



Agnieszka Zagozdzon

Von ›re-creation‹ bis ›glorification‹

Zur musikalischen Inszenierung
des historischen Broadway-Sounds
in amerikanischen Musicals
des späten 20. Jahrhunderts

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

23

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer im Auftrag
des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg und Nils Grosch im Auftrag
der Universität Salzburg

Band 23

Agnieszka Zagozdzon

Von „re-creation“ bis „glorification“

Zur musikalischen Inszenierung des historischen
Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals
des späten 20. Jahrhunderts



Waxmann 2019
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISSN 1869-8417

Print-ISBN 978-3-8309-3934-4

E-Book-ISBN 978-3-8309-8934-9

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2019

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: Anna Jurkowska, Shutterstock

Satz: MTS. Satz & Layout, Münster

Druck: CPI Books GmbH, Leck

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die folgenden Menschen und Institutionen niemals entstanden – mein tiefster Dank gilt:

Meiner Familie, die mich in all den vergangenen Jahren während jedes einzelnen Entstehungsschrittes immer unterstützt und gefördert hat – Worte können nicht beschreiben, wie viel ich Euch verdanke!

Meinem Hauptbetreuer, Univ. Prof. Dr. Nils Grosch, dessen fachlicher Rat und wertvolle kritische Anregungen mir immer als wichtiger Richtungsweiser gedient haben.

Dem österreichischen Austauschdienst (OeAD), dessen Marietta Blau-Stipendium, finanziert aus Mitteln des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWF), mir den wichtigen Forschungsaufenthalt in Washington D.C. ermöglichte, um die grundlegenden Daten für diese Arbeit zu sammeln, auf denen alle weiteren Erkenntnisse basieren.

To all of the librarians and music specialists at the Music Division of the Library of Congress, especially Mark E. Horowitz: I am tremendously thankful for your generous support, your kind help and your incredible patience during my research stay.

Den Verlagen Felix Bloch Erben, Schott sowie Musik und Bühne, die mir in äußerst großzügiger Weise all die nötigen Partituren, Klavierauszüge und Notenmaterialien zur Verfügung gestellt haben.

Meiner Schwester Magdalena und meiner Freundin Isabelle Sigle-Dietrich für ihren unbestechlichen Blick auf Details und die vielen, vielen hilfreichen Anmerkungen.

Meinem Mitstreiter Dr. Jonas Menze, der immer einen guten Ratschlag parat hatte – und genau wusste, wo man den Passierschein A38 bekommt.

All den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Norddeutschen Rundfunks, insbesondere allen Redakteurinnen und Redakteuren von NDR Kultur, die in diesen Jahren sehr, sehr viel Verständnis, Geduld und Nachsicht mit meiner Situation bewiesen haben.

Inhalt

Danksagung	5
------------------	---

Einleitung	9
------------------	---

Kapitel 1:

Definition und Bestimmung des historischen Broadway-Sounds 13

1.1	Zur zeitlichen Einordnung	13
1.2	Die (Vor-)Geschichte des historischen Broadway-Sounds	15
1.3	Instrumental-ideologische „Grabenkämpfe“	24
1.4	Das „Dreyfus System“ und seine Rolle im historischen Broadway-Sound	30
1.5	„e pluribus unum“ – zur Arbeitsweise bei der Orchestrierung eines Musicals	33
1.6	Der Paradigmenwechsel in der Orchestrierung durch die Mikrofonierung ...	38
1.7	„You’re Doing Fine, Oklahoma!“ – die Geschichte der „Original Broadway Cast“-Alben und ihre Bedeutung für die Orchestrierungen	43
1.8	Broadwayalltag, Revivals, Tourneeproduktionen und ihr Einfluss auf die Orchestrierungen	49
1.9	Methodische Vorüberlegung	53
1.10	Analytische Bestimmung des Classical Sounds und des Dance Band Sounds	54

Kapitel 2:

„re-creation“ – die Inszenierung des historischen Broadway-Sounds als Restaurierung und Modernisierung am Beispiel

der Musicals *Girl Crazy* (1930) und *Crazy For You* (1992) 89

2.1	Das Original: <i>Girl Crazy</i> (1930)	89
2.2	Die Modernisierung: <i>Crazy For You</i> (1992)	106
2.3	Fazit	122

Kapitel 3:

„imitation“ – die Inszenierung des historischen Broadway-Sounds als Stilkopie eines Genres am Beispiel des Filmmusicals 42ND STREET (1933) und des Broadway-Musicals 42nd Street (1980) 126

3.1	Das Musical und der Film	126
3.2	„Come and meet those dancing feet“ – das Filmmusical 42ND STREET (1933)	141
3.3	Das Broadway-Musical 42nd Street (1980)	153
3.4	Fazit	164

Kapitel 4:

„glorification“ – die Inszenierung des historischen Broadway-Sounds als dramaturgisches Stilmittel am Beispiel von *Follies* (1971) 168

4.1	Geschichte und Entstehung	168
4.2	<i>Follies</i> und die Pastiche-Dramaturgie	170
4.3	Jonathan Tunicks Orchestrierungen der Songs in <i>Follies</i>	173
4.4	Fazit	189
4.5	Zusatz: Zur Streitfrage um die mögliche Weill-Vorlage für „Lucy and Jessie“	193

Kapitel 5:

Fazit zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds 198

Quellen und Literatur 214

Tabellenverzeichnis 228

Anhang 229

Einleitung

„*Follies* is not a re-creation of, but rather a glorification of, every Broadway pit band that ever played ... and it's not what the pit band actually sounded like, it's what you *thought* the pit band sounded like, so it's a completely different approach.“¹

Mit dieser Aussage beschrieb der amerikanische² Orchestrator Jonathan Tunick seine Arbeit an dem Musical *Follies* (1971) von Stephen Sondheim – und dieses Zitat bildete den Ausgangspunkt für eine Reihe von Beobachtungen und Überlegungen, denen in der vorliegenden Arbeit nachgegangen wurde; denn nicht nur in *Follies*, sondern auch in vielen weiteren Broadway-Musicals³ des späten 20. Jahrhunderts finden sich ähnliche musikalisch-klangliche Anspielungen auf den begleitenden orchestralen Sound von Musicals, die bereits viele Jahrzehnte zurückliegen.

Die thematische Beschäftigung mit der Vergangenheit hat dabei im Genre des Broadway-Musicals eine lange Tradition: „Musicals are notoriously backward looking in settings and stories, from *Oklahoma!* (1943), which is nostalgic for 1906 Oklahoma Territory, to *Grease!* (1972), which embraces the fifties, to *Hairspray* (2002), which grooves to the rebellious sounds of 1962 from a safe distance. Very few musicals are set in their present moment.“⁴ Gegen Ende der 1960er-Jahre war sogar zu beobachten, wie sich diese rückwärtsgewandten und nostalgischen Tendenzen gewissermaßen als Gegenreaktion auf die damals aktuellen politischen und gesellschaftlichen Umbrüche noch verstärkten; denn viele Musicals thematisierten in jenen Jahren lieber die vermeintlich „einfachere“ Vergangenheit, idealisierten und verklärten sie, anstatt sich mit den aktuellen Kontroversen u.a. in Folge des Vietnamkrieges auseinander zu setzen. Auch *Follies* ist gewissermaßen als Fortsetzung dieser Entwicklung zu betrachten, geht es darin doch inhaltlich um die idealisierte Verklärung der Vergangenheit als Reaktion auf einige unbequeme Tatsachen der Gegenwart.

1 Zadan, Craig: *Sondheim & Co*, Second Edition, updated, New York: Da Capo Press 1994, S. 155. (Hervorhebung wie im Original.)

2 Im Folgenden wird mit dem Begriff „amerikanisch“ immer US-amerikanisch und mit „Amerika“ immer die Vereinigten Staaten von Amerika gemeint sein.

3 Der Begriff wird wie folgt definiert und verwendet: „The words *Broadway musical* refer to any performance incorporating music and dance in one of thirty-eight professional theatres that each seat 500 or more people in the Times Square district of the borough of Manhattan, New York City.“ Naden, Corinne: *The Golden Age of American Musical Theater 1943–1965*, Lanham/Toronto/Plymouth/UK: The Scarecrow Press, Inc. 2011, S. 1. (Hervorhebung wie im Original.)

4 Sternfeld, Jessica/Wollman, Elisabeth L.: „After the ‚Golden Age““, in: Raymond Knapp/Mitchell Morris/Stacy Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford/New York: Oxford University Press 2011, S. 133. (Hervorhebungen wie im Original.)

Doch nostalgische Rückschauen waren selbstverständlich nicht das einzige Thema in Musicals in jenen Jahren: „Composers of musicals comment selectively on racial, sexual, economic, political, and sociocultural ups and downs. They have also begun to comment, often with great insight, on the musical’s own history“.⁵ Diese Phase der Selbstreflexion im amerikanischen Musical nahm ihren Anfang bereits mit *Show Boat* (1927) – einem Werk, in dessen vier Jahrzehnte umfassender (und ebenfalls nostalgisch-gefärbter) Bühnenhandlung die Entwicklung des amerikanischen Showbusiness von den Theaterschiffen bis hin zum Broadway-Musical gezielt als narratives und musikalisch-dramaturgisches Stilmittel genutzt wurde. „Rückgriffe auf derartige jeweils als veraltet dezidiert gekennzeichnete Theaterformen bedeuten dabei durchaus kein nostalgisches Revival, sondern eine Refunktionalisierung der Gattung unter ganz neuen Vorzeichen.“⁶ Auch in *Follies* (1971) wird ganz bewusst inhaltlich, thematisch und formal auf eine bestimmte Revueshow aus dem frühen 20. Jahrhundert und somit einen Vorgänger der Gattung Musical verwiesen.

Solche Werke wie *Show Boat* oder *Follies* bezeichnete der Amerikanist Marc A. Bauch als Meta-Musicals: „Unter Meta-Musical [...] verstehe ich jede Ausprägungsform des amerikanischen Musicals, die das Musical, eine seiner Vorformen oder das amerikanische Showbusiness zum Gegenstand hat, oder jede Vertextungsform des amerikanischen Musicals, die bewusst über sich selbst reflektiert.“⁷ Bauch unterteilte diesen recht breit gehaltenen Begriff in weitere Unterkategorien, wobei er zur Kategorisierung allerdings nur auf die inhaltliche, textliche und dramaturgische Ebene der jeweiligen Musicals Bezug nahm⁸ – die Ebene der Musik kam bei ihm hingegen so gut wie gar nicht vor; aus diesem Grund eignet sich seine Definition der Meta-Musicals für meine vorliegende Arbeit auch nicht, da hierin ausschließlich musikalische und klanglich-instrumentale Aspekte solcher selbstreflexiven historischen Verweise behandelt werden.

Der in Werken wie *Follies* beobachtete Einsatz bzw. die Inszenierung des orchestralen Sounds aus Musicals, die viele Jahrzehnte zurückliegen, geschieht dabei aus verschiedenen inhaltlichen und dramaturgischen Gründen. Untersucht wurde

5 Sternfeld/Wollman: „After the ‚Golden Age‘“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 123.

6 Grosch, Nils: „Populäres Musiktheater als dramaturgische Koordination populärer Musik“, in: Christof Jost/Klaus Neumann-Braun/Daniel Klug/Axel Schmidt (Hrsg.), *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2009, S. 98.

7 Bauch, Marc A.: *Selbstreflexivität im amerikanischen Musical*, Duisburg/Köln: WiKu-Verlag 2013, S. 5. (Vorsicht vor einigen gravierenden faktischen Fehlern in diesem Werk, wie z.B. der Aussage der Song „Lullaby of Broadway“ komme im Film 42ND STREET vor, siehe S. 210.)

8 Siehe ebd., S. 39.

von mir anhand dreier exemplarisch ausgewählter Musicals des späten 20. Jahrhunderts die Funktionsweise und Strategie der jeweiligen musikalischen und klanglichen Referenztechniken – in Relation zum tatsächlichen damaligen historischen Broadway-Sound – sowie die Entscheidungsprozesse, die (nicht zuletzt im Kontext der besonderen Pastiche-Dramaturgie in solchen Musicals) zum Setzen der entsprechenden Referenzen führten, und zwar abhängig von den jeweiligen künstlerischen, dramaturgischen, musikdramatischen und gegebenenfalls auch weltanschaulichen Wirkungsabsichten der Werke. Die drei paradigmatischen Musicals wurden dabei im Hinblick auf drei ganz spezifische mögliche Aspekte dieses klanglichen Verweises in den Orchestrierungen hin ausgesucht: *Crazy For You* (1992) als ein Beispiel für „re-creation“, *42nd Street* (1980) als „imitation“ und *Follies* (1971) als „glorification“ dieses früheren historischen Broadway-Sounds.

Die wichtigsten Fragestellungen, die dabei im Vordergrund standen, lauteten: Worauf wird im untersuchten Musical angespielt bzw. verwiesen? Warum gerade auf diesen Aspekt? Mit welchen klanglich-musikalischen Mitteln wird dies erreicht? Wer ist für die Wahl und den Einsatz dieser klanglich-musikalischen Mittel überhaupt zuständig bzw. verantwortlich? Im Kontext welcher inhaltlichen, performativen und gegebenenfalls historischen Inszenierung stehen die jeweiligen Verweise? Worin besteht ihre dramaturgische Funktion und wie ist ihre historisierende Bedeutungskonstruktion (innendramatisch und außendramatisch) beschaffen?

Die methodische Vorgehensweise bestand dabei vornehmlich in der musiktheoretischen und klangdramaturgischen Analyse der orchestrierten Partituren bzw. der sogenannten Piano-Conductor-Scores (speziellen Klavierauszügen für Dirigenten von Musicalaufführungen, in denen Details der Orchestrierung in schriftlicher Form im Notentext vermerkt sind). Von den Komponisten bzw. Orchestratoren⁹ geäußerte Meinungen und Absichten zu ihrer Arbeits- und Vorgehensweise wurden hingegen immer unter dem Aspekt der Quellenkritik gesehen – was hauptsächlich zählte, war die im Notentext erkennbare klangliche Intention.

Wie sich mir im Verlauf meiner Arbeit zeigte, reichte der Einsatz dieser Verweisteknik dabei noch wesentlich tiefer als sozusagen „nur“ auf die Ebene der Orchestrierungen. Am Ende wurde vielmehr deutlich, dass die musikalische Inszenierung des historischen Broadway-Sounds ein Mittel zur Erschaffung einer ganz bestimmten Form der fiktiven soziogeschichtlichen Vergangenheit – nicht nur von Broadway-Musicals – darstellte, da die Orchestratoren, insbesondere im Fall von amerikanischen Rezipienten, ganz gezielt mit hypothetischen Szenarien

9 Die männliche Form an dieser und an allen anderen Stellen ist bewusst gewählt. Es gab und gibt nur eine verschwindend geringe Anzahl von Komponistinnen von Broadway-Musicals – keine davon passte ins Profil dieser Arbeit – und es fanden sich keinerlei Hinweise darauf, dass es jemals Orchestratorinnen am Broadway gegeben hatte.

der Wiedererkennung, Assoziation und Verbindung stilistischer, memorialer und dramaturgischer Elemente im Rezeptionsprozess rechnen konnten und sie auch ganz gezielt bedienten.

Kapitel 1:

Definition und Bestimmung des historischen Broadway-Sounds

Ohne weiter auf die begrifflichen Aspekte des Terminus „historisch“ einzugehen, soll in diesem Kapitel mittels Bestimmung konkreter musikalischer Merkmale definiert werden, worauf sich die in den nachfolgenden Kapiteln untersuchten Musicals des späten 20. Jahrhunderts in ihren Orchestrierungen beziehen. Welcher spezifische Klang in welchen Werken war es, der selbst Jahrzehnte später offenbar noch so präsent ist, dass er problemlos als Vorlage verwendet und von (v.a. amerikanischen) Zuschauern wiedererkannt werden kann? Wer schuf damals diesen Klang? Wie entwickelte er sich und in welchem Zeitraum? Im Folgenden sollen Antworten auf diese und weitere Fragen gegeben werden, sodass abschließend eine möglichst präzise und umfassende Definition dieses historischen Broadway-Sounds (wie er im weiteren Verlauf dieser Arbeit bezeichnet wird) entstehen soll.

Eine Anmerkung: Da sich die Untersuchungen zur Ebene „Klang“ im Folgenden ausschließlich auf die Art und Weise der Orchestrierung und Instrumentenbehandlung konzentrieren werden, sollen nicht musikbezogene Aspekte der Gattung und Geschichte des Musicals weitestgehend ausgeklammert werden.

1.1 Zur zeitlichen Einordnung

Zunächst gilt es, eine zeitliche Eingrenzung des zu definierenden historischen Broadway-Sounds vorzunehmen. Wann fing er an? Wann hörte er auf? Ich habe beschlossen, das Jahr 1927 als Anfangspunkt zu setzen, da in diesem Jahr zwei für die Geschichte des Broadway-Musicals höchst entscheidende und einschneidende Ereignisse stattfanden: In New York City wurde das einen Paradigmenwechsel einläutende Musical *Show Boat* uraufgeführt und in Hollywood sorgte der Film *THE JAZZ SINGER* (USA 1927, Alan Crosland) durch seine aufsehenerregende Verbindung von Bild und Ton (inklusive Musik und Gesang) für eine cineastische Revolution.

Bezüglich der bahnbrechenden Bedeutung von *Show Boat* für die Gattung und die weitere Geschichte des Musicals herrscht allgemeiner Konsens in der Fachliteratur, exemplarisch zu finden in Raymond Knapps und Mitchell Morris' Artikel für das *Oxford Handbook of the American Musical*:

„Often thought of as the first classic ‚book‘ musical, *Show Boat* is equally important for completing the transition, on Broadway, from European operetta to American operetta, in the process effacing operetta as such by replacing its European musical core with an African-American-styled musical panorama [...] It is this successful stylistic superimposition, along with *Show Boat's* unprecedented success in revivals,

that lends plausibility to the claim that it marks the beginning of the American musical's maturity as a genre.“¹⁰

Inwiefern das Musical vom Aufkommen des Tonfilms im Allgemeinen und Film-musicals wie *THE JAZZ SINGER* im Besonderen profitiert hat, wird im dritten Kapitel genauer thematisiert werden. Doch um es hier bereits vorwegzunehmen: Es existierte von frühester Zeit an eine ausgesprochen intensive wechselseitige Beziehung zwischen Broadway-Bühne und Kinoleinwand. „The musical is a genre split between two dominant media, theater and cinema. While the dialogue and lead sheets may be nearly identical [...] the differences are stark and can significantly affect the affect for the audience.“¹¹ Wie noch im späteren Verlauf genauer erklärt wird, war diese Verbindung zwischen der Ost- und der Westküste von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit im Hinblick auf die Verbreitung des historischen Broadway-Sounds in dieser Zeit.

Das Ende der Epoche des historischen Broadway-Sounds scheint zunächst einmal nicht ganz so eindeutig und präzise festlegbar wie deren Anfang zu sein. Dennoch gibt es gewichtige Gründe die 1960er-Jahre als Abschluss in Betracht zu ziehen, da sich zu jener Zeit die wichtigsten Akteure und Protagonisten, die das Musical in den Jahrzehnten zuvor geprägt und dominiert hatten, entweder endgültig zurückgezogen hatten oder sogar bereits verstorben waren. Für das Publikum bedeutete dies einen deutlichen Einschnitt in ihren Rezeptionsmöglichkeiten: „The early 1960 marked the end of one Broadway era and the beginning of another. Between 1955 and 1961 audiences had their last chance to see a first-run show by Porter, Bernstein, Rodgers and Hammerstein, Lerner and Loewe, or Loesser – the core of the canon.“¹² Auch für das Hollywood-Filmmusical brach in dieser Zeit das vorläufige Ende an: „With the onset of the turbulent 1960s, both the film musical and the types of songs associated with it suffered a precipitous decline that remains in effect in the 1990s. Practically all the bellwether ‚classical age‘ songwriters had died or retired by 1965, along with the industry’s early moguls“.¹³

Nicht zuletzt markierte außerdem die Uraufführung des Musicals *Hair* im Jahr 1968 einen unumkehrbaren Wendepunkt in der Art und Weise, wie aktuelle populäre Musik – in diesem Fall v.a. Rock – in die Klangwelt eines Broadway-Musicals

10 Knapp, Raymond/Morris, Mitchell: „Tin Pan Alley Songs on Stage and Screen Before World War II“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 89. (Hervorhebungen wie im Original.)

11 Stilwell, Robynn: „The Television Musical“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 152.

12 Block, Geoffrey: „The Broadway Canon from *Show Boat* to *West Side Story* and the European Operatic Ideal“, in: *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 4 (Autumn 1993), S. 541.

13 Fehr, Richard/Vogel, Frederick G.: *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical 1915–1992*, Jefferson/NC/London: McFarland & Company, Inc., Publishers 1993, S. 6.

erfolgreich eingebunden werden konnte. Bezeichnenderweise gab es in den unmittelbaren Jahren nach *Hair* daher auch kaum Bestrebungen, zum musikalischen Stil der davorliegenden Dekaden zurückzukehren.

Unter Berücksichtigung aller bisher aufgeführter Informationen und Angaben wird somit beschlossen: Die Zeitspanne, in der der im Folgenden zu untersuchende historische Broadway-Sound seinen Anfang, seine Entwicklung und sein Ende nahm, wird von mir auf die Jahre 1927 bis spätestens 1967 festgelegt.

Eine letzte Einschränkung muss noch vorgenommen werden: Selbstverständlich gab und gibt es nicht DEN einen, einheitlichen Broadway-Sound – genauso wenig wie es DAS Broadway-Musical oder DEN Hollywood-Film gibt. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts hinein wurden in den Theatern am und rund um den Times Square Werke verschiedener Gattungen gespielt: diverse Arten von Revuen (Minstrel Shows, Vaudevilles, Follies), europäische und amerikanische Operetten, Opern sowie verschiedene Formen des Musicals – von den frühen Musical Comedies über die Musical Dramas bis hin zu den späteren Book Musicals bzw. den Integrated Book Musicals. „The mature American musical emerged from the interweaving of, and competition between, two separate strands of theatrical music-making: adapted European operetta tradition (mainly English and Viennese) and a number of traditions that shared the practice of staging popular song, deriving in part from the English music hall and similar traditions.“¹⁴ Diese vielfältigen musikalischen Einflüsse und Genres – deren Wurzeln zum Teil amerikanischen Ursprungs waren und zum Teil bis nach Europa reichten – formten jenen besonderen Klang, der damals am Broadway zu hören war, und wirkten sich bis hinunter in den Orchestergraben aus.

1.2 Die (Vor-)Geschichte des historischen Broadway-Sounds

Seit Anbeginn des Musiktheaters in New York City hat es hinsichtlich der Frage, mit welchen Instrumenten im Orchestergraben auf welche Weise begleitet werden soll, voneinander abweichende bzw. miteinander konkurrierende Antwortmöglichkeiten gegeben. Zur Wahl standen grundsätzlich zwei Modelle: Eines, das einen eher europäisch-klassisch geprägten Klang propagierte und eines, das einen eher genuin amerikanischen Sound, geprägt vom Jazz und dessen Vorformen, bevorzugte.

Grundsätzlich haben Musical-Orchester ihren Ursprung in den Orchestern der europäischen und amerikanischen Operetten des frühen 20. Jahrhunderts; die instrumentale Zusammensetzung jener Operettenorchester diente daher auch

14 Knapp/Morris: „Tin Pan Alley Songs on Stage and Screen Before World War II“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 87.

zunächst als beliebte und bewährte Vorlage: „Man verwendete eine größere Streichergruppe [...], bezog Bratschen und Harfe ein, auch eine traditionelle Holzbläsergruppe mit Flöte bzw. Piccolo, Oboe bzw. Englisch Horn [sic], zwei Klarinetten und Fagott. Mit zwei Hörnern, Trompeten und Posaunen war die Blechbläsergruppe meist ausgewogen.“¹⁵

Ein Vertreter dieser musikalisch-orchestralen Richtung war der Komponist Victor Herbert (1859–1924), der seine Werke auch selbst orchestrierte. Für deren Aufführungen bestand Herbert dabei ausdrücklich auf einem, selbst zur damaligen Zeit, ausgesprochen groß besetzten Orchester – bestehend aus 50 Musikern, wenn am Broadway gespielt wurde, und mindestens 34 Instrumentalisten bei Tourneeproduktionen. Aufgrund seiner eigenen klassisch-geprägten musikalischen Ausbildung favorisierte Herbert eine eindeutig „konservative“ Orchesterzusammensetzung: „the orchestra for a Victor Herbert operetta would call for a flute, oboe, bassoon, two clarinets, two trumpets, one trombone, one percussion, violins I and II, viola, cello, bass, and possibly horns I and II. Typically about two thirds of the orchestra consisted of strings.“¹⁶ Jegliche bereits zu dieser Zeit allmählich aufkommenden Blues- und Jazz-Einflüsse im Orchestergraben lehnte Herbert dagegen entschieden ab.

Charakteristisch für ihn war dabei seine fast Wagner-artige Auffächerung der hohen Streicher zwecks maximaler klanglicher Ausreizung:

„One of his contributions to the art of scoring was the use of several violins in high harmony, often with a high cello part to join them. Also he weeded out a lot of the variations and frills of the woodwinds and he kept the flutes and clarinets low and melodic. His brass parts had authority and dignity. [...] His orchestra in the theater was never so large that it used up all the profits, but he did what a good arranger can do: he made it all sound bigger than it really was.“¹⁷

Als oberste Regel in all seinen Orchestrierungen galt, dass die Gesangsstimmen niemals durch die Instrumente zugedeckt werden durften; üblicherweise ließ Herbert daher die Blechbläser und das Schlagzeug nur an lauten Tuttistellen einsetzen.

„Herbert’s vocal numbers show typical orchestration of the period: dominant strings supported by wind and brass for color. This provides both space and balance for the vocal line: balance from well-blended instruments close in tone and timbre to the voice; space in the layout over several octaves of a chordal structure replicating the

15 Kowalke, Kim: „Das Goldene Zeitalter des Musicals“, in: Armin Geraths/Christian Martin Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, Laaber: Laaber 2002, S. 161.

16 Parrent, Amy: „From ‚The Beggar’s Opera‘ to ‚Sweeney Todd‘: The Art of the Broadway Orchestrator“, in: *Music Educators Journal*, Vol. 66, No. 9 (May 1980), S. 32f.

17 Bennett, Robert Russell: *Instrumentally Speaking*, Melville/NY: Belwin-Mills Publishing Corp. 1975, S. 9.

harmonic series and using extreme registers (violins at the top of their pitch) to leave room in the vocal register for the voice to carry.“¹⁸

Das Gegenmodell zu Herbert – nicht zuletzt in orchesterlicher Hinsicht – war George M. Cohan (1878–1942). Die instrumentalen Ensembles, die er zur Begleitung in seinen Musical Comedies einsetzte, basierten auf den Ensembles der Vaudeville-Shows, deren klanglicher Fokus vornehmlich auf den Blech- und Holzbläsern sowie dem Schlagzeug lag. Den wenigen noch verbliebenen Streichern wurden dagegen mehr oder minder einseitige Aufgaben zugeteilt: Die Geigen spielten hauptsächlich nur bei den Melodien mit, wohingegen die Bratschen und die Celli vornehmlich nur einige wenige kontrapunktisch-gearbeitete Gegenmelodien (auf Englisch: Countermelody) beisteuerten. Cohans Art der orchesterlichen Besetzung wurde bekannt unter der Bezeichnung „11 and piano“ und setzte sich zusammen aus: zwei Geigen, je einer Bratsche, Cello, Kontrabass, Flöte, Klarinette, zwei Kornetts bzw. Trompeten, einer Posaune, einem Schlagzeug und dem Klavier.

Mit Cohans zunehmender Popularität und dem Erfolg seiner Werke etablierte sich sein „11 and piano“-Modell innerhalb kürzester Zeit am Broadway als ernst zu nehmende Alternative zu Herberts üppig besetztem Operettenorchester-Klang. „The next few decades would pit these extremes – and their very different orchestras – in a battle for musical theater dominance.“¹⁹

Maßgeblichen Einfluss auf die Musical-Orchestrierungen hatte außerdem noch eine genuin amerikanische Musikrichtung: der Jazz. „Jazz emerged as a popular style after World War I, and it was a major influence on musical theater. As a style, jazz has changed throughout its history, but the type that had the most influence on other music is swing of the 1930s. One can trace jazz influences on the musical theater before swing appeared, however.“²⁰

So fand bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts der damals ausgesprochen populäre Cakewalk (ein rhythmisch geprägter Tanz afroamerikanischen Ursprungs) seinen Weg in die Shows am Broadway und verhalf überdies den meist afroamerikanischen Performern zu Karrieren im Showbusiness: „beginning with Will Marion Cook’s *Clorindy, or the Origin of the Cakewalk* (1898), blacks began producing musical shows for Broadway, for audiences, surprisingly, that were both black and white, although segregated in a divided theatre.“²¹ Nachdem um die Jahrhundert-

18 Symonds, Dominic: „Orchestration and Arrangement: Creating the Broadway Sound“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 268.

19 Ebd.

20 Laird, Paul R.: „Musical Styles and Song Conventions“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 36.

21 Collier, James Lincoln: *The Reception of Jazz in America, A New View*, published by the Institute for Studies in American Music, Conservatory of Music, Brooklyn, and the College of the City University of New York 1988, S. 4. (Hervorhebung wie im Original.)

wende herum die Cakewalk-Euphorie allmählich abflaute, war es vor allem der Ragtime, der als nächste Jazz-Frühform seine musikalischen Spuren am Broadway hinterließ. Die erste Broadway-Show, in der Ragtime-geprägte Songs vorkamen, war *In Dahomey* (1903) – gleichzeitig auch die erste große afroamerikanische Musical Comedy. Auch in Irving Berlins (1885–1945) offiziell erstem Book Musical *Watch Your Step* (1914) fanden sich mehrere Songs im Ragtime-Stil wie z.B. „The Syncopated Walk“; einige Jahre zuvor, 1911, hatte Berlin bereits mit „Alexander’s Ragtime Band“ seinen ersten großen Hit geschrieben. Allerdings muss gleich eingeräumt werden, dass Songs im Ragtime-Stil – wie diejenigen von Berlin oder auch George Gershwins „The Real American Folk Song (Is a Rag)“ – nicht gleichzusetzen waren mit der Art von klavierbasiertem Ragtime, wie er von bedeutenden Interpreten wie Scott Joplin oder Jelly Roll Morton gespielt wurde. „Imitations of ragtime were the rage in the early 1900s; predictably, such imitations tended to be superficial. While the adjective is hardly appropriate to anything Gershwin wrote, it could be said that the more conscious the effort at imitation, the less likely it was to succeed. The 1918 song ‚The Real American Folk Song (Is a Rag)‘, noteworthy as the first George and Ira Gershwin collaboration [...] is not ragtime.“²²

Eine besondere Stellung innerhalb der jazzgeprägten frühen Broadway-Werke nimmt James Hubert „Eubie“ Blakes *Shuffle Along* (1921) ein: das erste von einem Afroamerikaner geschriebene und komplett mit Afroamerikanern besetzte Musical. Die damalige instrumentale Begleitung bestand aus einer Bratsche (Hall Johnson), einer Oboe (William Grant Still) und einem Klavier (Eubie Blake); die offiziellen Credits listeten die Instrumentalisten sogar namentlich auf. Im Zuge des unerwartet großen Erfolges von *Shuffle Along* wurde eine regelrechte „Broadway renaissance of black musical theatre“²³ ausgelöst, in deren Nachfolge ähnlich gestaltete und ebenfalls erfolgreiche Shows wie *Runnin’ Wild* (1923) und *Blackbirds of 1928* entstanden.

Gelegentlich finden sich in den Programmheften solcher jazzgeprägten Musicals sogar explizite Hinweise darauf, dass die damaligen Verantwortlichen dafür Sorge trugen, entsprechend im Jazz versierte Musiker für den Orchestergraben zu verpflichten. Exemplarisch sei hierzu aus den in der dazugehörigen „Playbill“ zu findenden Opening Night Credits des Ray Henderson Musicals *Good News* (1927) zitiert: Das die Premiere begleitende Ensemble wurde von dem damals populären Bandleader George Olsen²⁴ geleitet; und es gibt im Programmheft bezüglich der

22 Gilbert, Steven E.: *The Music of Gershwin*, New Haven: Yale University Press 1995, S. 25f.

23 Banfield, Stephen: „Popular song and popular music on stage and film“, in: David Nicholls (Hrsg.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge/UK: Cambridge University Press 1998, S. 328.

24 Der spätestens seit 1925 durch seinen Hit „Who“ landesweit bekannt war.

fünfminütigen Pause den Tipp an das Publikum: „Be certain to return to your seats to be entertained by George Olsen and his music.“²⁵

Generell gestaltete sich die Rezeption des Jazz in den 1920er- und den frühen 1930er-Jahren jedoch problematisch, was zunächst einmal gewissen, mit der Jazzmusik assoziierten Aufführungsorten geschuldet war: „as the music began to move north and west [Anm.: gemeint ist von New Orleans aus], it was being played in the main in cabarets and dance halls populated with prostitutes, despite occasional forays into vaudeville, and the impression that the music was somehow related to sexual sin was generally accurate.“²⁶ Während der Prohibition (1920–1933) traten viele Jazzmusiker außerdem regelmäßig in illegalen Kneipen und Bars auf – wodurch in der allgemeinen Auffassung eine zusätzliche Assoziation von Jazz und der zwielichtigen bzw. sogar kriminellen Seite der Gesellschaft entstand. Nicht zuletzt sollte außerdem daran erinnert werden, dass rassistische Vorurteile gegenüber den mehrheitlich afroamerikanischen Jazzmusikern zu einer Zeit, in der es in Amerika noch überall die Rassentrennung gab, keine Seltenheit waren.

Ausgerechnet zwei weiße Musiker²⁷ hatten maßgeblichen Einfluss darauf, dass diese Vorurteile allmählich abgebaut werden konnten: George Gershwin (1898–1937) und der „King of Swing“ Benny Goodman (1909–1986). In Gershwins Werken ließen sich ganz allgemein und gattungsübergreifend zahlreiche Anklänge an den Blues und den Jazz finden; beim gehobenen Konzertpublikum machte er zudem durch die 1924 uraufgeführte *Rhapsody in Blue* den sogenannten „symphonic jazz“ populär und half so, den Jazz zumindest partiell mit einer größeren künstlerischen Seriosität zu versehen: „touters of symphonic jazz gave the music as a whole a respectability it had not had before.“²⁸ Benny Goodman steigerte das Ansehen des Jazz, als er 1938 zusammen mit seiner Band das erste Konzert mit Swing-Musik in der Geschichte der renommierten Carnegie Hall gab. Trotz allem dauerte es aber noch einige Jahrzehnte, bis der Jazz in der allgemeinen amerikanischen Auffassung den Status von genuiner „Kunst“ erreichte – Gershwin und Goodman waren und blieben über einen langen Zeitraum hinweg Sonderfälle.

25 Das „Playbill“ Heft ist online zu finden unter: <http://www.playbill.com/production/goodnews-chanins-46th-street-theatre-vault-0000003174>

26 Collier: *The Reception of Jazz in America*, S. 9.

27 Der generelle Verdienst der afroamerikanischen Jazzmusiker steht völlig außer Frage und soll hier keineswegs in Abrede gestellt werden; jedoch ist die Rolle von Gershwin und Goodman bei der Überwindung der „Berührungsgänge“ in großen Teilen des weißen amerikanischen Publikums gegenüber dem Jazz ebenfalls sehr gut dokumentiert und in der Sekundärliteratur weithin anerkannt; siehe u.a. Schuller, Gunther: *The Swing Era. The Development of Jazz 1930–1945*, Oxford/New York: Oxford University Press 1989, S. 45.

28 Collier: *The Reception of Jazz in America*, S. 19.

Wie im späteren Verlauf dieses Kapitels noch genauer gezeigt wird, eignete sich gerade der eher „moderate“ Swing der (mehrheitlich weißen) Big Bands, wie z.B. der Glenn Miller Band oder des Casa Loma Orchestra, aus diversen Gründen sehr gut dafür, bei (Jazz-)Bedarf in die Orchestrierungen von Broadway-Musicals integriert zu werden. „During the swing era and later, typical Broadway orchestration resembled that of the big band (but also with strings) and orchestrators routinely used big band sounds. Later jazz styles, such as bop and free jazz appeared less often on Broadway.“²⁹

Viele Musikwissenschaftler wie Stephen Banfield sehen außerdem Gershwins Musical *Girl Crazy* (1930) als einen wichtigen Wendepunkt in der Akzeptanz des Jazz am Broadway: „Gershwin went beyond Kern [Anm.: Banfield bezieht sich hier auf *Show Boat*] and integrated not just the blues idiom but the dance-band viewpoint into the whole musical world of a stage show. [...] The instrumentalists were an entire dance band hired for the occasion, an augmented Red Nichols line-up including Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy Dorsey, Gene Krupa, and Jack Teagarden. With them swing entered musical comedy.“³⁰ Wie meine Analyse der orchestrierten Partituren von *Girl Crazy* im zweiten Kapitel noch genauer zeigen wird, müssen solche verallgemeinernden Aussagen faktisch gesehen jedoch in einen deutlich differenzierteren Kontext gestellt werden.

In diesem Spannungsfeld zwischen klassisch-europäischer Operettentradition, dem Vaudeville und dem genuin amerikanischen Jazz entwickelte sich allmählich – gewissermaßen als Kompromiss – ein neues Modell für den orchestralen Klang von Broadway-Musicals. Die nunmehr begleitenden Instrumentalensembles waren im Vergleich zu dem früheren, von Victor Herbert geforderten, üppig besetzten Orchester zwar deutlich kleiner, behielten aber dessen Vielfalt der Klangfarben und die instrumentale Balance bei. In einem 1983 in der *New York Times* erschienen Artikel erklärte der amerikanische Dirigent John Mauceri die Grundidee dieses damaligen Klangkompromisses wie folgt: „This so-called American sound [...] is a combination of what was happening in jazz at the time and the basic orchestration principles anybody who worked in Vienna would know.“³¹

Der Erste, dem diese musikalische Kombination gelang, war Frank Saddler (1864–1921), der erste genuine Orchestrator in der Geschichte des Broadway-Musicals; bis dato hatten die Songwriter diese Aufgabe nämlich häufig noch selbst über-

29 Laird: „Musical Styles and Song Conventions“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 3. Laird nennt als eine der wenigen Ausnahmen für einen Song, der von den späteren Jazz-Stilen geprägt ist, „Cool“ aus der *West Side Story*.

30 Banfield: „Popular song and popular music on stage and film“, in: Nicholls (Hrsg.), *The Cambridge History of American Music*, S. 328.

31 Pareles, Jon: „What is the Sound of Broadway? Hans Spialek knows“, in: *The New York Times*, erschienen am 17.04.1983, S. 2.

nommen. Die für Saddler so typische Orchesterbesetzung wurde bekannt als „15 and piano“, wenngleich die tatsächliche Anzahl der Instrumentalisten durchaus höher ausfallen konnte. „Typically, he would use six violins (split conventionally in parts), two violas, two cellos, bass, flute, oboe, two clarinets, bassoon, two horns, two trumpets, trombone, and piano, harp, or drums, an orchestra of eighteen to twenty-four players“.³² Der große Vorteil von Saddlers Besetzung war, dass darin das Klavier äußerst vielseitig, wie in einem Vaudeville- oder Jazz-Ensemble, eingesetzt werden konnte – ähnlich wie schon in Cohans „11 and piano“-Modell – und daher prinzipiell sowohl in der Lage war, alleine für die harmonische und/oder rhythmische Begleitung zu sorgen als auch z.B. mit den Streichern zusammen eher melodisch-unterstützend zu agieren; oder das Klavier übernahm stellenweise deren Arbeit, sodass die Streicher frei waren, um sich anderen Aufgaben zu widmen, wie beispielsweise dem Spielen von kontrapunktischen Gegenmelodien. Songarrangements im Stil von Saddlers „15 and piano“-Modell waren bei vielen damaligen Ensembles ausgesprochen populär, weil sie keine große Anzahl an Musikern erforderten und klanglich äußerst raffiniert gestaltet waren. Auch für die Musikverlage erwiesen sie sich als sehr lukrativ: „These arrangements were printed and sold to orchestras and bands all over the country [...] In hotels, cafés, at social evenings and dance halls where the orchestra might be almost any number of musicians, they all used the same music to play from.“³³

Saddler selbst demonstrierte in seinen Orchestrierungen zudem immer wieder ein besonders hohes Maß an Kunstfertigkeit und Ideenreichtum im Umgang mit den Instrumenten: „To him we must credit (did someone say ‚blame‘?) a great many tricks of muted brass, and many of the gayest devices that still occur to us in the treatment of light-hearted accompaniments.“³⁴ Diese Art der Instrumentenbehandlung muss einen ausgesprochen starken Eindruck bei den damaligen Zuhörern hinterlassen haben; Richard Rodgers (1902–1979) erinnerte sich in seiner Autobiografie *Musical Stages* noch Jahre später an den Moment, als er eine von Jerome Kerns „Princess Theatre Shows“ in der Orchestrierung von Saddler hörte:

„Here again was something new. Sadler [sic!] used comparatively few musicians, and his work was contrapuntal and delicate, so that the sound emanating from the orchestra pit was very much in the nature of chamber music. The lyrics floated out with clarity, and there was good humor as well as sentiment in the use of instruments.

32 Symonds: „Orchestration and Arrangement: Creating the Broadway Sound“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 269.

33 Ferencz, George J. (Hrsg.): „The Broadway Sound“. *The Autobiography and Selected Essays of Robert Russell Bennett*, Rochester/NY: University of Rochester Press 2002, S. 59.

34 Bennett: *Instrumentally Speaking*, S. 9f.

Actually, I was watching and listening to the beginning of a new form of musical theatre in this country. Somehow I knew it and wanted desperately to be a part of it.³⁵

Obwohl sich das „15 and piano“-Modell somit als eine künstlerisch und kommerziell äußerst erfolgreiche Kompromisslösung erwies, gelang es dennoch nicht, dadurch den seit den frühen 1920er-Jahren bestehenden Konflikt zwischen den beiden dominierenden orchestralen Klangrichtungen am Broadway zu beenden:

„[T]he Classical Sound and the Dance Band Sound. The battle was not just over aesthetics but also entailed an ideological contest between cultural discourses of value, race, and class. While the orchestra represented the accepted elegance of European culture, Jazzband instrumentation represented a different and denigrated ethnicity, connotations of sexuality, questionable morals and – in an era of prohibition – the taboo of illicit entertainment. Where orchestras had been established as large ensembles with an acoustically balanced blending of instruments, the Jazzband operated as a much smaller group of often competing individual sounds – cornet, trombone and clarinet, and a rhythm section of double bass, banjo and drums.“³⁶

Erschwerend kam für die Anhänger des Classical Sounds hinzu, dass sich die zahlenmäßigen Verhältnisse zwischen Streichern und Nicht-Streichern im Orchestergraben im Laufe der Zeit immer mehr zu Ungunsten der klassischen Saiteninstrumente verschoben, schrieb einer der damals wichtigsten Dirigenten am Broadway, Lehman Engel (1910–1982):

„In 1905, Herbert’s *Mlle. Modiste* in the Knickerbocker Theatre [...] (about 1,350 seats) was accompanied by: flute, oboe, 2 clarinets, bassoon, 2 trumpets, 1 trombone, 1 percussion and strings – that is, between 25 and 30 players, of whom only 9 were not the quieter-playing strings. In 1926, twenty-one years later, the orchestra of Gershwin’s *Oh, Kay!* at the Imperial (seating 1,650) consisted of 11 non-string instruments (plus strings) but no saxophones – the most difficult of all instruments to keep subdued. Kern’s *Roberta* in 1933 (seven years later) at the New Amsterdam (seating 1,654) employed 10 non-strings (plus strings) and a cast of non-singers without amplification. In 1948 (fifteen years later) Porter in *Kiss Me, Kate* used 5 reeds (each playing saxophone and 1 or 2 other instruments), 2 horns, 3 trumpets, 1 trombone, percussion, harp, piano, guitar and strings. Thus in a span of forty-three years, the 9 non-strings of *Mlle. Modiste* had grown to 15 – more than half the size of the entire orchestra.“³⁷

35 Rodgers, Richard: *Musical Stages. An autobiography*, New York: Random House 1975, S. 20.

36 Symonds: „Orchestration and Arrangement: Creating the Broadway Sound“, in: Knapp/Morris/Wolf (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the American Musical*, S. 271.

37 Engel, Lehman: *The American Musical. A Consideration by Lehman Engel*, New York: Macmillan 1967, S. 153. (Hervorhebungen wie im Original.)

Die Zunahme an Bläsern im Orchestergraben hing aber auch mit einem nicht-musikalischen Umstand zusammen – nämlich der von der einflussreichen amerikanischen Musikergewerkschaft (American Federation of Musicians, kurz AFM) vorgegebenen Mindestanzahl an Instrumentalisten, die für die Dauer einer Show verpflichtet werden mussten und an die sich die Produzenten, Songwriter und – in letzter Konsequenz – auch die Orchestratoren halten mussten. Diese Mindestanzahl richtete sich dabei nach der Anzahl der Sitzplätze im jeweiligen Theater: Je mehr Sitzplätze es gab, desto mehr Musiker musste man engagieren. Leider sind gesicherte Angaben hierzu, insbesondere aus der Frühzeit des Broadways, kaum zu finden – die AFM selbst nennt als früheste offizielle Quelle einen Vertrag aus dem Jahr 1963 mit einer Gültigkeitsdauer für die folgenden drei Jahre. Steven Suskin listet jedoch in *The Sound of Broadway Music* ungefähre zahlenmäßige Vorgaben für die Besetzungsgröße von Broadway-Orchestern in den Jahren 1940–1980 auf:³⁸ Ihm zufolge mussten Theater mit mehr als 1400 Plätzen (die sogenannten „musical houses“) mindestens 25–26 Musiker beschäftigen, bei Theatern mit 1200–1400 Plätzen (den „swing houses“) waren es 20–21 Musiker und bei Theatern mit 700–1100 Plätzen (den „dramatic houses“) mindestens 12 Musiker. Suskins Angaben decken sich durchaus mit denen aus dem AFM-Vertrag von 1963, wonach die Theater mit über 1100 Sitzplätzen mindestens 25 Musiker beschäftigen mussten, die Theater mit 1000–1100 Sitzplätzen mindestens 16 Musiker und bei Theatern mit weniger als 1000 Sitzplätzen sollte die Mindestanzahl „be fixed by the union’s Executive Board“.³⁹

Ausgehend von diesen gewerkschaftlich festgelegten Untergrenzen – und einer meist finanziell bedingten Obergrenze – musste ein Orchestrator folglich gut mit der Anzahl an Instrumentalisten, die er zur Verfügung haben durfte, „haushalten“; und oft entschied er sich dann lieber dafür, einen zusätzlichen Holzbläser zu verpflichten, der alternierend mindestens ein weiteres Instrument spielen konnte (z.B. Klarinette und Saxophon), statt die Streicher mit einem weiteren Tuttisten zu verstärken.

Der Folgen dieser zunehmend bläserdominierten Orchester, insbesondere im Hinblick auf das Publikum und dessen Hörerwartungen, war man sich offensichtlich schon beizeiten bewusst. So beklagte Lehman Engel (der in seiner Karriere über hundert Musicals am Broadway dirigiert hatte) in seinem 1967 erschienenen Standardwerk *The American Musical*, dass sich die Hörgewohnheiten in den vergangenen Jahren so stark verändert hätten, dass jeglicher Versuch einer Rückkehr zu

38 Siehe Suskin, Steven: *The Sound of Broadway Music. A Book of Orchestrators & Orchestras*, Oxford/New York: Oxford University Press 2009, S. 234f.

39 Moriarty, Bill: „The History of Broadway Theatre Minimums“, in: *Local802AFM.org*, President’s Report Volume CII No. 5, Mai 2002, <http://www.local802afm.org/2002/05/the-history-of-broadway-theatre-minimums/>

den streicherbetonten Orchestrierungen der frühen Musicals kaum mehr möglich wäre, denn „the old sound (by our standards) seems too thin“.⁴⁰ Das einzige „sakrosankte“ Streichinstrument im Broadway-Orchester, über all die Jahre sowie Musik- und Orchestrationsstile hinweg, war nur der Kontrabass, da er sowohl fester Bestandteil eines klassisch geprägten Orchesterklangs als auch eines Band-Sounds war und damit zu beiden Stilrichtungen passte. Manchmal war der Kontrabass sogar das einzige im Graben noch verbliebene Streichinstrument; so geschehen z.B. in dem bezeichnend betitelten Musical *No Strings* (1962).

Im Hinblick auf die wachsende Rolle der Bläser im Verlauf der Epoche des historischen Broadway-Sounds mussten sich die damaligen Komponisten und Orchesteratoren allmählich jedoch mit einer grundsätzlichen Frage auseinandersetzen: War eine Orchesterbesetzung mit mehr Blas- als Streichinstrumenten eigentlich noch „legitim“ für ein Broadway-Musical? Wie sich im Folgenden zeigen wird, waren nämlich längst nicht alle Blasinstrumente im Orchestergraben eines Musicals gleichermaßen gern gesehen – bzw. gehört.

1.3 Instrumental-ideologische „Grabenkämpfe“

Diese Diskussion um die vermeintlich „richtige“ Besetzung betraf hauptsächlich die Verwendung von Saxophonen und Trompeten, die den deutlichsten und offensichtlichsten klanglich-intendierten Unterschied zwischen dem erwähnten Classical Sound und dem Dance Band Sound ausmachen konnten.

Besonders heftig wurde über den Einsatz von Saxophonen gestritten. Die Vertreter des Classical Sounds waren nämlich der Überzeugung, dass in einem Musical, das am Broadway lief, nur die traditionellen Holzbläser eingesetzt werden dürften: Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte; Saxophone würden zu einer solchen Bläserkonstellation schlichtweg nicht passen. Viele befürchteten zudem – wie Robert Russell Bennett (1894–1981), der führende Orchestrator im Bereich des Classical Sounds – eine künstlerische Abwertung des Musical-Genres durch den Klang von Saxophonen: „It would be silly to say that theater music cannot do without saxophones. Many productions are so conceived that the tone would be entirely out of place – vulgar and blasphemous. Their great value to the majority of shows is nevertheless incontestable.“⁴¹ In seinem Standardwerk über die Musical-Orchestrierung *Instrumentally Speaking* sprach sich Bennett daher sehr deutlich gegen die Verwendung von Saxophonen aus: „The distinguished melodists of the theater are inclined to shy away from saxophones and even guitars, being concerned

40 Engel: *The American Musical*, S. 157.

41 Bennett: „Orchestration for Theatre and Dance Music“, in: Ferencz (Hrsg.), *The Broadway Sound*“, S. 289.