



CRAZY FOR YOU[®]

Das neue Gershwin[®]- Musical

Musik und Gesangstexte von George und Ira Gershwin
Buch von Ken Ludwig

Konzeption von Ken Ludwig und Mike Ockrent
Unter Verwendung von Motiven von Guy Bolton und John McGowan
Originalproduktion am Broadway von Roger Horchow und Elizabeth Williams

Materialien

Grazer Oper
Saison 2005/ 2006

Die Handlung

Erster Akt

Bobby Child, verwöhnter Sohn aus reicher Bankiersfamilie, zeigt keinerlei Ambitionen, in die Fußstapfen seiner Eltern zu treten, denn er hat sein Talent für die Bühne entdeckt. Tanzen ist seine große Leidenschaft, und ein Engagement bei den Zangler Follies, dem Theater des erfolgreichen Produzenten Bela Zangler, sein heißester Wunsch. Um ihm diese Flausen auszutreiben, schickt ihn seine Mutter nach Deadrock, Nevada, wo er einem Schuldner die Pacht eines bankrotten kleinen Theaters aufkündigen soll. Kein Auftrag nach Bobbys Geschmack, doch als seine Verlobte Irene massiv auf Heirat drängt, zieht er die Wüste vor und reist schleunigst ab.

In Deadrock scheint die Zeit stillzustehen. Nach dem Ende des Goldrausches vor zwanzig Jahren wurde das Theater Everett Bakers zum Postamt umfunktioniert. Die Cowboys verbummeln ihre Tage oder werben um Polly, Everetts Tochter und die einzige junge Frau im Städtchen. Und auch Bobby, der mondäne junge New Yorker, ist beim ersten Blick auf Polly entflammt. Von nun an ist für ihn von Liquidation keine Rede mehr, sondern: von Liebe. Polly ist da allerdings anderer Meinung, auch wenn der Unbekannte ihr nicht schlecht gefällt und ziemlich gut tanzt. Bobby schlägt ihr vor, die Theaterfinanzen mittels einer großen Show zu sanieren. Als Polly aber seinen Namen erfährt, will sie nichts mehr von ihm wissen. Doch Bobby hat schon einen neuen Plan: Er lässt seine Freundinnen anreisen, die Showgirls von den Zangler Follies, und tritt unter der Maske Bela Zanglers an, die Show auf die Beine zu stellen. Die Einwohner Deadrocks sind angetan – mit Ausnahme des Saloonbesitzers Lank Hawkins, der die Konkurrenz fürchtet. Polly findet den vermeintlichen Zangler beeindruckender als den echten Bobby und gesteht sich ihre heimliche Sehnsucht ein: ihren Traummann zu finden, einen Mann zum Anlehnen.

Ungewöhnliche Betriebsamkeit wirbelt das Städtchen durcheinander: Proben und Tanzstunden für die Amateure, Steppen, Singen, Musizieren. Unterdessen ist Irene nachgereist. Sie erkennt Bobbys Verkleidung und sein Motiv: Polly, und mietet sich vorsichtshalber in Lank Hawkins' Hotel ein. Polly ihrerseits gesteht dem falschen Zangler ihre Liebe, was Bobby zugleich entsetzt und schmeichelt.

Am Premierenabend ist die Aufregung groß – doch sie verpufft, als kein einziger Zuschauer eintrifft. Die einzigen Anreisenden des Abends sind Eugene und Patricia Fodor, die für einen Reiseführer Hawkins' Saloon in Augenschein

nehmen wollen. Polly jedoch beschwichtigt die allgemeine Bestürzung: die Vorbereitungen für die Show hätten auch so schon Freude und neues Leben in die Stadt gebracht.

Zweiter Akt

Bobby – unverkleidet – macht Polly einen Heiratsantrag und klärt sie über seine Doppelrolle auf. In diesem Moment jedoch taucht Bela Zangler selbst auf, der seinem Schwarm nachgereist ist, der Choreographin Tess, und straft Bobby scheinbar Lügen. Erst als dieser in seiner Verkleidung neben dem echten Zangler steht, ist Polly überzeugt – und zugleich zutiefst gedemütigt. Irene wird unterdessen klar, dass sie Bobby nicht bekommen wird, entdeckt aber dafür angesichts Lank Hawkins' ihre bislang schlummernden erotischen Kräfte.

Die Luft ist raus: trotz aufmunternder Worte der Fodors will es keiner noch einmal mit der Show versuchen. Bobby sieht sich außerdem endgültig von Polly abgewiesen und reist traurig ab, eine enttäuschte Polly zurücklassend: beider Traum ist geplatzt.

Seit Wochen zurück in New York, versucht sich Bobby als ordentlicher Banker; erfolglos, denn er hat – außer dem Tanzen – nur Polly im Kopf. Als seine Mutter ihm zum Geburtstag Zanglers Theater schenkt und er erfährt, dass dieser sich mit einer Show in Deadrock finanziell ruiniert hat (alles für Tess!), steigt er halsüberkopf in den Zug nach Nevada – diesmal in Begleitung seiner Mutter, die nun selbst nach dem Rechten sehen will. Dortselbst trifft sie zunächst auf Everett Baker, der augenblicklich Liebe empfindet – und in ihr entzündet –, und dann auf Irene, die sich als Lank Hawkins' Ehefrau vorstellt. Bobby findet ein blühendes Deadrock mit täglich ausverkauftem Theater vor – jedoch nicht Polly, den Star der Show: Sie ist voller Sehnsucht nach New York geeilt. Zum Glück jedoch hat sie den Zug verpasst, und nun endlich treffen die Liebenden zusammen.

Die Autoren

George Gershwin

wurde am 26. September 1898 in Brooklyn geboren und begann mit seiner musikalischen Ausbildung im Alter von 13 Jahren. Mit 16 verließ er die High School, um als »song plugger« bei einem Musikverlag zu arbeiten. Kurz darauf begann er selbst, Songs zu schreiben und zu komponieren. »Swanee«, erstmalig von Al Jolson interpretiert, wurde Gershwins erster großer Erfolg, dem 22 musikalische Komödien folgten und die er meist zusammen mit seinem älteren Bruder Ira schrieb.



Gershwin ist der Autor von *Lady Be Good*; *Oh Kay!*, *Strike up the Band* und *Girl Crazy*. Für *Of Thee I Sing* erhielt er den Pulitzer-Preis. Seit seiner Anfangszeit hatte Gershwin immer danach gestrebt, ernste Musik zu komponieren. Diese Bestrebungen spiegeln sich in einigen seiner Meisterstücke wieder, wie zum Beispiel in *Rhapsody in Blue*, *Concerto in F*, *An American in Paris* und *Second Rhapsody*. Gegen Ende der Zwanziger entdeckte Gershwin begeistert DuBose Heywards Roman *Porgy* und fand darin die perfekte Grundlage für eine Oper mit Jazz- und Blues-Elementen. Gershwins »Folk Opera« *Porgy and Bess* wurde am 30. September 1935 in Boston uraufgeführt und kam zwei Wochen später an den Broadway. Im Jahre 1937 war Gershwin auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Mitten in der Arbeit an *The Goldwyn Follies* erlitt er einen Zusammenbruch und starb am 11. Juli an einem Gehirntumor. Gershwin wurde nur knapp 39 Jahre alt.

Ira Gershwin



Der erste Textautor, der jemals den Pulitzer-Preis gewann, wurde am 6. Dezember 1896 in New York City geboren. 1917 wurde sein erster Song («You May Throw All the Rice You Desire But Please Friends, Throw No Shoes») in der »Evening Sun« veröffentlicht. Vier Jahre später hatte er seinen ersten großen Bühnenerfolg mit *Two Little Girls in Blue* zusammen mit Vincent Youmans, einem anderen Neuling am Broadway. 1924 schreiben Ira und sein Bruder George den berühmten Hit *Lady Be Good* und setzten anschließend ihre außergewöhnliche Zusammenarbeit bei mehr als einem Dutzend großer Bühnenerfolge fort, wie zum Beispiel mit den Klassikern »Fascinating Rhythm«, »The Man I Love«, »S'Wonderful«, »Embraceable You«, »I Got Rhythm«, »But Not for Me«, und noch vielen anderen Titeln, die gar nicht alle aufzählbar sind. Im Laufe seiner langwährenden Karriere hatte Ira Gershwin produktive Phasen der Zusammenarbeit mit Autoren wie Harold Arlen, Vernon Duke, Kurt Weill, Burton Lane und Jerome Kern, mit dem er seinen allergrößten Hit »Long Ago and Far Away« schuf. Ira Gershwin starb am 17. August 1983 in Beverley Hills, Kalifornien.

Ken Ludwig



ist der Autor von *Lend Me a Tenor*, das jeweils über ein Jahr am Broadway, in London und in Paris lief. Andrew Lloyd Webber produzierte das Werk in London, wo es für den Olivier Award als »Komödie des Jahres« nominiert wurde. Am Broadway wurde *Lend Me a Tenor* für sieben Tony Awards vorgeschlagen, einschließlich in der Kategorie »Bestes Stück«, und gewann zwei Tonys, vier Drama Desk Awards und drei Outer Critics Circle Awards. Es wurde in 16 Sprachen übersetzt und weltweit in über zwanzig Ländern aufgeführt. Vor kurzem beendete Ken Ludwig seine Arbeit am Drehbuch für den Film *Lend Me a Tenor*, der von Columbia Pictures produziert wird. Ein anderes Werk, *Sullivan & Gilbert*, wurde vom John F. Kennedy Center für das Performing Arts und das National Arts Center in Kanada produziert, wo es von den Kritikern in Ottawa zum »Besten Stück des Jahres 1988« gekürt wurde. Ken Ludwig war im Jahre 1990 Co-Autor des Kennedy Center Honors für die Firma CBS (die für einen Emmy Award nominiert war), und als nächstes wird er ein Sequel für *Dirty Rotten Scoundrels* für Steve Martin und Michael Caine schreiben. Ken Ludwig erhielt seine Ausbildung am Haverford College, an der Harvard Law School und der Cambridge University. Er ist tätig als Berater der Anwaltskanzlei Steptoe & Johnson, Vorstandsmitglied des Shakespeare Theaters am Folger und Mitglied des Künstlerrats des Kennedy Center Honors. Er ist verheiratet und lebt in Washington, D.C.

Arnold Schönberg (1874-1951) über Gershwin

Der Komponist, Theoretiker, Lehrer und Maler Arnold Schönberg war der Begründer der «Zweiten Wiener Schule», der seine Musterschüler Alban Berg und Anton Webern angehörten, sowie der Erfinder der Zwölftontechnik, die auch als «atonale Musik» bezeichnet wird. Der aufkommende Nationalsozialismus zwang Schönberg, in die USA zu emigrieren, wo er an der University of California in Los Angeles lehrte und einen erheblichen Einfluß auf einige junge amerikanische Komponisten ausübte. Gershwin bewunderte sein Werk, gehörte aber nicht zu seinen Jüngern.

Viele Musiker halten George Gershwin nicht für einen ernsthaften Komponisten. Aber sie sollten verstehen, daß er, ob ernst oder nicht, Komponist ist, d.h. jemand, der in der Musik lebt und darin alles, ob Ernstes oder Nicht-Ernstes, ausdrückt, weil sie ihm die natürliche Sprache ist. Es gibt eine ganze Reihe von Komponisten, ernste (wie sie meinen) oder weniger ernste (wie ich weiß), die es gelernt haben, Noten aneinanderzureihen. Aber sie sind nur ernst wegen ihres vollkommenen Mangels an Humor und Herz. Es scheint mir über jeden Zweifel erhaben, daß Gershwin ein Neuerer war. Was er mit Rhythmus, Harmonie und Melodie gemacht hat, ist nicht bloß stilistischer Natur. Er unterscheidet sich grundlegend von der Manieriertheit so mancher ernster Komponisten. Diese Manieriertheit basiert auf künstlichen Mutmaßungen, die man durch Spekulationen und Schlußfolgerungen aus der Mode und den Zielsetzungen, die bei den zeitgenössischen Komponisten jeweils zu bestimmten Zeiten gerade aktuell sind, gewinnen kann. Ein solcher Stil besteht aus der oberflächlichen Verknüpfung von Kunstgriffen und Mitteln, angewendet auf ein Mindestmaß von Ideen ... Man könnte solche Musik in ihre Bestandteile zerlegen und wieder auf andere Weise zusammenfügen, und das Ergebnis wäre genauso belanglos und der Stil genauso maniert, nur anders. Mit Gershwins Musik könnte man dies nicht tun. Seine Melodien sind nicht die Erzeugnisse aus Kombinationen oder aus einer mechanischen Verknüpfung, sondern in sich abgeschlossene Einheiten, die deshalb nicht zerlegt werden können. Melodie, Harmonie und Rhythmus sind nicht zusammengeschweißt, sondern wie aus einem Guß ... Ich weiß, daß er Künstler und Komponist ist; er drückte musikalische Ideen aus; und die waren neu, wie auch die Art und Weise seines Ausdrucks neu ist.

Arnold Schönberg, «George Gershwin», in: Merle Armhage (Hg.), George Gershwin, New York 1938

Kay Swift (* 1897) über Gershwin

Die Komponistin, Texterin, Pianistin und Schriftstellerin Kay Swift erhielt ihre Musikausbildung am Konservatorium und neigte dazu, die populäre Musik etwas geringschätzig zu betrachten - bis sie um 1926 Gershwin kennenlernte. Sie begann dann, zusammen mit ihrem Ehemann James Paul Warburg, der aus einer prominenten, im Bankgeschäft tätigen Familie kam, originelle, anspruchsvolle Lieder zu schreiben. Warburg schrieb unter dem Pseudonym Paul James. Kay Swift komponierte u.a. *Can't We Be Friends? Fine and Dandy* und *Can This Be Love?*. Zu ihren Konzert-Kompositionen zählen u.a. ein Ballett, der Liederzyklus *Reaching for the Brass Ring* und *Man Have Pity on Man*, dessen Text von Ursula Vaughan Williams stammt. Ihre Beziehung zu Gershwin dauerte etwa ein Jahrzehnt und endete erst mit seinem Tod. Er starb, kurz nachdem er sie von Kalifornien aus angerufen und gesagt hatte: «Ich komme zu uns beiden zurück.»

Bühnenmusik war für mich, als ich Gershwin noch nicht kannte, langweilig und seicht. Vielleicht stimmte das nicht, aber ich bin mit klassischer Musik aufgewachsen und hatte irgendwie diese Vorstellung. Und dann hörte ich Gershwins Musik, und ich dachte: «Hey, da ist ja etwas anderes und Neues!» ... Als ich ihn kennenlernte, wurde ich nicht enttäuscht. Er spielte wunderbar und war selbst genauso wie seine Musik. Das ist schon so eine merkwürdigen Sache - ich denke, den meisten von uns gelingt es nicht, sich in ihren Werken zu verstecken; dies traf besonders auf George zu, der genauso war wie sein Werk. Oh, es war so anregend, ihn spielen zu hören. Ich habe sehr alte Leute gesehen und Kinder und Leute, die populäre Musik heftig abgelehnt haben und nichts mit Shows und Revuen im Sinn hatten - wie sie zum Klavier gerannt sind und begeistert waren... Sie waren so begeistert, daß einige sogar zu tanzen anfangen. Die Leute wurden locker, unbefangen; das war das Großartige, was er bei den Leuten bewirkte - eins von den großartigen Dingen. Er schaffte es, daß die Leute sich selbst völlig vergaßen und einfach nur an die Musik dachten, die eine Art Zuflucht bedeutete, wie die Reise in ein anderes Land. Sie alle spürten es; denn sie ließen ihn so lange spielen. Wenn er auf einer Party spielte, dann nicht nur für fünfzehn Minuten; er saß da immer eine Stunde. Ich habe ihn schon eine Stunde und fünfzehn Minuten, anderthalb Stunden spielen sehen. Und wie er selbst seinen Spaß dabei hatte, und die Leute gesagt haben: «Mach' weiter! Mehr, mehr! »

George war davon überzeugt, daß vieles, was einem Komponisten zunächst einfällt, oberflächlich und uninteressant sei. So pflegte er immer zu sagen: «Spiel' es heraus» oder: «Schreib' es aus, bis du darüber hinweg gelangst, denn darunter stecken die

guten Sachen und außerdem ... neigt die Musik an der Oberfläche dazu, tragisch und sehr traurig, so sehnsüchtig und unstet zu sein.»

Ich sagte: «Warum meinst du das?»

«Oh,» sagte George, «ich denke, wenn ein Komponist sich glücklich fühlt, könnte er sich Besseres vorstellen, als ausgerechnet an einem heißen Klavier zu sitzen.»

Er war eigentlich typisch für New York. Ich denke, wenn er von Chicago, San Francisco oder sonst woher käme, wiese er vielleicht andere, weniger ausgeprägte Wesenszüge auf. Er war fleißig, flink und bewegte sich schnell, was für mich New York bedeutet. Und er besaß Neugierde, suchte immer nach neuen Wegen - ich meine, das ist New Yorkisch.

Ich denke, er wußte, wie gut er war. Er wäre doch schließlich ein Dummkopf gewesen, wenn er es nicht gewußt hätte, nicht wahr? Aber er nahm sich selbst, als Person, nicht wichtig, nicht ein bißchen. Er war kein Wichtigtuer. Ich denke, er nahm seine Musik ernst, und ich meine, er hielt sie für etwas, das getan werden mußte, und das Resultat betrachtete er beinahe ehrfurchtsvoll, weil es so gut war. So wurde er sorgfältig. Es klingt nicht, als stecke Genauigkeit und harte Arbeit darin; es klingt so leicht und gefällig. Aber er arbeitete an einem Lied genauso hart, wie für *An American in Paris* oder für irgendein anderes Stück, weil es notwendig war, und er wußte es.

Er war wie eine Naturkraft - wie der Wind, der Regen oder die Sonne, wie Frühling oder Winter. Er war so fundamental - und entsprechend wichtig.

Kay Swift, Forever Gershwin, Fernsehsendung von WCNB, Boston, 3. Mai 1974

Ira Gershwin über seinen Bruder George

Obwohl George nur etwa achtzehn Monate jünger war als ich, glaubte ich, er könnte alles. Als er ins erste Trimester der Höheren Schule ging, kam er eines Tages aus der Schule und sagte: «Oh, ich habe heute auf der Versammlung gespielt.» So ganz nebenbei. Der Direktor fragte: «Kann jemand Klavier spielen?» und George meldete sich und spielte den Marsch, nach dem seine Klassenkameraden hereinkamen. So hatte ich immer das Gefühl, daß er in allem, woran er sich versuchte, Erfolg haben würde.

So war er eine Berühmtheit, als ich mit ihm Lieder zu schreiben begann... Ich hatte gerade erst angefangen, und ich wollte nicht seinen Namen ausnutzen, auch wenn er mein jüngerer Bruder war. So begann ich unter dem Pseudonym «Arthur Francis», nach meinem Bruder Arthur und meiner Schwester Frances. Ich benutzte es mehrere Jahre. Die Sache war die, daß ich mich nicht in sein Ansehen einmischen wollte ... Aber später merkte ich, daß ich doch ganz schön bekannt war. Zu dem Zeitpunkt hatte ich mit vielen anderen Liederschreibern schon zusammengearbeitet. Ich stellte außerdem fest, daß es einen Arthur Francis in der British Performing Rights Society gab. So gab es also noch einen Grund, «Arthur Francis» abzulegen und Ira Gershwin zu werden.

Meist textete ich zu fertigen Melodien. George sagte, diese Melodie eignet sich für diese oder jene Stelle. Ich blieb die Nacht auf. Ich erfaßte sie sehr schnell, lernte die Melodie auswendig; manchmal bekam ich auch die Noten, an die ich mich halten konnte, auch wenn ich mir nicht sicher war. Dann setzte ich mich `ran und arbeitete hart. Ich fing um Mitternacht an, manchmal um zwei Uhr früh und arbeitete bis sechs oder sieben Uhr morgens. Dann zeigte ich ihm meinen Entwurf ...

Später arbeiteten wir noch viel stärker zusammen. Ich erinnere mich, daß wir bei der Arbeit an den Filmen von `36 und `37 erst eine Idee abgesprochen haben - ich hatte vielleicht einen Titel und er fing an, ihn zu vertonen, wir entschieden, daß es ein ganz guter Anfang war und entwickelten gemeinsam dann Melodie und Text weiter. So kam ein sehr erfolgreiches Lied zustande. George kam eines Nachts von einer Party nach Hause; ich las gerade und sagte zu ihm: «George, ich hätte eine Idee für Astaire. Wie findest du *A foggy day in London town?*» Dies war für den Film *A Damsel in Distress*. Er sagte: «Klingt nicht schlecht.» In einer halben Stunde hatten wir den Refrain fertig. Wir beide waren aber auch Feuer und Flamme in dem Moment. Wir mußten dann später natürlich noch die Strophen machen, und das nahm viel mehr Zeit in Anspruch. Mit

unseren Texten waren wir sehr sorgfältig, wir wollten sie immer genau so gut machen wie die Refrains. Natürlich interessiert sich nachher keiner mehr für den Text. Aber wir brauchten für die Strophen genausoviel Zeit, wie für die Refrains. Ich sagte zu George (über dieses Lied): «Ich höre eine Art irischen Effekt heraus.» Und er wußte sofort, was ich damit meinte. [Ira Gershwin schreibt weiter in seinem Buch:] «Er spürte sogleich das Ausmaß der sehnsüchtigen Einsamkeit.»

Ira Gershwin in einem Interview mit Stuart Triff, 8. Mai 1968



Deena Rosenberg

Fascinating Rhythm

The Collaboration of George and Ira Gershwin
(London 1991)

Girl Crazy was the product of another remarkable team, much of it new, again assembled by Aarons and Freedley. Guy Bolton co-authored the book with Jack MacGowan. A nineteen-year-old named **Ginger Rogers**, in her first major role, played the ingenue. Another unfamiliar name in the cast was an eighteen-year-old nightclub singer who had never appeared on Broadway. **Ethel Merman** was "discovered" by, Vinton Freedley, who was overwhelmed by her act at the Brooklyn Paramount and took George to hear her. The composer invited Merman to audition; she was signed on the spot. As had been the case with the Astaires and Gertrude Lawrence, Merman's talents and persona interacted especially well with the Gershwins'. The songs they wrote for her, most notably "I Got Rhythm," established her reputation.

Girl Crazy opens with "The Lonesome Cowboy" and has overt references to its locale throughout the score (which includes such songs as "Bronco Busters" and "Cactus Time in Arizona"). But the show's most memorable and lasting "song of the West" is a paean to bucolic inactivity, "Bidin' My Time." Ira had been waiting to write this song for some time:

Most lyricists keep notebooks for titles they jot down from time to time for use "in case." The title of this song was one I'd remembered from a quatrain of mine, contributed to City College's *Cap and Bells* in 1916, and had salted away for many years:

*A desperate deed to do I crave,
Beyond all reason and rhyme
Some day when I'm feeling I especially brave,
I'm going to Bide My Time.*

When in 1930, I mentioned it as a possibility for the Western background of *Girl Crazy*, George took to it at once. With the song completed, we played and sang it over and over again. After while, George agreed that the refrain dragged a bit

and that the customary 32 bars seemed overlong. So we experimented and finally decided to cut out eight bars. At first this version sounded somewhat strange; soon, though, the scissoring to 24 bars made the piece sound less Broadwayish and seemed to give it a more folksy validity.

To this end, "Bidin' My Time" was sung in the show by "The Foursome," a Western-style barbershop quartet that accompanied themselves on a jew's harp, harmonica, ocarina, and tin flute.



EMBRACEABLE YOU

"Bidin' My Time" is about the slower pace of life out West. The hero is bewildered by Western ways but immediately falls in love with Molly the postmistress. They sing "Could You Use Me?" which Ira calls an "attraction-repulsion type of duet: Eastern boy meets Western girl, but not her standards." Midway through act 1, though, Danny persuades Molly - and us - of his noble intentions in one of the Gershwins' most memorable songs, "Embraceable You."

EMBRACEABLE YOU

VERSE

Dozens of girls would storm up;
I had to lock my door.
Somehow I couldn't warm up
To one before.
What was it that controlled me?
What kept my love-life lean?
My intuition told me
You'd come on the scene.
Lady, listen to the rhythm of my heart beat,
And you'll get just what I mean.

REFRAIN

Embrace me,
My, sweet embraceable you.
Embrace me,
You irreplaceable you.
Just one look at you - my heart grew tipsy in me;
You and you alone bring out the gypsy in me.
I love all
The many charms about you;
Above all
I want my arms about you;
Don't be a naughty baby,
Come to papa - come to papa - do!
My sweet embraceable you.

VERSE

I went about reciting,
"Here's one who'll never fall!"
But I'm afraid the writing
Is on the wall.
My nose I used to turn up
When you'd besiege my heart;
Now I completely burn up
When you're slow to start.
I'm afraid you'll have to take the consequences;
You upset the apple cart.

REFRAIN

Embrace me,
My sweet embraceable you.
Embrace me,
You irreplaceable you.
In your arms I find love so delectable, dear,
I'm afraid it isn't quite respectable, dear.

But hang it
Come on, let's glorify love!
Ding dang it!
You'll shout "Encore!" if I love.
Don't be a naughty papa,
Come to baby – come to baby - do!
My sweet embraceable you.

"'Embraceable You' is rather unusual as a more or less sentimental ballad," Ira wrote in 1959,

in that some of its rhymes are four-syllable ones- "embraceable you-irreplaceable you" and (in a reprise) "silk and laceable you"; "tipsy in me"- "gypsy in me,." Also there is a trick four-syllable one in "glorify love-'encore!' if I love." This prosaic anomaly, I hasten to add, has in no way interfered with the song's popularity.

The shape of the melody to "Embraceable You" resembles that of "The Man I Love." In both songs the memorable opening motif is preceded by a rest in the melody while a chord in the accompaniment establishes the home key. In both, that first melodic fragment is repeated immediately with a new harmony preceding it, giving it a different emotional color. But where "The Man I Love" begins with a slowed-down version of one of the Rhapsody's main blue and jazzy themes, "Embraceable You," like "Bidin' My Time," harks back to the Rhapsody's slower, more lyrical theme.

After Ginger Rogers and her co-star, Allen Kearns, sang "Embraceable You," they danced to it. Choreographing that dance would have major ramifications for the future of the film musical. "Alex Aarons ... phoned me about staging a song-and-dance number called 'Embraceable You' . . . in the show *Girl Crazy*, which he and Vint Freedley were about to open," Fred Astaire recalled in his autobiography, *Steps in Time*. "He said they were in a spot and asked me to help out. I went over to the Alvin the next day and met Ginger for the first time. We worked on the number in the foyer of the theater, all other space being occupied."

"Embraceable You" overflows with warmth and assurance. Lines like "Embrace me"

and "Come to papa-do" walk a narrow line between requests and intimate commands; the lyric itself occupies that problematic terrain, so common to songs of the period, where male-female relationships are depicted in the vocabulary of parent-child relationships. A half-century later, it is a vocabulary that generally sounds insufferably cloying or knowingly cynical. In "Embraceable You," it sounds neither. For whatever reason- Ira's empathy for the child within the adult, George's use of the repeated note on the line "Come to papa-come to papa," conveying a great solidity - and steadfastness - the vocabulary is precisely right. It is a steadfastness that is undercut just once - with the blue note near the ending, as if the song were asking, "Can this last?"

I GOT RHYTHM



For years George had been fascinated with the notes of the pentatonic scale (so-la-do-re-mi of the major scale). Some or all of the notes figure in "The Real American Folk Song," *Rhapsody in Blue*, "The Half of It, Dearie, Blues," *Concerto in F*, "Looking for a Boy", "Sweet and Low-Down,, "Maybe," "Clap Yo' Hands" (and throughout *Oh, Kay!*), "Liza" (1929), and now finally "I Got Rhythm." Apart from the straightforward rhythm numbers, all the twenties songs featuring the motif deal with wishing and searching.

"I Got Rhythm" marks a departure. Instead of describing what someone is looking for, the lyric tells us what the person singing has got - just as the melody of its "A" section

pins down and reiterates the pentatonic musical fragment that usually sped by in earlier songs. "I Got Rhythm" begins as Kate's song; it is in the New York jazz style and reflects a strong sense of self. The song is too infectious to resist; after Kate sings it, the rest of the cast joins her, first near the end of act 1, then again as the show's finale and summation.

I GOT RHYTHM

VERSE

Days can be sunny,
With never a sigh;
Don't need what money
Can buy.

Birds in the tree sing
Their dayful of song.
Why shouldn't we sing
Along?

I'm chipper all the day,
Happy with my lot.
How do I get that way?
Look at what I've got:

REFRAIN

I got rhythm,
I got music,
I got my man
Who could ask for anything more?

I got daisies
In green pastures,
I got my man -
Who could ask for anything more?

Old Man Trouble,
I don't mind him -
You won't find him
'Round my door.

I got starlight,
I got sweet dreams,
I got my man -
Who could ask for anything more -
Who could ask for anything more?

Girl Crazy, was a lively show," Ira recollected in 1959. "Although the dynamic Ethel Merman was appearing for the first time on any stage, her assurance, timing, and delivery, both as comedienne and singer - with a no-nonsense voice that could reach not only standees but ticket-takers in the lobby-convincing the opening-night audience that it was witnessing the discovery of a new star."

It is fitting that *Girl Crazy*, which introduced the song that became the most-played jazz classic of all time, "I Got Rhythm," had many future jazz greats in its pit band, among them, Benny Goodman, Gene Krupa, Glenn Miller, Jack Teagarden, Jimmy Dorsey, and conductor Red Nichols. There was no actual improvisation in the pit during the run of the show, according to orchestrator Robert Russell Bennett, but audiences had no doubt that the show had swing.

Brooks Atkinson, writing in the *New York Times*, marveled that *Girl Crazy* did not suffer for its musical comedy conventions: "All the old staples are in it-the blighted romance at the end of the first act and the reunion for the curtain, and all the standard performing parts from heroine to secondary comic. But the book, the lyrics, and the music have been written with so much relish and the performers have been so thoroughly infected with the same spirit that *Lo!* musical comedy appears to actually be worth a playgoer's time."

What made the *Girl Crazy* score outstanding was the juxtaposition of contrasts-of heroines, of cultures, and their tempos.

In a way, "I Got Rhythm" and "Bidin' My Time" represent George and Ira's disparate personalities. George was a live wire-he had a rhythm; Ira took it easy-he bided his time. However, no matter how different their temperaments, each needed the other in order to express himself fully. "Bidin' My, Time" may reflect Ira's personality, but it works because of George's music as well as Ira's words, the lackadaisical melody with its droopy descending interval of a fourth on "time" and "I'm," and its syncopated repeated notes on "next year, next year."

As for "I Got Rhythm," where would it be without the words? As a critic put it later, "Like all good lyric writers, Ira is musical, a musician whose instrument is words. It takes a musician to recognize what plays well on his instrument. Take 'I Got Rhythm'- three words on four notes. I wonder how well these notes would be remembered with other words?"

George Gershwin said in 1934, "I'll never forget the opening night [of *Girl Crazy*]. I got a real thrill out of the audience's reaction to Ethel Merman's singing of 'I Got Rhythm.' " The song was a favorite of both Gershwins. George liked it so well that he wrote a work for piano and orchestra called "I Got Rhythm' Variations" (1933). It is dedicated to Ira.



Wilder Westen – War der wirklich wild?

Endlose Steppe, ein paar Büffel, ab und zu mal ein Kaktus und zwischendrin jede Menge Indianer und Cowboys, die sich ständig gegenseitig verprügelten!

So sieht es im Wilden Westen aus – zumindest im Film! Und der echte Wilde Westen, war der ganz anders? War der vielleicht gar nicht wild?

Wo war der "Wilde Westen"?

Wer vom "Wilden Westen" spricht, meint damit eine bestimmte Zeit und ein ganz bestimmtes Gebiet in den USA: Der **Mittlere Westen** im 18. und 19. Jahrhundert. Vom großen Fluß **Mississippi** im Osten bis zu den **Rocky Mountains** im Westen zieht sich die steppenartige Landschaft, deshalb nennt man sie auch "The Great Plains" (die große Ebene).

Für die Siedler, die den Kontinent in Richtung Westen durchquerten, war der Mittlere Westen oft eine richtige Härteprobe: In der sengenden Sonne mussten sie mit ihren Planwagen durch das dürre Gebiet holpern, in der Hoffnung sich nicht zu verfahren und genügend Wasser dabei zu haben.

Land der Büffel

Der Mittlere Westen war wirklich das Land des Büffels. Über **32 Millionen Büffel** sollen hier einmal gelebt haben, und sie dienten vor allem den Indianern als Lebensgrundlage: Das Fleisch wurde gegessen, die Haut diente als Decke und Dach der Tipis und aus den Knochen schnitzten sie Waffen und Werkzeuge.

Als in den 1860er Jahren die Eisenbahn in Amerika gebaut wurde, begannen die weißen Siedler die Büffel zu jagen, um die Arbeiter mit frischem Fleisch versorgen zu können. Aber selbst als die Eisenbahn fertig gebaut war, endete die Jagd nicht: Sie war zu einer Art Hobby geworden: Büffel wurden sogar aus der fahrenden Eisenbahn heraus getötet worden. Die Kadaver hat man einfach liegen gelassen.

Nicht nur, dass die Büffel dadurch in Amerika fast ausgerottet worden wären, auch den Indianern wurde dadurch ihr wichtigstes Nahrungsmittel genommen.

Wilde Indianer?

Der Mittlere Westen war jedoch kein unbewohntes Gebiet. Schon jahrhundertlang lebten verschiedene indianische Stämme (Sioux, Blackfeet, Crows, Cheyenne) dort und hatten ihren eigenen Lebensraum aufgebaut. Für die weißen Siedler waren die Indianer jedoch „Wilde“ - sie kleideten sich anders, sie sprachen anders und sie lebten und wohnten anders. Vor allen Dingen aber fürchteten die Siedler die Indianer, die natürlich ihren Lebensraum gegen die Eindringlinge verteidigten.

Überfälle von Indianern auf Siedler waren jedoch relativ selten – die Gefahr eine ansteckende Krankheit zu bekommen, oder zu verdursten war für die weißen Siedler viel größer.



Wiebke Hetmanek

step-shuffle-hop-step

Eine kurze Geschichte des Stepptanzes

Die Basis-Schritte des Stepptanzes muten denkbar einfach an: Der »step« ist ein Schritt auf dem Fußballen, ein »stamp« ist ein Schritt mit dem flachen Fuß, ein »tap« ist ein Klaps mit dem Ballen auf dem Boden, während ein »brush« ein Schlag mit dem Ballen und »scuff« ein Schlag mit der Ferse ist. Letztere jeweils vorwärts und rückwärts ausgeführt, heißen »shuffle« beziehungsweise »scuffel«. Die Kombination aus »step« und »shuffle« ist ein »Buffalo«, das Nacheinander von »stamp-tap-step« heißt »Susy Q«. Weitere Kombinationen wie »shim sham« oder »step-shuffle-hop-step« sind dann für den Laien allerdings kaum noch nachvollziehbar. So unzählig die Schritt- und Schlagkombinationen, so vielseitig sind auch die verschiedenen Ausrichtungen und Stile des Stepptanzes; denn seine Sprache, seine Technik und sein Formenreichtum wandelten und entwickelten sich in rasender Geschwindigkeit. Jeder Akteur bildete seinen ganz eigenen Stil aus, der sein Können, Charme und sein Talent am vorteilhaftesten zur Geltung brachte.

Die Anfänge des Stepptanzes

Die Anfänge des Stepptanzes liegen im Amerika des 19. Jahrhunderts, die Ursprünge gehen noch weiter zurück. »Tapdance« entstand aus einer Mischung aus traditioneller irischer »Jig« (ein Klopfanz), englischem Holzschuhtanz und afrikanischen Tanzelementen, die die Sklaven in den Süden der USA brachten. Diese Form fand Eingang in die Minstrel-Shows, ein absonderliches Phänomen des amerikanischen Theaters, in dem sich weiße Darsteller als schwarze Sklaven verkleiden und schminken und deren Leben und Kultur parodierend verspotten.

Ende des 19. Jahrhunderts führten einige Neuerungen zur Verfeinerung des Stils und damit zu einer Tanzform, die der heutigen Vorstellung vom Stepptanz schon näher kommt: »Soft Shoe« heißt die Variante, bei der die Schuhe statt der üblichen Holzsohlen Ledersohlen bekamen (erst in den 1920er wurden die Spitzen zusätzlich mit Metallplatten verstärkt). Doch es war nicht nur der Schuhwechsel – die Haltung des Oberkörpers war insgesamt entspannter, was wiederum leichte und saubere »taps« ermöglichte, außerdem wurde insgesamt mehr Wert auf individuellen Ausdruck gelegt. Doch das entscheidende Element fehlte noch: Die Synkopierung. Diese entwickelte sich

im Zuge der »wings«. Bei einem »wing« wird das Spielbein seitlich in die Luft geworfen, und aus dem Fußgelenk heraus wird eine unterschiedliche Anzahl von »taps« ausgeführt. Mit der Entwicklung von »Soft Shoe«, »wing« und dem wichtigsten Stilmittel der Stepptanzkunst, dem Offbeat-Schritt, waren alle Voraussetzungen für den großen Durchbruch des Tanzstils gegeben.

Hochzeit, Hollywood und Fred Astaire

War der Stepptanz zunächst eine Kunst der Straße, wo sich die Tänzer virtuose Wettkämpfe lieferten und ihre Schritte austauschten oder verbesserten, eroberte er sich mit Beginnenden 20. Jahrhundert die Bühnen. Keine Show, keine Revue, in der nicht zumindest eine Steppnummer enthalten war. Mitte der 20er Jahre hatte sich der Stil als feste Größe in der Unterhaltungsindustrie etabliert. Für die Tänzer, allerdings nur für weiße, eröffnete sich mit der rasant wachsenden Filmindustrie ein neuer Arbeitsplatz: Hollywood.

Mit Film und »tapdance« verbindet sich vor allem ein Name: Fred Astaire. Bevor er durch Hollywood weltweite Berühmtheit erlangte, war Fred Astaire, zunächst mit seiner Schwester Adele als Partnerin, ein gefragter Broadway-Künstler. Mit George Gershwin verbindet ihn eine enge künstlerische Zusammenarbeit, deren Anfänge schon in Gershwins Zeiten als Verlagskomponist zu finden sind. Ihr größter gemeinsamer Erfolg wurde das Musical *Lady, Be Good!*, das Gershwin dem Geschwisterpaar auf den Leib schrieb und u.a. den Klassiker »The Man I Love« enthielt. Nachdem sich Adele ins Privatleben zurückgezogen hatte, blieb der Kontakt zu Fred Astaire weiterhin bestehen. Das Ergebnis dieser äußerst fruchtbaren Kombination aus Gershwins Musik und Astaires Tanzstil ist auch heute noch in Filmen wie *Shall We Dance?* oder *A Damsel in Distress* zu bewundern. Fred Astaire beeinflusste die Geschichte des Tanzes im 20. Jahrhundert wie kein Zweiter. Er war mehr als nur Stepptänzer – er nahm jeden Stil, jeden Effekt gleich welcher Richtung in sein Repertoire auf, um seinen Publikum etwas Neues zu bieten. Das Geheimnis seines Erfolges war, dass er keine Grenzen zwischen den verschiedenen Tanzformen sah: Ob Stepp, Ballett oder Gesellschaftstanz, er ließ sich von allen Richtungen inspirieren.

Das Revival des Stepptanzes

Ab den fünfziger Jahren wurde es still um den Stepptanz. Zum einen hatte sich die Jazzmusik, die in den zwanziger Jahren entscheidend zur Stepptanzwelle beigetragen

hatte, in eine neue Richtung entwickelt. Nur die extrem talentierten Tänzer fanden einen Weg, zum Bebop zu steppen. Zum anderen wurde der Jazz nun von Rock'n'Roll und Rhythm'n'Blues abgelöst, die beide nicht zum Steppen geeignet waren. Doch Anfang der achtziger Jahre kam es zu einer Renaissance. Ausgelöst durch verschiedene Broadwayshows und Filme, die das Leben von Stepp-Legenden erzählten, wurde die Tanzform wieder populär. Sie fand ihren Weg in Konzertsäle, in veränderter, modernerer Gestalt, die Kraft, Akrobatik und Sportlichkeit kennzeichnet sowie auf Tempo und Risiko setzt. Die neue Vorliebe für Gruppenchoreografie führte zu Shows wie Stomp, Blast und Tap Dogs, die dem Popkonzert näher als dem Theater sind. Im Zuge der neuen Begeisterung wurde 1989 in den USA sogar ein »National Day of Tapdance« eingeführt, der 25. Mai. Rund drei Jahre später wurde *Crazy for You* in New York uraufgeführt, dessen großer Erfolg mit dem Revival des »tapdance« zusammenfällt.



Impressum: Opernhaus Graz GmbH.Spielzeit 2005/ 2006
Geschäftsführender Intendant DI Jörg Koßdorff.
Redaktion: Dr. Birgit Amlinger.Probenfotos: Peter Manninger