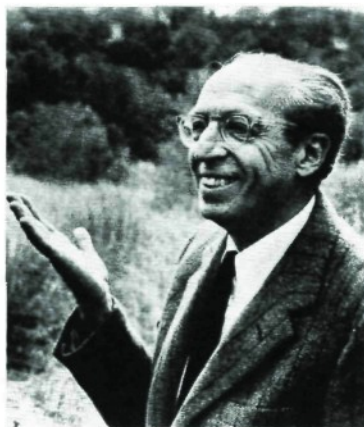


Komponiert für Amerika



Horst Kogler sprach mit dem amerikanischen Komponisten Aaron Copland

Alljährlich kommt aus Amerika ein Komponist nach Europa herübergefliegen, dem als bisher einzigem geborenen US-Bürger die Ehre widerfahren ist, sein Schaffen vollständig auf der Schallplatte dokumentiert zu bekommen: Aaron Copland. Sein Steckbrief: geboren am 14. 1. 1900 in Brooklyn, studierte in Amerika und Paris, wurde durch seine frühen Werke wie etwa die „Music for the Theatre“ 1925 schnell bekannt. Versuchte unter Verwendung von Jazzelementen eine eigenständige amerikanische Musik zu schaffen und ist Exponent einer Richtung, die auch in der Neuen Musik Breitenwirkung anstrebt. Viele Film- und Ballettmusiken. Auch als Organisator des US-Musiklebens von bedeutendem Einfluß und in zahlreichen Gremien tätig. Unser Mitarbeiter Horst Kogler sprach mit Aaron Copland während eines kurzen Aufenthalts in Köln.



In Wien, wo er im September das Tonkünstlerorchester dirigierte, waren wir in den Vorstellungen der Ballett-Stationen an der Staatsoper und in verschiedenen Restaurants ein paarmal aneinander vorbeigelaufen. Das ist Mr. Copland, hatten Bekannte mich auf den viften Amerikaner aufmerksam gemacht, dem man seine 67 Jahre wahrhaftig nicht ansah. Jetzt saß ich ihm in einer Kölner Hotelhalle gegenüber, und seine Augen hinter den Brillengläsern blitzten lebendig und reaktionsscharf — keine Spur von Ermüdung, wie sie so kurz vor dem Ende seines herbstlichen Europa-Trips doch nur allzu verständlich gewesen wäre. Die Namen zweier uns gemeinsamer amerikanischer Freunde stellten augenblicklich den erwünschten Kontakt her.

Copland erzählte, daß er inzwischen in London gewesen war, zu Schallplattenaufnahmen und einem Konzert mit dem London Symphony Orchestra, und dann in Paris, von wo aus er einen Abstecher nach Monte Carlo unternommen hatte, zur Feier des achtzigsten Geburtstags von Nadia Boulanger, bei der er Anfang der zwanziger Jahre — wie fast die ganze Generation seiner kompositorisch ambitionierten Altersgenossen — in Paris studiert hatte. Jetzt steckte er mitten in Funkaufnahmen mit dem Sinfonieorchester des WDR. Ein weiteres Konzert in Bologna war als letzte Station des diesjährigen Europa-Besuchs vorgesehen, vor der Rückkehr nach New York, wo Bernstein demnächst, nach einem Try-out in der Provinz, die Uraufführung seines zur 125. Jubiläums-Saison des New York Philharmonic komponierten neuen Orchesterwerks, „Inscape“ nach Gerard Manley Hopkins, dirigieren wird.

Gibt es gewisse grundsätzliche Unterschiede, die er in seinem Umgang mit amerikanischen und europäischen Orchestern erfahren habe, möchte ich gern wissen. Copland nennt den Altersunterschied bei den Orchestermusikern. Die Mitglieder der amerikanischen Eliteorchester seien im Durchschnitt jünger als ihre europäischen Kollegen. Und das bedeute natürlich auch, sie seien anpassungsfähiger, nicht so festgefahren in ihren Ansichten. Und vor allem: sie hätten ein stärker ausgeprägtes rhythmisches Feeling, was natürlich gerade in der zeitgenössischen Musik eine große Rolle spiele. In den Schallplatten-Katalogen in Amerika, in England, aber sogar auch in Deutschland ist mir das erstaunlich umfangreiche Angebot an Einspielungen seiner Werke aufgefallen. Copland selbst gesteht, daß auch

er verwundert darüber war, so viele seiner Platten auf dem deutschen Markt zu finden. Er berichtet, daß er einen Vertrag mit CBS habe, allmählich sein ganzes Oeuvre auf Schallplatten aufzunehmen (Zwischenfrage: Bei welcher Opuszahl er inzwischen angelangt sei? Er schmunzelt, das könne er nicht so genau sagen, denn als er anfang zu komponieren, erschienen ihm Opuszahlen als eine schrecklich altmodische Angelegenheit — aber wenn er schätze, so dürften heute wohl an die neunzig verschiedene Kompositionen von ihm vorliegen). Der Funk-Bedarf an moderner Musik sei bedeutend größer als der Bedarf der Live-Praxis, das merke er nicht zuletzt an den Tantiemen-Abrechnungen. Das sei aber offenbar in Europa nicht viel anders als in den Vereinigten Staaten, wo sich die FM-Stationen in den vielen Städten des Landes als ein ausgezeichnetes Instrument für die Verbreitung von seriöser Musik bewährt hätten. Und eben auch für die Verbreitung von Schallplattenaufnahmen mit Neuer Musik. Trotzdem gibt er zu bedenken: „Für mich ist das Moment des Zufalls, das zu einer Live-Aufführung gehört, ganz entscheidend. Nachteil aller aufgezeichneten Musik ist ihre Unveränderlichkeit. Mag eine Aufnahme auch noch so prachtvoll gelungen sein, ich weiß doch nicht, ob ich dauernd mit ihr leben könnte — immer wieder die gleichen Nuancen.“

Er ist überhaupt der Meinung, daß wir heute mit viel zuviel Musik leben müssen, daß man sich manchmal wünscht, die Ohren von ihr reinwaschen zu können — namentlich von der uns überall verfolgenden Background-Music. Aber er glaubt, im Gegensatz etwa zu Glenn Gould und seinen Zukunftsvisionen, nicht daran, daß der Vormarsch der Schallplatte irgendwelche direkten Auswirkungen auf das Konzertleben habe — jedenfalls nicht in Amerika, wo viele Platten auf

dem Lande, in Ortschaften abgesetzt würden, die kein eigenes Konzertleben kennen. Man dürfe auch nicht vergessen, daß das Konzertpublikum und die Schallplattenkäufererschaft nicht notwendig miteinander identisch seien.

Und kompositionstechnisch? Auch da behauptet Gould ja eine unmittelbare Einwirkung der im Studio gemachten Erfahrungen auf die Kompositionspraxis. Copland weist auch das — für sich — zurück. Man komponiert schließlich nicht für die Schallplatte. Aber einige Leute hätten eben immer noch die merkwürdigsten Vorstellungen davon, wie eine Komposition entstehe. Er sei sich bei Beginn eigentlich nur darüber im klaren, ob es eines seiner „more accessible“ (also: zugänglicheren) oder eines seiner „more serious“ Werke werden solle — und das hänge natürlich weitgehend von der Zweckbestimmung einer Komposition ab (zu den zugänglicheren Arbeiten rechnet er seine Film-, Funk- und Theatermusiken).

Ich möchte noch von ihm wissen, wie er das merkwürdige Mißverhältnis erklärt, das in der europäischen Aufnahme von amerikanischen Orchestern, Dirigenten und Solisten und von amerikanischen Komponisten besteht, daß die Begeisterung für seriöse amerikanische Musik in so gar keiner Weise der Begeisterung entspricht, die das europäische Publikum (und die Kritik) etwa dem Dirigenten Bernstein, dem Cleveland-Orchester oder einer Leontyne Price gegenüber demonstriert. Copland weist darauf hin, daß Komponieren und Interpretieren doch zwei ganz verschiedene künstlerische Verhaltensweisen seien, die auch nicht voneinander abhängig seien. Außerdem müsse man bedenken, wie jung die amerikanische Musik noch immer sei. Vor seiner Generation gäbe es als ernstzunehmenden amerikanischen Komponisten doch eigentlich nur

Charles Ives, der sich ja auch zusehends in Europa durchsetze. Der Geländegewinn der seriösen amerikanischen Musik in Europa sei zunächst einmal ganz einfach eine Frage der Zeit.

Randausblicke streifen den amerikanischen Opernbetrieb (Copland hat ungefähr ein halbes Dutzend Ballettmusiken geschrieben, und auch in seinem Konzert-Oeuvre begegnet eine ganze Anzahl tänzerisch inspirierter Werke — dem steht ein einziger, wie er zugibt, nicht sonderlich erfolgreicher Opernversuch gegenüber: „The Tender Land“), dessen enorme Kosten die Auf-führung nicht unbedingt kassensicherer Werke so gut wie unmöglich machen (es sei denn, daß irgendwelche Stiftungen hilfreich dabei zur Seite stehen). Für Mr. Bings erzkonservative Opernpolitik an der Met hat Copland wenig Sympathie — um so größer ist sein Respekt vor Rolf Liebermann und dem künstlerischen Standard der Hamburger Staatsopernaufführungen, die er beim Gastspiel in New York sah.

Schlechte Aussichten also für eine Copland-Oper in voraussehbarer Zukunft, „es sei denn, daß plötzlich ein Librettist mit einem interessanten Stoff auftaucht“. Dafür aber eine Menge neuer Schallplatteneinspielungen: die Violinsonate mit Stern, das Klavier-Quartett mit den Juilliard-Leuten, das Witebsk-Trio, die Orgelsinfonie mit Power-Biggs und die soeben in London produzierte Dance Symphony sowie die Symphonic Ode.

Als wir wieder auseinandergehen, ist Copland in Gedanken schon in Bologna — nicht einmal so sehr bei seinem nächsten Konzert, das er dort zu dirigieren hat, sondern bei Pagallo, dem berühmten Ristorante, dessen Lasagne verdi ihm offensichtlich schon vierundzwanzig Stunden vor Verzehr das Wasser im Munde zusammenlaufen lassen.

studio-reihe neuer musik



Neu:

ARNOLD SCHÖNBERG

Variationen über ein Rezitativ für Orgel, op. 40
Orgel: Gerd Zacher

Variationen für Orchester, op. 31
Sinfonieorchester des Südwestfunks, Baden-Baden
Leitung: Hans Rosbaud

WER 60013

ARNOLD SCHÖNBERG

Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, op. 26
Ausführende: Bläser-Quintett des Südwestfunks, Baden-Baden

WER 60032

WOLFGANG FORTNER

Die Pfingstgeschichte nach Lukas, für Tenor-Solo, sechsstimmigen Chor, elf Instrumentalisten und Orgel
Ausführende: Mitglieder des Sinfonie-Orchesters des Westdeutschen Rundfunks, Chor des Westdeutschen Rundfunks, Köln
Dirigent: Wolfgang Fortner

Triplum für drei Klaviere und Orchester
Sinfonie-Orchester des Westdeutschen Rundfunks, Köln
Leitung: Christoph von Dohnányi

Solisten: Alfons, Aloys und Bernhard Kontarsky

WER 60035

BERND ALOIS ZIMMERMANN

Die Befristeten - Improvisationen über die Jazz-Episoden aus der Oper „Die Soldaten“

Ausführende: Manfred-Schoof-Quintett

Tratto

Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie

WER 60031

In der neuen Reihe

GROSSE INTERPRETEN NEUER MUSIK

SEVERINO GAZZELLONI, Flöte

Debussy, Syrinx; Busoni-Weil, Divertimento; Varèse, Density; Bussotti, Couple; Matsudeira, Rhymes

Maderna, Hyperion III für Flöte und Orchester
Sinfonieorchester des Südwestfunks, Baden-Baden
Leitung: Ernest Bour

WER 60029

GERD ZACHER, Orgel

Kagel, Improvisation ajoutée; Otte, Touches; Cage, Variations I; Allende-Blin, Sons brisés

WER 60633

WERGO SCHALLPLATTEN GMBH

757 Baden-Baden · Stefaniestraße 1 · Postfach 1103

cogito — ergo wergo