

hänssler
CLASSIC

piano concertos

of the 20s

GERSHWIN | ANTHEIL
COPLAND | HONEGGER
SCHULHOFF | RAVEL

WDR Sinfonieorchester Köln
Gunther Schuller | Steven Sloane | Israel Yinon

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Wayne Marshall

Bamberger Symphoniker
Christoph Poppen

Michael Rische, piano



2CD

Nie waren sich „Klassische Musik“ und „Jazz“ so nah wie in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Erste Klänge aus dieser Zeit lassen die Vitalität dieser Allianz ahnen. Denn lange vor den Begriffen „Unterhaltungsmusik“ und „Ernste Musik“ hat es Berührungen zwischen der Musik gegeben, die strukturelles Hören verlangt, deren Gesetze nur die des Ohres sind, und der Musik, die „körperlich“ wirkt, deren Sinnlichkeit nicht nur im „Hörbaren“ stattfindet. Diese Polarisierung erfährt nun im 20. Jahrhundert durch die Tatsache, daß europäische Komponisten beginnen, sich für „Jazz“ zu interessieren, eine folgenreiche Variante.

Die berühmtesten Beispiele sind der *Ragtime* von Strawinsky, die *Rhapsody in blue* und das *Concerto in F* von Gershwin, ebenso das *Concerto* von Ravel. Weniger populär sind die gleichnamigen Werke von Honegger und Copland, nahezu unbekannt die Konzerte von Schulhoff und Antheil. Das erste Crossover also, jedoch alles andere als plakativ, sondern die noch heute faszinierende Mischung aus dem Bewußtsein der eigenen Möglichkeiten und dem Respekt vor dem noch Fremden, sozusagen ein spielerisches Abtasten der Möglichkeiten beider Seiten.

Aus diesem Grund bleibt auch bei jedem der Genannten trotz Assimilation des Jazz der eigene Stil gewahrt und die jeweilige Komposition unverwechselbar. Was es heißt, aus kleinsten rhythmischen Keimzellen völlig neue Energien freizusetzen, hat Strawinsky seit der Uraufführung von *Le sacre du printemps* im Jahre 1913 einer ganzen Komponistengeneration vor Augen geführt. Auch Antheil, Schulhoff, Honegger und Copland haben – jeder auf seine Weise, aber vereint in der Bewunderung für Strawinsky – aus diesem Kompositionsprinzip ihre persönlichen Konsequenzen gezogen. In den 20er Jahren sichten „Klassik“ und „Jazz“ – der Begriff ist gerade einmal wenige Jahre alt – rhythmisches Neuland: der Ablösungsprozess von „romantischen“ Vorstellungen überstürzt sich zu Beginn der 20er Jahre geradezu. Und sogleich fallen in diesem Zusammenhang zwei Namen: Erwin Schulhoff und George Antheil. Beide Komponisten leben zu Beginn der 20er Jahre in Berlin, ohne sich allerdings persönlich zu kennen, und beide schreiben an einem Klavierkonzert.

Da bei **George Antheil** kein offizielles Werksverzeichnis existiert, war das Auffinden der Partitur mit Detektivarbeit verbunden. Selbst in seiner erfolgsge-

krönten Autobiographie „*Bad boy of music*“ gibt Antheil nur einen Hinweis auf das Klavierkonzert aus dem Jahr 1926, keine Spur jedoch von einem früheren Werk, das jedoch bereits in einer Berliner Pressemeldung von 1922 auftaucht. Die Spur von Berlin über Hamburg nach New York brachte das erhoffte Ergebnis: Antheils Handschrift offenbarte ein Klavierkonzert aus dem Jahr 1922.

Das *Klavierkonzert* von Antheil besitzt von allen genannten Werken die am wenigsten orthodoxe, die freieste Harmonik. Das hängt sicher damit zusammen, daß die Akkorde im Dienste des Rhythmus eingesetzt werden: sie verschärfen oder mildern die rhythmischen Ereignisse. Das ist eine eindeutige Konsequenz aus dem *Sacre* von Strawinsky, aus dem auch nahezu wörtlich zitiert wird. Darüber hinaus gibt es aber auch einige eindeutig an Boogie-Woogie orientierte Einschübe, die provokant eine Homogenität in der Komposition verhindern. Es sind die „Jazz“-Momente noch eindeutig in der Minderzahl: das ändert sich drei Jahre später schlagartig mit der *Jazz-Symphony* für Klavier und Orchester. Trotz aller unterschiedlichen Episoden wird das 1. Klavierkonzert von einem durchgehenden „*Drive*“ bestimmt.

Kein Wunder, denn Antheil notiert 1923 nach der Aufführung seiner *Mechanisms*: „*Seit dem 4. Oktober 1923 wußte in Paris jeder, wer ich war. Ich vertrat die anti-espressive, antiromantische, eiskalt mechanistische Ästhetik der frühen zwanziger Jahre.*“

„*Herr Antheil sollte an diesem Abend auch ein eigenes Klavierkonzert spielen, wurde aber durch Unpäßlichkeit daran gehindert,*“ heißt es im Berliner Tageblatt vom 1. Juli 1922. Eine weitere Gelegenheit hat es nicht gegeben: am 5. März 2001 habe ich das 1. Klavierkonzert von Antheil in London mit dem BBC Symphony Orchestra unter Grant Llewellyn uraufgeführt.

Erwin Schulhoff hat gerade durch George Grosz die ersten Jazz-Aufnahmen aus Amerika kennengelernt: durch die Freundschaft mit ihm bekommt er auch Kontakt zu der Berliner DaDa-Szene. Schon im Juni 1923 entsteht das Klavierkonzert.

Das *Konzert für Klavier und kleines Orchester* – so sein vollständiger Titel – ist ganz und gar nicht klein besetzt. Zwar sind die Holzbläser durchweg solistisch gehalten, und die Streicher bleiben in gängiger Kampfstärke, dafür werden aber nicht weniger als 18 verschiedene Schlaginstrumente ver-

langt, darunter Japanische Holztrommel, Lachteufel, Autohupe, Torpedo-Sirene sowie ein Amboß. Man sieht, da braut sich etwas zusammen. Das Werk bewegt sich stilistisch zwischen diesen drei Polen: Spätromantik (in seinen letzten Ausläufern), DaDa und Jazz.

So wird zu Beginn unmißverständlich die Klangwelt Debussys beschworen. Der Bläusersatz bleibt durchsichtig, im gesamten Orchester dominieren die zarten Farben bis zum *Alla marcia maestoso* – hier allerdings meldet sich das Schlagzeug zum ersten Mal vernehmlich. Der zweite Teil – *Sostenuto* – wird kammermusikalisch eröffnet und virtuos mit der großen Solokadenz des Klaviers zu Ende geführt. Das bereits erwähnte Finale *Allegro alla Jazz* distanziert sich abrupt und kaltschnäuzig von allem Vorangegangenen: vital und aggressiv, der neue Lebensstil. Vollkommen klar, daß das um viele Geräusche erweiterte Schlagzeug hier auftrumpft; auch das Klavier besinnt sich auf seine percussive Seite. Das sind ausgesprochene DaDa-Manieren und die Worte Richard Hülsenbecks aus dem Dadaistischen Manifest von 1918 kennzeichnen die Szenerie sehr gut: „Das Leben erscheint als ein *simultanes Gewirr von Geräuschen, Far-*

ben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen seinen sensationellen Schreien und Fiebern, seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner brutalen Realität übernommen wird.“

Das gesamte Geschehen wird von alles beherrschenden Synkopen getragen: das ist es wohl, was Schulhoff meint, wenn er zu dieser Zeit bekennt, Musik müsse primär „körperliches Wohlbehagen“ erzeugen, als „lächerliche große Geste“ sei sie nicht mehr denkbar. Musik, die erst in den Körper und dann in den Kopf geht: „Jazz“ bedeutet zu Schulhoffs Zeit: Ragtime, Blues, Charleston. Rhythmus der neuen Zeit mit schnellem Grundschlag: Hot-Jazz.

Nach der Prager Uraufführung am 15. März 1925 (mit Karel Scholz am Klavier und der Tschechischen Philharmonie unter Vaclav Talich) wird es bis zur deutschen Erstaufführung nur noch zwei (!) weitere Male – ebenfalls in Prag – gespielt: Am 8. November 1993 habe ich in Augsburg mit den dortigen Philharmonikern unter der Leitung von Michael Luig dieses Werk der Öffentlichkeit vorgestellt.

Etwa ein Jahr nach der Uraufführung von Gershwin's *Rhapsody in Blue* am 12. Februar 1924 in der New Yorker

Aeolian Hall kommt Paul Whiteman, der Auftraggeber des Werkes und Bandleader des Palais Royal Orchestra, auch auf **Antheil** zu. „*Sie wollen es dieses Jahr mit einem Stück von Antheil wiederholen, gespielt von Antheil selbst, begleitet von Whiteman Orchestra*“, läßt Antheil wissen. Und „*Ich habe ein Stück geschrieben – ein ‚Über-Jazz‘-Stück (wahrscheinlich ‚A Jazz Symphony‘), wie sie es nennen, und sogar Gerschwins beste Freunde versichern mir, dass es Gerschwin in den Schatten stellt – es ist eine tour de force des heutigen Amerika...*“, erfahren wir einige Zeit später.

Da das Werk bis zum Dezember 1925 nicht fertig wird, kommt es auch nicht zur Uraufführung durch Paul Whiteman, sondern erst am 10. April 1927 durch das „All Negro-Orchestra“ W. C. Handys in der Carnegie-Hall. Auf dem Programm steht auch das *Ballet mecanique*, bei dem Aaron Copland einen der Flügel spielt. Die Jazz-Symphony mit Antheil am Flügel entfacht eine orkanartige Begeisterung, die auch Copland und den ebenfalls anwesenden Gershwin erfasst: „*Ich kann Antheils Jazz wirklich nicht mit meinem vergleichen. Er arbeitet mit Polytonalität und Dissonanzen... folgt Stravinsky und den Franzosen. Seine Musik hat humoristische Elemente*“

(zitiert nach M. Peress). Und in der Tat, es finden sich Zitate aus Joplin's Entertainer, aus dem Song Oh My Baby und – wie schon im ersten Klavierkonzert – aus Werken Strawinsky's. Viele Jahre später (1955) veröffentlicht Antheil eine zweite Version seiner *Jazz-Symphony*, die – drastisch gekürzt und gemildert – nicht annähernd die entfesselte Vitalität der frühen Fassung erreicht.

Verstreichen also die letzten Monate des Jahres 1925 für Antheil ungenutzt, so kann **Gershwin** – auch als Solist – am 3. Dezember 1925 einem erwartungsvollen Publikum in der Carnegie-Hall sein *Concerto in F* präsentieren. Walter Damrosch, der den Kompositionsauftrag für Gershwin erwirkt hat, leitet das New York Symphony Orchestra. Zur Entstehung des Werkes können wir bei Antheil lesen: „*Nach dem Essen spielte George mir zum ersten Mal sein Klavierkonzert, das er eben beendet hatte, auf Platten vor und erwies mir die große Ehre, mir die Partitur zu zeigen und mich an einigen Stellen um Rat zu bitten. Golschmann hatte ihm gerade erzählt, ich verstehe viel von Instrumentierung, und George hatte, bescheiden und freimütig wie immer, die Gelegenheit benutzt, ein Urteil zu hören.*“

Die Uraufführung wird ein noch größerer Triumph für Gershwin's *Symphonic Jazz* als die *Rhapsody in Blue* im Jahr zuvor und bedeutet für den Komponisten den endgültigen Durchbruch: Das *Concerto in F* wird ein unaufhaltsamer Welterfolg. Jean Cocteau, der Wortführer der „Groupe des Six“, schreibt 1918 in „Le Coq et l'Arlequin“: „Genug der Wolken, der Wellen, genug des Aquariums, der Nixen und des Duftes in der Nacht; wir brauchen eine bodenständige, eine alltägliche Musik.“ Und er fährt fort: „Das Café-Concert ist oft rein, das Theater immer korrupt. Bald kann man auf ein Orchester hoffen, das ohne das Streicheln der Saiten auskommt. Eine vielfältige Blaskapelle aus Holz- und Blechblasinstrumenten, und mit Schlagzeug...“

Arthur Honegger kannte als Freund von Cocteau und Mitglied der „Six“ diese Gedanken: sein 11minütiges Concertino (1924) wirkt radikal entschlackt, Cocteaus „Wolken“ und „Wellen“ sind einer bezeichnenden, alles beherrschenden Motorik gewichen. Klavier und Orchester sind sich im Concertino ausgesprochen sympathisch, einer nimmt Gedanken des anderen spielerisch auf: es herrscht der Geist der *Brandenburgischen Konzerte*. Allgegenwärtige Um-

spielungen – immer thematisch fundiert – sind im steten Wechsel von Instrument zu Instrument klanglich auf das genaueste formuliert. Wahrlich keine „alltägliche“ Musik: vielmehr eine von bestechender Luzidität und Faßlichkeit, filigran und nobel. Nach einem schwerelosen *Larghetto* schenkt uns Honegger im Finale den hintergründigsten Blues der Konzertliteratur.

Aaron Copland, wie Gershwin in Brooklyn geboren, kommt 1921 nach Paris, bleibt dort für drei Jahre und lernt so die aktuellen Werke seiner Zeit kennen. In seiner autobiographischen Skizze *Composer from Brooklyn* berichtet Copland, daß er in dieser Zeit „unbedingt ein Werk schreiben wollte, das man auf den ersten Blick als ‚amerikanisch‘ erkennen würde.“ Interessant, daß er bei dem Versuch, „amerikanisch“ zu schreiben, unwillkürlich charakteristische Eigenschaften des Jazz – oder was man damals darunter versteht – übernimmt.

Nach der *Music for the Theatre* wird das *Concerto for piano and orchestra* (1926) sein zweites „amerikanisches“ Werk, das – nach Coplands eigenen Worten – zu einem regelrechten Schocker avanciert. „Der erste Teil ist ein lang-

samer, lyrischer Abschnitt; der zweite ein rascher, rhythmischer. Zwei grundlegende Jazz-Stimmungen sind in jeden der Abschnitte eingearbeitet – der langsame Blues und die schmissige Nummer.“ Copland betont: „Was die Komponisten interessiert, ist nicht so sehr der musikalische Inhalt als vielmehr die technische Seite des Jazz, nämlich Rhythmus, Melodie, Harmonie und Klangfärbung, die den Inhalt erst zum Ausdruck bringen. In technischer Hinsicht hat der Rhythmus bei weitem den größten Einfluß; der besondere Effekt, der durch das Aufeinanderprallen zweier deutlich und regelmäßig markierter Rhythmen erzielt wird, ist ohne Beispiel in der abendländischen Musik. Dieser Polyrhythmus ist der Beitrag des Jazz zur abendländischen Musik.“ In der Tat steht das Klavierkonzert an rhythmischer Vertracktheit dem „Sacre“ nicht nach. Im „Boston Evening Transcript“ vom 5.2.1927 liest man über die Uraufführung: „Das Copland-Konzert ist ein marrender Schrecken von Anfang bis Ende. Nichts darin ähnelt Musik, außer daß es Lärm enthält.“

Widerstände dieser Art scheint Maurice Ravel's *Concerto pour piano et orchestre*, eines der letzten Werke des Komponisten, nie gekannt zu haben. Seit

der Uraufführung in Paris am 14. Januar 1932 mit der Widmungsträgerin Marguerite Long als Solistin und Ravel als Dirigent ist es zum vielleicht meistgespielten Klavierkonzert des 20. Jahrhunderts geworden.

Ravel hat bereits im Foxtrott von „L'enfant et les sortilèges“ und im Blues der Violinsonate gezeigt, wie subtil er mit den Stilmitteln des Jazz umzugehen versteht. So vielfältig das Klavierkonzert auch ist, alle stilistischen Verästelungen des ersten und letzten Satzes erschließen sich dem Hörer unmittelbar. Und über den langsame Satz kann man sowieso nicht sprechen: seine rätselhafte Schönheit dauert unermessliche 9 Minuten.

Michael Rische

MICHAEL RISCHÉ

Spätestens seit der Entdeckung der Klavierkonzerte von Carl Philipp Emanuel Bach steht der Name Michael Rische für Erneuerung, und das in doppelter Bedeutung: Zum einen für die Bereicherung des Musiklebens durch die Entdeckung unbekannter Meisterwerke, zum anderen für neue Konzepte der auf unsere Gegenwart bezogenen Interpretation der Standardliteratur. Entscheidende Anregungen kamen dazu von Rudolf

Serkin, Pierre Boulez und Nicolaus Harnoncourt.

So hat Michael Rische mit der Aufspürung der Klavierkonzerte von Erwin Schulhoff und George Antheil (Uraufführung am 5.3.2001 in London) einer ganzen Stilrichtung wieder zu ihrem Recht verholfen: der Musik der 20er Jahre, in der sich Klassik und Jazz begegnen – was ihm eine Nominierung für den MIDEM Classical Award einbrachte. Neben den beiden genannten Komponisten finden sich auch die Konzerte von Copland, Honegger, Gershwin und Ravel (Sony). Vorgegangen war die ungewöhnlichste Klavier-CD des Bach-Jahres 2000 (EMI), die das Thema „b-a-c-h“ mit Werken von Bach bis heute vorstellt. Dagegen haben die Einspielungen zweier berühmter Klavierkonzerte der Musikgeschichte - Mozart d-moll und Beethoven c-moll - dem Hörer zum ersten Mal überhaupt die Wahlmöglichkeit zwischen verschiedenen Kadenzen gegeben. Seit 2010 sorgt Michael Rische mit der Veröffentlichung auch bisher ungedruckter Klavierkonzerte von Carl Philipp Emanuel Bach international für Aufsehen.

Seine Ausbildung erhielt er bei Max Martin Stein (Klavier) und Milko Kelemen (Komposition) in Düsseldorf. Die Zu-

sammenarbeit mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Yuri Simonow, Christoph Poppen, Grant Llewellyn, Michael Boder, Wayne Marshall und Orchestern wie der Staatskapelle Berlin, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Orchestre National de Belgique, dem Deutschen Symphonieorchester Berlin, den Bamberger Symphonikern und dem BBC Symphony Orchestra London hat ihm die Konzertsäle in Europa, Israel, den USA und China geöffnet. Michael Rische war „artist-in-residence“ des Jahres 2007 beim Internationalen Kurt-Weill-Festival in Dessau.

Drei Fernseh-Dokumentationen hat der Regisseur Alexander Kluge seiner Arbeit gewidmet, die Themen waren *George Antheil, Wahl der Kadenzen* und *CPE Bachs Klavierkonzerte*.

Michael Rische lehrt als Professor an den Musikhochschulen in Köln und Leipzig.

Never did “classical music” and “jazz” come so close as during the 1920s. The first sounds from this period bear witness to the vitality of the partnership: long before the concepts of “popular” and “serious” music existed, there had been contacts between the kind of music which demands structured listening, whose laws are those of the ears alone, and the kind which works physically, whose meaning is not exclusively to be found in what can be heard. This polarisation makes itself felt in the twentieth century by virtue of the fact that European composers begin to take an interest in jazz, a variant form which brought powerful consequences.

The most famous examples are Stravinsky's *Ragtime*, Gershwin's *Rhapsody in Blue* and *Concerto in F*, as well as Ravel's *Concerto*. Less popular are the similar works of Honegger and Copland, almost unknown the concertos by Schulhoff and Antheil. The first crossover, then, was not a matter of catchy marketing, but a blend, still fascinating today, of a consciousness of one's own possibilities and respect before what was yet strange, almost, one might say, a playful exploration of the possibilities of both sides. For this reason, each of the named composers, despite assimilating

jazz, retains his own style and personal style of composition. What it means to release totally new energies from the tiniest rhythmic cells had been demonstrated for a whole generation of composers by Stravinsky in 1913 with the première of *Le Sacre du Printemps*. Antheil, Schulhoff, Honegger and Copland, too, each in his own way, but united in a common admiration for Stravinsky, drew personal conclusions from this method of composition. In the 20s, “classics” and “jazz” (ideas which were as yet young) caught sight of a new territory: the dethroning of the “romantic” vision took a sudden lurch forward at the very start of the 20s. Straightaway two names come to the fore: Erwin Schulhoff and George Antheil. The two composers lived in Berlin in the early 1920s but without knowing each other in person. And both were writing a piano concerto.

Since there is no official worklist for **George Antheil**, discovery of the score required some detective work. Even in his highly successful autobiography, *Bad Boy of Music*, Antheil only hints at the Piano Concerto of 1926, but makes no mention of an earlier work, which, however, turns up in a Berlin press report of 1922. A trail leading from

Berlin via Hamburg to New York brought the hoped-for result: Antheil's manuscripts revealed a Piano Concerto dating from 1922. Of all the works here, Antheil's concerto is the least orthodox, the most free harmonically. This is undoubtedly related to the fact that the chords are placed to support the rhythm: they point up or play down the rhythmic events. This is quite clearly something taken from Stravinsky's *Rite*, which is almost literally quoted. There are also a number of insertions which point clearly to boogie-woogie, which provocatively get in the way of the composition's homogeneity. These "jazz" moments are still quite clearly in the minority; that brusquely changes three years later with the *Jazz Symphony* for Piano and Orchestra. Despite all its various episodes, the First Piano Concerto is characterized by its continuous "drive". No wonder, for Antheil noted in 1923, following the first performance of his *Mechanisms*: "From 4 October 1923, everybody in Paris knew who I was. I represented the anti-expressive, anti-romantic, ice-cold aesthetic of the early twenties". "Mr Antheil was also to have played a piano concerto of his own this evening, but was prevented by indisposition from doing so" the Berliner Tagesblatt repor-

ted on 1 July 1922. There was to be no further opportunity: on 5 March 2001 I gave the first performance of Antheil's First Piano Concerto in London with the BBC Symphony Orchestra under Grant Llewellyn.

Erwin Schulhoff had just become familiar with the first jazz recordings from America via George Grosz. And thanks to his friendship with Grosz, he came in contact with the Berlin Dada scene. His piano concerto was created in June 1923 already.

The *Concerto for Piano and Small Orchestra* – this is the full title – is played by a cast that is anything but small. Although the woodwind instruments all perform as soloists and the strings have their usual fighting strength, the piece demands no less than 18 different percussion instruments including a Japanese wooden drum, laughing devil, car horn, torpedo siren and an anvil. So there's really something cooking there.

The composition moves stylistically between these three poles: the late Romantic period (with its last fringes), dada and jazz. The beginning unmistakably conjures up the tonal world of Debussy. The wind section remains transparent, the whole orchestra is dominated by

pastel notes up to the *alla marcia* maestoso – however, this is where the drums make their first audible entrance. The second part – *Sostenuto* – commences like chamber music and ends virtuoso with a grand solo cadence of the piano. The already mentioned *Allegro alla jazz* finale distances itself abruptly and callously from all that came before: vital and aggressive, the new lifestyle. So it's only natural that, reinforced by many different sounds, the drums come on very strong; even the piano remembers its percussive side. These are real Dada manners, and the words of Richard Hülsenbeck from the 1918 Dadaist Manifest describe the scene quite accurately: "Life appears like a simultaneous jumble of noises, colours and spiritual rhythms that are single-mindedly integrated in Dadaistic art with all its sensational cries and fevers, its adventurous everyday psyche and in its brutal reality."

All this action is carried forward by all-pervasive syncopation. That must be what Schulhoff meant when he admitted during this time that music primarily had to generate a sense of "physical well-being", since it was no longer imaginable as a "ridiculous grand gesture".

Music that first goes into the body and then into the mind. "Jazz" in Schulhoff's day meant ragtime, blues, charleston. The rhythm of the new age with a fast beat: Hot jazz.

After the first performance in Prague on 15 March 1925 (with Karel Scholz at the piano and the Czech Philharmonic Orchestra under Vaclav Talich) it was played only twice more – also in Prague before the German premiere: On 8 November 1993 I presented this work to the public in Augsburg with the local Philharmonic under the direction of Michael Luig.

About a year after the first performance of Gershwin's *Rhapsody in Blue* on 12 February 1924 in the Aeolian Hall in New York, Paul Whiteman, who had commissioned the work and was band-leader of the Palais Royal Orchestra, also went to George Antheil. "They want to duplicate it this year with an Antheil piece played by Mr. Antheil himself, accompanied by the Whiteman orchestra", reports Antheil. And a little later we hear: "I have written a piece – a 'superjazz' piece (probably 'A Jazz Symphony'), as they call it, which even Gershwin's best friends assure me will put Gershwin in the shade – it is a tour de force of America of today...".

Since the work was not ready until December 1925, it was not premiered by Paul Whiteman, and was not performed until 10 April 1927, by W.C. Handy's "All-Negro Orchestra" in the Carnegie Hall. Also on the programme was the Ballet mécanique, for which Aaron Copland played one of the pianos. The Jazz Symphony, with Antheil at the piano, unleashed a hurricane of enthusiasm, which swept along with it not only Copland, but also Gershwin, who was also present: "I really can't compare Antheil's jazz with mine. He deals in polytonalities and dissonance... follows Stravinsky and the French. His music has moments of humour" (quoted after M. Peress). And in fact there are quotations from Joplin's Entertainer, from the song Oh My Baby and – as also in the earlier *First Piano Concerto* – from works of Stravinsky. Many years later (1955), Antheil published a second version of his *Jazz Symphony*, which – drastically shortened and toned down – did not attain anything like the unbridled vitality of the earlier version.

While the last months of the year 1925 thus passed by unexploited by Antheil, **George Gershwin** was able – also as soloist – to present his *Concerto in F* to an expectant public in Carnegie Hall on

3 December 1925. Walter Damrosch, who had obtained the composition commission for Gershwin, directed the New York Symphony Orchestra. On the creation of the work, we read from Antheil: "After the meal, George played me for the first time his *Piano Concerto*, which he had just completed, on records, and did me the great honour of showing me the score and asking me for advice on a few passages. Golschmann had just told him that I understood a lot about orchestration and George, modest and forthright as ever, took the opportunity to obtain an opinion."

The premiere was an even greater triumph for Gershwin's Symphonic Jazz than Rhapsody in Blue the preceding year, and signalled the final breakthrough for the composer: the Concerto in F became an unstoppable global success.

Jean Cocteau, the spokesman for the Groupe des Six, wrote in *Le Coq et l'Arlequin*: "Enough of clouds, of waves, enough of aquaria, water sprites and perfumes in the night; we need down-to-earth everyday music." And he went on: "The café-concert is often pure, the theatre always corrupt. Soon one may hope for an orchestra which manages without the caressing of

strings. A diverse wind band with woodwind and brass instruments, and with percussion..."

Arthur Honegger, as a friend of Cocteau and a member of Les Six, was well aware of these ideas: his 11-minute *Concertino* of 1924 is well and truly purified. Cocteau's "clouds and waves" give way to an all-conquering, all-controlling motoric drive. Piano and orchestra in the *Concertino* are notably sympathetic, one playfully taking up the other's ideas: the guiding spirit is that of the *Brandenburg Concertos*. Omnipresent variations – always thematically based – are in constant passage from instrument to instrument and minutely calculated in terms of sound. Clearly, this is no "everyday" music; rather music of intriguing lucidity and comprehensibility, finely-wrought, aristocratic. After a weightless *Larghetto* Honegger gives us in the *Finale* the most enigmatic blues in concert literature.

Aaron Copland, born, like Gershwin, in Brooklyn, came to Paris in 1921, stayed for three years, and thus got to know the relevant music of his period. In his autobiography, *Composer from Brooklyn*, Copland tells how in this period he "definitely wanted to write a work that

anyone would recognize at first glance as American." Interesting, that in his attempt to write 'American', he spontaneously takes on board the characteristic elements of jazz – or what was then understood as jazz.

After *Music for the Theatre*, the *Concerto for Piano and Orchestra* (1926), his second "American" work, moved on to be, in Copland's own words, a regular shocker. "The first part is a slow, lyrical section, the second is faster, more rhythmical. Two basic jazz styles are worked into each of the sections – the slow blues and the swing number." Copland commented: "What interests composers is not so much the musical content, but rather the technical side of jazz, namely rhythm, melody, harmony and tone-colour, which bring the content to life. From a technical point of view, rhythm has by far the greatest influence; the special effect achieved by the collision of two clearly and regularly marked rhythms is without parallel in western music. This use of polyrhythms is jazz's contribution to western music." In the event, the piano concerto stood not far behind the Rite in rhythmic complexity. In the Boston Evening Transcript of 5 February 1927 we read of the first performance: "The Copland concerto is

a frightful torture from beginning to end. Nothing in it resembles music, except inasmuch as it contains noise."

Maurice Ravel's *Concerto for piano and orchestra*, one of the composer's last works, seems never to have known this kind of hostile reception. Since the first performance in Paris in 14 January 1932, with the dedicatee Margu rite Long as soloist and Ravel as conductor, it has become one of the most played piano concertos of the twentieth century. Ravel had already shown, in the fox-trot in *L'enfant et les sortil ges* and the blues in the Violin Sonata, just how subtly he understood how to make use of jazz's stylistic methods. Many-sided the *piano concerto* may be, but all the stylistic ramifications of the first and last movements reveal themselves directly to the listener. And of the slow movement one can really say nothing: its inscrutable beauty lasts an immeasurable nine minutes.

Michael Rische

Michael Rische is one of a group of musicians that is small even in international terms, who consistently enrich the music scene with their discoveries. This need not imply a contradiction to the standard repertoire. After all, by recording the piano concertos of Beethoven (No. 3 in C Major) and Mozart (No. 20 in D Minor), the pianist has here also taken an unusual path: these are the only recordings that give the listener a choice between cadences from different epochs. His commitment to the music of the twentieth century, however, quite clearly marks a contrast to his discoveries: the original or first premieres of piano concertos by George Antheil and Erwin Schulhoff, as well as recordings of other works in the "jazz influenced" style by Copland, Honegger, Gershwin and Ravel, have gained him an international reputation.

After recording compositions on the notes "B-A-C-H" from Johann Sebastian Bach to the present during the Bach anniversary year of 2000, Michael Rische has been working with growing success on reaffirming the nearly forgotten piano concertos by his son Carl Philipp Emanuel in the music scene. Since 2011, he has been causing a stir with his recordings so far, and the media

– including Der SPIEGEL, Classics online, fonoforum, the ARD broadcasting company – have been enthusiastically commenting on his recordings.

During C.P.E. Bach's anniversary year of 2014, there was a Europe-wide live broadcast by the MDR in Leipzig featuring two of his piano concertos.

Michael Rische, born in Leverkusen, studied in Düsseldorf under Max Martin Stein (piano) and Milko Kelemen (composition). He received additional major inspiration from Rudolf Serkin, Pierre Boulez and Nicolaus Harnoncourt.

His cooperation with such conductors as Sylvain Cambreling, Yuri Simonow, Christoph Poppen, Grant Llewellyn, Michael Boder, Wayne Marshal, and Rumon Gamba, as well as orchestras such as the Staatskapelle Berlin, the WDR Symphony Orchestra in Cologne, the Radio Symphony Orchestra Berlin, the Orchestre National de Belgique, the German Symphony Orchestra Berlin, the Bamberg Symphony, and the BBC Symphony Orchestra London have opened up for him the concert halls of Europe, Israel, the USA and China.

Michael Rische was Artist in Residence at the international Kurt Weill Festival in Dessau. Nineteen CDs as a soloist with EMI, Universal, Sony, and hänssler

CLASSIC testify to his repertoire. Alexander Kluge shot three television documentaries about him with the following themes: *George Antheil*, *The choice of the Cadenza* and *CPE Bach's piano concertos*.

Michael Rische directs a piano class at the Cologne conservatory and teaches also at the conservatory in Leipzig.

Recording Antheil: October 2001, Bamberg
In Koproduktion mit Bayerischer Rundfunk
Executive Producer BR: Wolfram Graul
Recording Producer: Wilhelm Meister

Recording Copland / Honegger: September 1995, Philharmonie Köln
Eine Aufnahme des Westdeutschen Rundfunks Köln
Executive Producer WDR: Heiner Müller-Adolphi
Recording Producer: Stephan Hahn
Sound Engineer: Franz-Peter Esser

Recording Ravel: September 1999, Philharmonie Köln
Eine Aufnahme des Westdeutschen Rundfunks Köln
Executive Producer WDR: Hans-Martin Höpner
Recording Producer: Gunther Wollersheim
Sound Engineer: Franz-Peter Esser

Editing Copland / Honegger / Ravel: Frauke Lukas, Walter Platte, Karin Massen

Recording Schulhoff: December 15-17, 1993, Philharmonie Cologne
Executive Producer WDR: Heiner Müller-Adolphi
Recording Producer: Günther Wollersheim
Sound Engineer: Franz-Peter Esser

Recording Antheil & Gershwin: December 2002 & February 2003, Jesus-Christus-Kirche Berlin
Executive Producer DLR: Stefan Lang
Recording Producers: Jens Schönemann / Florian Schmidt
CD Mastering: Tonstudio Siegbert Ernst

Mit freundlicher Genehmigung der Sony Music Entertainment Germany GmbH

Cover: Marco Limberg / Klaus Eichenberg

Graphic Arts: Birgit Fauseweh



© 2016 by Profil Medien GmbH / hänssler CLASSIC
D – 73765 Neuhausen, info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de

DCD HC16065