zauns und ein Baumstumpf.“ (Manning) Der ruhige, leise und verhaltene Beginn des Werkes ist musikalisch einfach gehalten in expressiver, aber das gesamte Werk prägenden Intervallmotivik und in transparenter Instrumentation. Wenn im Folgenden die handelnden Personen auftreten nimmt Coplands Musik charakterisierende Züge an. Die etablierte Aufwärtsbewegung der Melodik bleibt erhalten, nimmt aber deutlich forschere Züge an. Springende Violinen werden abgelöst von einer Instrumentation mit bedrohlicherem Charakter, worauf wieder der zarte Charakter des Anfangs aufgegriffen wird, allerdings Kombiniert mit der Motivik des Allegros. Einen überraschenden Kontrast bringt der „Tanz der Braut“ – das Presto: Unzart und heftig dominiert ein aufgewühlter Orchestersatz, unterlegt mit forschere Skalenmotivik. Erst im anschließenden Meno mosso schwebt eine Kantilene der Solovioline, die auf der Intervallmotivik des Anfangs basiert, über liegenden Streicherklängen. In diesem zarten, durchsichtigen Abschnitt wird quasi noch einmal Luft geholt für die ausgedehnteren Variationen über einen „Shaker Hymn“: Hier bietet Copland noch einmal alle Ausdrucksmöglichkeiten des Orchesters auf, jedoch stets darauf Bedacht, das bisher etablierte thematische, rhythmische und instrumentatorische Material einzubauen. Vor dem ruhigen Finale, welches den Bogen zum Beginn des Stückes schlägt, enden die Variationen in einem apothetischen Unisono-Klang des gesamten Orchesters.

Aaron Copland hat mit diesen populären Werken aber noch immer das Ende seiner stilistischen Vielfalt erreicht: In den folgenden 30 Jahren seines Lebens blieb die Tonsprache des Komponisten zwar weiterhin weitgehend der Tonalität verpflichtet, jedoch gab es auch „Ausflüge“ in polytonale und sogar zwölftonale Gefilde. Der letzte Abschnitt in Coplands künstlerischem Schaffen ist schließlich dem Rückblick gewidmet, die Phase der Suche und des Experimentierens ist abgeschlossen.





Uraufführung APPALACHIAN SPRING

#### QUELLEN

- Menning, Susan: Appalachian Spring. In: Dahlhaus, Carl und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 2 Donizetti-Henze. München 1987. S. 544-546.
- Béhague, Gerard H: Amerika. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1 A-Bog, Kassel 1994. Sp. 562-565.
- Betz, Marianne: Virgil Thomson. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 16 Strat-Vil, Kassel 2006. Sp. 789-792.
- Heymann, Barbara B.: Samuel Barber. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 2 Bag-Bi, Kassel 1999. Sp. 183-187.
- Horowitz, Joseph: Artikel im Begleitheft zur CD 8.559291, erschienen bei Naxos
- Permoser, Manfred: Zeit für... Aaron Copland. Salzburg 2001
- von der Weid, Jean-Noel: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm. Frankfurt a. M. 2001.
- Whitehouse, Richard: Artikel im Begleitheft zur CD 8.559024, erschienen bei Naxos
- [http://www.classiccat.net/barber\\_s/biography.htm](http://www.classiccat.net/barber_s/biography.htm)
- <http://www.classical.net/music/comp.lst/barber.php>
- <http://www.classical.net/music/comp.lst/works/thomson/river.php>