



GERSHWIN IN VIENNA

LEVI HAMMER



George Gershwin
painting portrait of
Arnold Schoenberg,
ca. 1934

Gershwin in Vienna

My musical upbringing couldn't have been more American. Born in Iowa—the very center of the country—with two World War II veterans for grandfathers, my first exposure to music was in the form of folk songs, hymns and old patriotic tunes. It was sort of a Midwestern version of Charles Ives's New England, only a century later. But what really made my heart pound was the Great American Songbook that my grandmothers shared with me; so I don't remember a time when the tunes of Irving Berlin, Cole Porter or Jerome Kern weren't in my ears.

I began piano lessons at six and was eventually practicing the “Three Bs”: Bach, Beethoven and Brahms. I sang in choirs, played trumpet in youth orchestras (a very formative experience), made arrangements for my school choir and jazz band, and conducted ensembles in church and school. This frenzy made no distinction between Handel and Richard Rodgers, but ever-present for me was the brightest diamond of them all, George Gershwin. His piano music was my “Well Tempered Clavier,” his “An American in Paris” my Beethoven Fifth Symphony; and as a teenager when I first played piano with orchestra, it was “Rhapsody in Blue.” I fancied that I had

conquered a pianistic summit on par with the Rachmaninoff concerti.

A few decades later Zubin Mehta called me an anachronistic American kid when I told him of my love for my grandparents' music while serving as assistant conductor on Arnold Schoenberg's monumental “Gurrelieder.” I hadn't discovered the Second Viennese School—Schoenberg and his pupils Alban Berg and Anton von Webern—until a dry theory class in college when we analyzed Schoenberg's Piano Piece, Op. 33a. We approached it with gloves on, as if dissecting a toxic amphibian; our scalpels were colored pencils used to circle tone rows. This was all on paper and we never even listened to the music. Yet, despite the noxious way it was presented, I sensed something deeper in these composers. And after taking the plunge into Schoenberg's “Pierrot Lunaire,” my relationship with the Second Viennese School turned into an obsession.

This childhood passion and adult obsession were united when I learned that Gershwin and Schoenberg had become friends in California. This historical footnote is usually treated as an ironic factoid, but the artistic connections

between Gershwin and the Second Viennese School reveal more than personal affection. The music of these composers deserves to be heard side by side. This album aims to reveal their sympathetic affinities.

“Music is music.”

—Berg to Gershwin

George Gershwin—already the celebrated composer of Broadway hits and “Rhapsody in Blue”—traveled to Vienna in 1928 on a European tour. Interwar Vienna still held the allure of the seething *fin de siècle* world of Klimt, Freud and Mahler. Gershwin had already heard Berg’s Piano Sonata, and when the two met, Berg organized a private performance of his “Lyric Suite” for string quartet. Berg in turn wanted to hear some of his American colleague’s music and Gershwin uncharacteristically demurred, perhaps out of modesty or embarrassment in the presence of a modernist master. Berg’s response is significant: “Mr. Gershwin, music is music.” And thus encouraged, Gershwin sat at the piano, likely playing the Preludes and the “Songbook” piano transcriptions (both on this album) which were in his fingers but which he wouldn’t set to paper for another five years. From this historic meeting Gershwin left Vienna with a signed photograph of Berg inscribed with a few measures of the “Lyric Suite.” I’m certain that the

“Lyric Suite” directly influenced “An American in Paris,” which Gershwin had begun earlier that year but finished only after his Vienna trip. In the middle of Gershwin’s tone poem, as the big romantic tune barrels towards its climax, the orchestra dramatically cuts out, leaving only a string quartet for two bars. This highly chromatic passage is smoke from Berg’s cigar wafting from Vienna to Paris via an American genius.

One of Gershwin’s prized possessions was the piano score of Berg’s “Wozzeck,” and he traveled to Philadelphia for that opera’s American premiere in 1931. His own opera, “Porgy and Bess,” owes much to “Wozzeck.” Both operas have onstage pianos: in “Porgy,” there’s the “Jazzbo Brown Blues” (on this album) in “Wozzeck,” the polka in the tavern scene. Both operas feature haunting lullabies: “Summertime” and “Mädel, was fangst du jetzt an.” And in his hurricane scene, Gershwin emulates the wind following Wozzeck’s drowning. “Porgy” contains countless Bergian ostinati and fugues, to say nothing of structural and dramaturgical parallels. Clearly, Berg’s influence on Gershwin was profound.

Gershwin never met Anton von Webern, whose Piano Variations, Op. 27 are on this program, but he would certainly have been familiar with him through the other two members of the triumvirate, and he even heard Schoenberg conduct Webern’s Passacaglia, Op. 1 in Los Angeles.

Portrait of Alban Berg,
gifted to Gershwin to
commemorate their
1928 meeting and
inscribed by Berg with
an excerpt from his
“Lyric Suite”



“There is no doubt that he was a great composer.”

—Schoenberg on Gershwin

These words, spoken on the radio by Schoenberg after the death of his friend and colleague, were high praise from a man known for his unflinching honesty. Exactly when and where they met is disputed, but it was most likely in the artistic hothouse of Los Angeles, where Schoenberg had landed along with many other distinguished emigres escaping an increasingly fascist Europe. After Gershwin's passing, Schoenberg also wrote a short essay, beginning with a defense: “Many musicians do not consider George Gershwin a serious composer. But they should understand that, serious or not, he is a composer—that is, a man who lives in music and expresses everything, serious or not, sound or superficial, by means of music, because it is his native language.” He goes on to praise Gershwin's musical ideas, which he views as distinct from superficial style. “It seems to me beyond doubt that Gershwin was an innovator. What he has done with rhythm, harmony and melody is not merely style.... Melody, harmony and rhythm are not welded together, but cast.... he expressed musical ideas; and they were new—as is the way in which he expressed them.”

For two composers with such vastly different backgrounds, Schoenberg and Gershwin mir-

rored each other in other uncanny ways. Both largely self-taught, both Jewish, both painters, their most important similarity might be their relentless devotion to their craft, refining it their whole lives as they evolved. And they were both tennis players!—often with each other—as can be seen in a film shot partially by Gershwin himself on his own tennis court. The grief Schoenberg felt at his younger friend's death can be heard in his own thick Viennese accent in the radio speech included at the conclusion of this album.

I believe Gershwin had a compositional inferiority complex. An autodidact for the most part, he learned music on the bustling streets of New York City. As a song plugger on Tin Pan Alley, he absorbed every crackling style of the time. In this respect he was an American Mozart, prodigiously assimilating everything he encountered. Styles were evolving so quickly that it's difficult to distinguish them in retrospect, but he was at the very center of New York's exhilarating musical tumult.

Without formal training, he felt somehow lacking in the skills of “serious,” i.e. “classical” composers, that fallacious distinction being as prevalent then as it is now. It's well known that he sought instruction from Ravel, Schoenberg, Berg, Stravinsky and Nadia Boulanger, though it must be admitted that some of these stories are more apocryphal legends than actual fact. But he

did end up later taking lessons in harmony and counterpoint from solid theorists.

Gershwin's interest in musical modernism wasn't restricted to the Second Viennese School; Debussy's extended harmonies are present in his “Songbook” piano transcriptions, and Stravinsky's fingerprints (“Petrushka” especially) are all over “Porgy and Bess.” But the Viennese influence on Gershwin's aesthetic development is remarkable and pairing their music together illuminates the seriousness of Gershwin's craft and reveals expressive variety in the Viennese composers. Schoenberg is sometimes branded as an expressionist because of a few masterpieces like “Erwartung.” But that was just one of his manifold styles, and the only expressionistic piece on this album is the third of the Three Piano Pieces, Op. 11. Similarly, Webern is often mischaracterized as a pointillist; this is in part the fault of performers, who for the better part of a century have misinterpreted his music like it's dry ice, when in fact it should be played like sizzling lava, as if Mahler's Seventh Symphony were reduced in a centrifuge to the few incandescent drops of Romantic intensity that are Webern's Piano Variations, Op. 27.

Gershwin's Preludes draw from Tin Pan Alley idioms, and in this sense, he was drawing on the native music of early 20th century America, just as composers from Beethoven to Brahms to Bartók had turned to their own folk music.

The adult Gershwin—the celebrity feted coast to coast—was constantly asked to play his hit Broadway tunes on the piano, and the thoughts of a serious composer are revealed in the preface of his “Songbook” piano transcriptions: “Playing my songs as frequently as I do ... I have naturally been led to compose numerous variations upon them, and to indulge the desire for complication and variety that every composer feels when he manipulates the same material over and over again. It was this habit of mine that led to ... [the publication of] a group of songs ... in the variations that I had devised.” In these transcriptions the mature, modernist Gershwin shines. They are no lesser miniature masterpieces than Mendelssohn's “Songs Without Words” or Chopin's “Mazurkas”.

Gershwin only reached full maturity in “Porgy and Bess.” It's impossible not to speculate on how he might have developed had his life not been cut so short, just as I wonder how Mozart would have blossomed if the “Jupiter” Symphony were a middle period work rather than the crown of his symphonic output. Certainly, Gershwin's influence reverberated in composers like Ravel (Piano Concerto in G) and Weill (“Street Scene”). I'm convinced that Gershwin would have delved ever deeper into modernism, probably in the direction of Berg, since they were both such consummate theater men. Perhaps he would have adopted Schoenberg's 12-tone method

and—like Richard Strauss—later retreated back into a more conservative language. I can't imagine that Gershwin—the greatest melodist since Schubert—would have ever gone fully dodecaphonic. Speculation is tantalizing, but Schoenberg's tribute to his friend expresses it best: "And there is no doubt that he was a great composer. What he has achieved was not only to the benefit of a national American music but also a contribution to the music of the whole world. In this meaning I want to express the deepest grief for the deplorable loss to music. But may I mention that I lose also a friend whose amiable personality was very dear to me."

"Gershwin in Vienna" weaves together many musical and historical threads, but it is also a kind of self-portrait of my own artistic journey, a diary of my musical development. I've always been drawn to many-sided artists like Simon Rattle, Barbara Hannigan, Barrie Kosky, Gustavo Dudamel, or Lorin Maazel, an early mentor of mine for whom Gershwin was as contemporary as Richard Strauss. And as I grew from a child of the Great American Songbook to a conductor and pianist wrestling with the rigorous beauties of the Second Viennese School, my life also became transatlantic after a decade living in Europe. Piano playing remains with me, even as my peripatetic work has embraced the symphonic tradition, early music and opera—Wagner and Mozart especially.

My approach to performing Gershwin has changed over time. As a kid I couldn't resist the thousands of astoundingly creative renditions by geniuses like Ella Fitzgerald and Louis Armstrong. But to be clear, I'm not a jazz musician—alas!—and I'm now most influenced by Gershwin's own acoustic recordings (not the controversial piano rolls, which capture only a sterilized shadow of his style.) When Gershwin plays, you hear the sharpness of his wit and the sophistication of his rhythm—so much more subtle than an artificial swing-straight dichotomy. It would be foolhardy to try to imitate Gershwin, but I try to capture his spirit.

My attitude to the Second Viennese School has also matured. When first preparing "Pierrot Lunaire," I mistakenly performed it as an expressionist piece, because of how different it was from anything I had ever done before. All music can be heard in terms of how it builds upon or breaks from that which came before it, and though Schoenberg and his students were indeed revolutionary, they never abandoned their hyper-romantic aesthetic roots. Even in their atonal music, I'm certain that tonality is omnipresent, because the ear exerts a gravitational pull back to harmony; and by so avoiding tonality, they concede its pervasive power. In Schoenberg's middle, freely atonal period in particular—especially in Opp. 11 and 19 on this album—I can usually hear where atonal material

should resolve, but doesn't—and therein lies his expressive intent.

Gershwin, Schoenberg, Berg and Webern were cut from the same musical cloth, and it is my hope that "Gershwin in Vienna" will spark curiosity and bring listeners the same joy that I've experienced in my lifelong devotion to their art.

—Levi Hammer, 2026

Levi Hammer, Conductor and Pianist

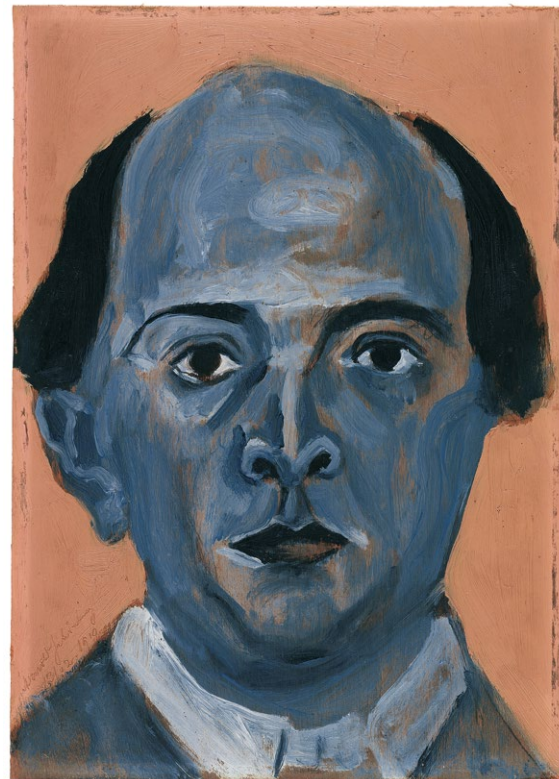
Known for his remarkable range and versatility, Levi Hammer performs regularly as both conductor and pianist. He has conducted orchestras across the U.S. and Europe, and his repertoire encompasses more than 70 operas. Additionally, he has prepared acclaimed operatic productions for major conductors including Lorin Maazel, Simon Rattle, Zubin Mehta, and Gustavo Dudamel. Besides the standard repertoire, Hammer is accomplished in both Baroque and contemporary music. As a pianist, he appears as concerto soloist, chamber musician, and art song collaborator, and he has frequently performed Bach's *Well-Tempered Clavier* and Aaron Copland's complete music for piano.

Acknowledgements

"Gershwin in Vienna" owes its existence to innumerable supporters, and in particular to the generosity of Guy and Renée Pipitone, Barbara Hannigan, Benjamin Zander, Thomas Dreeze and Evans Mirageas, Robert Franz, Courtney Lewis, Sameer Patel, Elizabeth DeShong, Timothy Myers, Douglas Williams, Nadine Secunde, Okka von der Damerau, Peter Hoare, Michael Egel, Craig Urquhart, Mark Gibson and Kirstin Greenlaw, Richard Scerbo, Dan Cooperman, Constance and Joseph Tasker Jr., Rebecca Parman-Crozier, Zuby and Anil Patel, Dorian Vandenberg-Rodes, Jessica Osborne, Pat and Ken Nilsestuen, Aik Khai Pung, Dee Linda Hammer Allen, Rich and Keshin Renee Dee, and Katharine Eltz-Aulitzky and the American Austrian Foundation. Special thanks especially to the Arnold Schönberg Center in Vienna and the Schoenberg family in California.

This album is dedicated in loving gratitude to Herbert and Vicki Hammer.

Arnold Schoenberg
Blaues Selbstportrait
(*Blue Self-Portrait*)
1910





Gershwin in Vienna

Mein musikalischer Hintergrund könnte amerikanischer nicht sein. Ich wurde genau in der Mitte der USA, in Iowa, geboren, hatte zwei Väter aus dem Zweiten Weltkrieg als Großväter, und die erste Musik, mit der ich in Berührung kam, waren Folk Songs, Kirchenlieder und alte patriotische Melodien. Es war wie das New England von Charles Ives, nur im mittleren Westen und ein Jahrhundert später. Was jedoch mein Herz wirklich zum Schlagen brachte, war das Great American Songbook, das meine Großmütter mir praktisch eintrichterten; Ich kann mich an keine Zeit erinnern, in der mir nicht ständig die Melodien von Irving Berlin, Cole Porter oder Jerome Kern durch den Kopf gingen.

Mit sechs Jahren begann ich, Klavierunterricht zu nehmen und übte schließlich auch die „drei Bs“: Bach, Beethoven und Brahms. Ich sang in Chören, spielte im Jugendorchester Trompete (eine prägende Erfahrung), arrangierte Stücke für Schulchor und Jazzband und dirigierte Schul- und Kirchenensembles. In diesem Rausch gab es für mich keinen Unterschied zwischen Händel und Richard Rodgers, doch der Stern, der am hellsten leuchtete, war immer George Gershwin.

Seine Musik war mein „Wohltemperiertes Klavier“, sein „Amerikaner in Paris“ war meine Fünfte von Beethoven, und das erste Stück, das ich als Teenager auf dem Klavier mit Orchester spielte, war „Rhapsody in Blue“. Ich bildete mir ein, den Gipfel erklommen zu haben, als hätte ich die Klavierkonzerte von Rachmaninoff gespielt.

Einige Jahrzehnte später wurde ich von Zubin Mehta als anachronistisches Kind bezeichnet, als ich ihm von meiner Liebe zur Musik meiner Großeltern erzählte, während ich als Assistenzdirigent an Arnold Schönbergs monumentalen „Gurreliedern“ beteiligt war. Von der Neuen Wiener Schule (Schönberg und seine Schüler Alban Berg und Anton von Webern) hatte ich erst im Studium gehört, als wir in einer trockenen Theorievorlesung Schönbergs Klavierstück op. 33a analysierten. Damals wurde das Stück mit Handschuhen angefasst, als ob es galt, einen giftigen Lurch zu sezieren, und wir mussten mit unseren Skalpell (in diesem Fall Buntstifte) Tonreihen umkreisen. All dies fand auf dem Papier statt – die Musik hörten wir uns nie an. Dennoch: Der drögen Darreichungsform zum Trotz ahnte ich, dass sich in diesen Komponisten

etwas Tieferes verbarg. Und tatsächlich genügte mir ein Sprung in die Gewässer von „Pierrot Lunaire“ um anschließend von der Neuen Wiener Schule wie besessen zu sein.

Meine Leidenschaft aus dem Kindesalter und meine Obsession als Erwachsener verschmolzen in dem Moment, als ich hörte, dass Gershwin und Schönberg in Kalifornien Freunde geworden waren. Diese geschichtliche Fußnote wird normalerweise als ironisches Detail abgetan, doch die künstlerischen Berührungspunkte zwischen Gershwin und der Neuen Wiener Schule offenbaren mehr als nur die reine persönliche Zuneigung. Die Werke dieser Komponisten verdienen es, in einer Nebeneinanderstellung angehört zu werden, und dieses Album hat zum Ziel, ihre Ähnlichkeiten zum Vorschein zu bringen.

„Musik ist Musik.“ — von Berg zu Gershwin

Bereits durch Broadway-Hits und seine „Rhapsody in Blue“ ein gefeierter Komponist, reiste George Gershwin 1928 im Zuge einer Europatournee nach Wien. In der Zeit zwischen den Weltkriegen haftete an Wien nach wie vor der Reiz der rauschhaften Fin de Siècle-Welt rund um Klimt, Freud und Mahler. Gershwin hatte Bergs Klaviersonate schon einmal gehört, und anlässlich der Begegnung der beiden Komponisten

organisierte Berg ein Privatkonzert, bei dem die „Lyrische Suite“ für Streichquartett aufgeführt wurde. Im Gegenzug wollte Berg gerne die Musik seines amerikanischen Kollegen kennenlernen, sei es aus Bescheidenheit oder aus Verlegenheit ob der Gegenwart dieses Meisters der Moderne. Bergs Antwort ist bemerkenswert: „Herr Gershwin, Musik ist Musik.“ Ermutigt setzte sich Gershwin ans Klavier und spielte, so vermutet man, seine Präludien und einige Klaviertranskriptionen aus dem „Songbook“ (beides auf diesem Album zu hören), also Werke, die er schon in den Fingern hatte, obwohl er sie erst fünf Jahre später zu Papier bringen sollte. Als Gershwin nach diesem historischen Treffen Wien verließ, hatte er ein signiertes Foto von Berg im Gepäck, das dieser mit einigen Takten aus der „Lyrischen Suite“ beschriftet hatte. Ich bin mir sicher, dass die Lyrische Suite einen direkten Einfluss auf „Ein Amerikaner in Paris“ hatte, ein Stück, an dem Gershwin schon seit Anfang des Jahres arbeitete, aber das er erst nach der Wien-Reise vollendete. Mitten in dieser Tondichtung, in dem Moment als die große romantische Melodie auf ihren Höhepunkt zurollt, hört das Orchester plötzlich in dramatischer Weise auf zu spielen und hinterlässt zwei Takte lang nichts als ein Streichquartett. Diese hochchromatische Passage wirkt wie der Rauch von Bergs Zigarre, der von einem amerikanischen Genie von Wien bis nach Paris geweht wird.

Ein Glanzstück im Besitz von Gershwin war der Klavierauszug von Bergs Oper „Wozzeck“, zu deren amerikanischer Erstaufführung er 1931 nach Philadelphia reiste. Seine eigene Oper „Porgy and Bess“ hat „Wozzeck“ viel zu verdanken. In beiden Opern gibt es ein Klavier auf der Bühne: Bei „Porgy“ kommt es u.a. im „Jazzbo Brown Blues“ zum Einsatz (auch auf diesem Album), bei „Wozzeck“ in der Polka der Tavernenszene. In beiden Opern kommen eindringliche Schlaflieder vor, „Summertime“ und „Mädel, was fangst du jetzt an“, und in seiner Hurrikan-Szene imitiert Gershwin den Wind, der auf den Ertrinkungstod von Wozzeck folgt. Bei Porgy gibt es zahllose Ostinati und Fugen in bester Berg'scher Manier, ganz zu schweigen von den strukturellen und dramaturgischen Parallelen. Bergs Einfluss auf Gershwin war also immens.

Gershwin hat Anton von Webern, dessen Klaviervariationen op. 27 Teil dieses Programms sind, nie kennengelernt. Doch auf eine Weise war er ihm sicherlich trotzdem vertraut, nicht nur über die beiden übrigen Vertreter des Triumvirats, sondern auch weil er im Publikum saß, als Schönberg Weberns Passacaglia op. 1 in Los Angeles dirigierte.

**“Er war zweifellos ein großer Komponist.”
— Schönberg über Gershwin**

Diese Worte von Schönberg, aus einer Radio-sendung anlässlich des Todes seines Freundes

und Kollegen Gershwin, waren ein hohes Lob aus dem Munde eines Mannes, der für seine schonungslose Ehrlichkeit bekannt war. Wo und wann genau die beiden sich kennenlernten ist umstritten, doch höchstwahrscheinlich war es in der Künstlerhochburg Los Angeles, wo Schönberg, wie auch so viele andere renommierte Auswanderer auf der Flucht aus dem zunehmend faschistischen Europa, gelandet war. Nach Gershwins Tod schrieb Schönberg zudem ein kurzes Essay, in dem er für ihn eine Lanze bricht: „Viele Musiker sehen George Gershwin nicht als ernsthaften Komponisten. Aber diejenigen sollten eines verstehen: Ernsthaft oder nicht, er ist ein Komponist, also ein Mann, der für die Musik lebt und alles, Ernsthaftes oder Unerntes, Tiefgründiges oder Oberflächliches, durch Musik zum Ausdruck bringt, denn das ist seine Muttersprache.“ Weiterhin lobt er Gershwins musikalische Ideen, die sich für ihn eindeutig von oberflächlichem Stil abgrenzen. „Es scheint mir keinen Zweifel zu geben, dass Gershwin ein Wegbereiter war. Sein Umgang mit Rhythmus, Harmonie und Melodie ist nicht einfach nur Stil. [...] Melodie, Harmonie und Rhythmus wurden nicht zusammengeschweißt, sondern sind vielmehr aus einem Guss. [...] Er brachte musikalische Ideen zum Ausdruck, die neu waren – genauso neu wie seine Art und Weise, sie auszudrücken.“

Dafür, dass Schönberg und Gershwin bezüg-

lich ihres Hintergrunds unterschiedlicher nicht sein könnten, wiesen die Komponisten frappierende Ähnlichkeiten auf. Und während beide hauptsächlich Autodidakten, beide jüdisch, beide Maler waren, so waren sie sich doch vielleicht am ähnlichsten in der kompromisslosen Aufopferung, mit der sie ihrem Handwerk nachgingen und dieses im Laufe ihres Lebens immer weiter verfeinerten. Ferner spielten beide Tennis – oft miteinander, wie man in einem Film sehen kann, der auf Gershwins eigenem Tennisplatz und zum Teil von ihm selbst gedreht wurde. In der Radiorede, die am Ende dieses Albums angefügt ist, kann man Schönberg hören, wie er in seinem starken Wiener Dialekt die Trauer über den Tod seines jüngeren Freundes zum Ausdruck bringt.

Ich glaube, dass Gershwin unter kompositorischen Minderwertigkeitskomplexen litt. Größtenteils ein Autodidakt, lernte er Musik auf den pulsierenden Straßen New York Citys kennen. Als „song plugger“, also als Werbemusiker für Musikverlage, war er auf der Tin Pan Alley unterwegs und saugte so jeden erdenklichen Stil auf, der gerade en vogue war. In diesem Sinne war er eigentlich ein amerikanischer Mozart, der eine Hochbegabung darin hatte, alles nachzuahmen, was ihm zu Ohren kam. Die Stile entwickelten sich so rasant, dass es fast unmöglich ist, sie rückblickend voneinander zu unterscheiden, und Gershwin befand sich im Epizentrum dieses

berauschenden musikalischen Tumults in New York City.

Weil er keine formelle Ausbildung hatte, fühlte sich Gershwin in Bezug auf seine Fähigkeiten anderen „ernsten“, d.h. „klassischen“, Komponisten unterlegen, eine trügerische Differenzierung, die damals ebenso vorherrschte wie heute. Es ist wohl bekannt, dass er sich von Ravel, Schönberg, Berg, Strawinsky und Nadia Boulanger unterrichten ließ, wenn auch einige dieser Geschichten eher dubiose Anekdoten sind als nachgewiesene Fakten. Fest steht jedoch, dass er später bei fundierten Theoretikern Kurse in Harmonielehre und Kontrapunkt nahm.

Gershwins Interesse an der musikalischen Moderne beschränkte sich nicht auf die Neue Wiener Schule: In seinen Klaviertranskriptionen des „Songbook“ hört man auch Anklänge an Debussys erweiterte Harmonien, während „Porgy and Bess“ ganz eindeutig Strawinskys Fingerabdrücke trägt (vor allem aus „Petruschka“). Doch der Wiener Einfluss auf die Entwicklung von Gershwins Ästhetik ist bemerkenswert. Die Paarung dieser Musikrichtungen beleuchtet die Ernsthaftigkeit, mit der Gershwin arbeitete und lässt gleichzeitig die ganze Ausdruckspalette der Wiener Komponisten erkennen. Schönberg wird aufgrund einiger weniger Meisterwerke wie „Erwartung“ bisweilen in die expressionistische Schublade gesteckt, doch das war nur einer von einer ganzen Bandbreite an Stilrichtungen,

die er beherrschte. Im Übrigen ist das einzige expressionistische Werk auf diesem Album das dritte der Drei Klavierstücke op. 11. Webern wiederum wird oft fälschlicherweise als Pointillist bezeichnet, was zu einem nicht unerheblichen Teil auf die Kappe der Interpreten geht: Über ein halbes Jahrhundert lang wurde seine Musik so gespielt, als bestünde sie aus Trockeneis, während sie eigentlich als brodelnde Lava interpretiert werden müsste, so als hätte man Mahlers siebte Sinfonie in eine Zentrifuge gesteckt und so lange kondensiert, bis nur noch einige wenige Tropfen glühender romantischer Intensität übrig sind – Weberns Variationen für Klavier op. 27.

Gershwins Präludien speisen sich aus Tin Pan Alley-Melodien; in diesem Sinne zog er die heimische amerikanische Musik des frühen 20. Jahrhunderts heran, ähnlich wie sich Komponisten von Beethoven über Brahms bis Bartók an ihrer jeweiligen Volksmusik bedienten. Der erwachsene Gershwin, ein von Küste zu Küste gefeierter Star, wurde ständig gebeten, seine Broadway-Hits auf dem Klavier zu spielen, und im Vorwort zu den Klaviertranskriptionen des „Songbook“ kommt der ernsthafte Komponist in ihm zum Vorschein: „So oft, wie ich meine Songs spiele [...] bin ich ganz selbstverständlich dazu übergegangen, zahlreiche Variationen darüber zu komponieren und jenem Drang zur Verkomplizierung und Variation nachzugeben, den jeder Komponist empfindet, wenn er sich immer

und immer wieder mit demselben Material beschäftigt. Diese Angewohnheit führte letztlich zu [...] [der Veröffentlichung von] einer ganzen Reihe an Songs [...] in den entsprechenden Variationen.“ In diesen Transkriptionen kommt der reife, moderne Gershwin zum Erstrahlen. Als meisterhafte Miniaturen stehen sie Werken wie Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ oder Chopins Mazurkas in nichts nach.

Erst mit „Porgy and Bess“ erreichte Gershwin seine vollständige Reife. Es ist unmöglich, nicht in Spekulationen darüber zu verfallen, wie er sich noch weiterentwickelt hätte, wäre sein Leben nicht so früh zu Ende gegangen, genauso wie ich mich immer wieder frage, zu welchen Formen Mozart noch aufgelaufen wäre, wenn es sich bei seiner „Jupiter“-Sinfonie nicht um die Krone seiner sinfonischen Schöpfung, sondern lediglich um ein Werk aus der mittleren Schaffensperiode handelte. Sicherlich hatte Gershwin großen Einfluss auf Komponisten wie Ravel (Klavierkonzert in G-Dur) und Weill („Street Scene“). Ich bin überzeugt, dass Gershwin noch tiefer in die Moderne eingetaucht wäre, wahrscheinlich in die Richtung von Berg, da beide solch versierte Meister des Theaters waren. Vielleicht hätte er sich die Schönberg'sche Zwölftontechnik angeeignet und sich dann später (wie Richard Strauss) wieder einer konservativeren Tonsprache zugewandt. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Gershwin, der größte Melodiker seit Schubert, sich jemals

voll und ganz der Dodekaphonie gewidmet hätte. Während es reizvoll ist, darüber zu spekulieren, so brachte es Schönberg in der Huldigung an seinen Freund auf den Punkt: „Und er war zweifellos ein großer Komponist. Was er erreicht hat, kommt nicht nur der nationalen Musik Amerikas zugute, sondern ist ein Beitrag zur Musik weltweit. In diesem Sinne bin ich zutiefst betrübt über den bedauernswerten Verlust, den die Musik zu beklagen hat. Aber erlauben Sie mir zu erwähnen, dass ich auch einen Freund verliere, dessen liebenswerte Persönlichkeit mir sehr am Herzen lag.“

„Gershwin in Vienna“ ist ein Geflecht aus vielen musikalischen und historischen Strängen, aber gleichzeitig ist es auch eine Art Selbstporträt meines eigenen künstlerischen Weges, ein Tagebuch meiner musikalischen Entwicklung. Ich war schon immer fasziniert von vielseitigen Künstlern wie Simon Rattle, Barbara Hannigan, Barrie Kosky, Gustavo Dudamel oder Lorin Maazel, einem meiner frühen Mentoren, für den Gershwin so zeitgenössisch war wie Richard Strauss. Meine Entwicklung – von einer Kindheit im Zeichen des „Great American Songbook“ hin zu einem Leben als Dirigent und Pianist, in ständiger Auseinandersetzung mit der rauen Schönheit der Neuen Wiener Schule – brachte mit sich, dass ich zehn Jahre lang in Europa residierte und nun ein transatlantisches Leben führe. Das Klavierspielen

begleitet mich fortwährend, auch wenn sich mein peripatetisches Arbeitsleben heute eher um die symphonische Tradition, die alte Musik und die Oper dreht, vor allem um Wagner und Mozart.

Meine Herangehensweise an die Interpretation von Gershwin hat sich mit der Zeit verändert. Als Kind betörten mich die tausenden umwerfend kreativen Darbietungen von Genies wie Ella Fitzgerald und Louis Armstrong. Doch eines ist klar: Ich bin kein Jazzmusiker – leider! – und mittlerweile faszinieren mich vor allem Gershwins eigene akustische Aufnahmen (nicht jedoch die umstrittenen „Piano Rolls“, die nur einen sterilisierten Bruchteil seines Stils erfassen). Wenn Gershwin spielt, hört man seine Scharfsinnigkeit und seinen Anspruch an Rhythmus, der so viel subtiler ist als jede gekünstelte Swing-Straight-Dichotomie. Es wäre vermessend, Gershwin imitieren zu wollen, aber ich versuche, seinen Geist einzufangen.

Auch meine Einstellung zur Neuen Wiener Schule ist gereift. Als ich zum ersten Mal „Pierrot Lunaire“ vorbereitete, machte ich den Fehler, es als ein expressionistisches Werk aufzuführen, schlicht weil es so anders war als alles, was ich bislang kannte. Man kann jede Musik anhören und sich dabei fragen, ob sie eine Tradition weiterführt oder mit einer Tradition bricht. Obwohl Schönberg und seine Schüler durchaus revolutionär waren, brachen sie nie mit ihren hyper-romantischen Wurzeln. Selbst in ihrer

atonalsten Musik ist Tonalität omnipräsent, dessen bin ich mir sicher, denn das Ohr übt einen gravitationsartigen Sog in Richtung Harmonie aus. Indem man also die Tonalität vermeidet, gesteht man ihr gleichzeitig ihre allgegenwärtige Macht zu. In Schönbergs mittlerer, frei atonalen Periode – vor allem in op. 11 und op. 19 auf diesem Album – erkenne ich es normalerweise, wenn atonales Material sich auflösen sollte, es aber nicht tut, und darin liegt die Intention seines Ausdrucks.

Gershwin, Schönberg, Berg und Webern sind musikalisch aus demselben Holz geschnitzt. Meine Hoffnung ist, dass „Gershwin in Vienna“ die Neugierde der Zuhörer erweckt und ihnen dieselbe Freude bringt, die ich durch die lebenslange Beschäftigung mit ihrer Kunst empfinde.

— Levi Hammer, 2026

Levi Hammer, Dirigent und Pianist

Levi Hammer, bekannt für seine beeindruckende musikalische Vielseitigkeit, tritt regelmäßig als Dirigent und Pianist in Erscheinung. Er dirigierte bereits Orchester in ganz Europa und den USA. Sein Repertoire umfasst mehr als 70 Opern, und seine Bandbreite reicht von Barock bis zu zeitgenössischem Repertoire. Zudem assistierte er renommierten Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Lorin Maazel, Zubin Mehta und Gustavo Dudamel. Als Pianist ist er regelmäßig als Solist, in Kammermusikbesetzungen sowie als gefragter Liedbegleiter zu hören und hat bereits Bachs Wohltemperiertes Klavier sowie das Gesamtwerk der Klaviermusik von Aaron Copland aufgeführt.

Danksagungen

„Gershwin in Vienna“ wäre nicht entstanden ohne das Engagement unzähliger Menschen, und vor allem nicht ohne die großzügige Unterstützung von Guy und Renée Pipitone, Barbara Hannigan, Benjamin Zander, Thomas Dreeze und Evans Mirageas, Robert Franz, Courtney Lewis, Sameer Patel, Elizabeth DeShong, Timothy Myers, Douglas Williams, Nadine Secunde, Okka von der Damerau, Peter Hoare, Michael Egel, Craig Urquhart, Mark Gibson und Kirstin Greenlaw, Richard Scerbo, Dan Cooperman, Constance und Joseph Tasker Jr., Rebecca Parman-Crozier, Zuby und Anil Patel, Dorian Vandenberg-Rodes, Jessica Osborne, Pat und Ken Nilsestuen, Aik Khai Pung, Dee Linda Hammer Allen, Rich und Keshin Renee Dee, und Katharine Eltz-Aulitzky sowie die American Austrian Foundation. Mein besonderer Dank gilt dem Arnold Schönberg Center in Wien und Familie Schönberg in Kalifornien.

Dieses Album ist Herbert und Vicki Hammer gewidmet – in Dankbarkeit und Liebe.

Recorded at Teldex Studio Berlin, Germany
26–28 October 2023

Recording Producer, Mixing: Benedikt Schröder

Editing: Johannes Hartmuth

Mastering: Lukas Kowalski

Executive Producer:
Benedikt Schröder, Lukas Kowalski

Product Manager: Lorraine Buzea

Liner Notes: Levi Hammer

Translation: Rebecca Beyer

Design: Münchrath Ideen+Medien
Satz: Bernd Grether

Photos: Denislav Kanev, Benedikt Schröder

„Portrait of Alban Berg“, reproduced by
permission of the Library of Congress

„Blaues Selbstportrait“ by Arnold Schönberg,
Reproduced by permission of the Arnold
Schönberg Center, Vienna

„George Gershwin painting portrait of
Arnold Schoenberg“, Reproduced by
permission of the Archives of American Art |
Smithsonian Institution

decurio

DEC-015
Made in the EU
® & © 2026 decurio
LC 86263
www.decur.io

GERSHWIN IN VIENNA

LEVI HAMMER

GERSHWIN
AND THE SECOND
VIENNESE SCHOOL

01

GEORGE GERSHWIN
(1898–1937)
JAZZBO BROWN BLUES

02–04

ARNOLD SCHOENBERG
(1874–1951)
THREE PIANO PIECES, OP. 11
1. Mäßige Viertel
2. Mäßige Achtel
3. Bewegte Achtel

05–13

GEORGE GERSHWIN
**GEORGE GERSHWIN'S
SONGBOOK (18 PIANO
TRANSCRIPTIONS
BY GERSHWIN)**
05 Swanee
06 Nobody But You
07 I'll Build A Stairway
To Paradise
08 Do It Again!
09 Fascinating Rhythm
10 Oh, Lady Be Good!
11 Somebody Loves Me
12 Sweet And Low Down
13 That Certain Feeling

14

ALBAN BERG (1885–1935)
PIANO SONATA, OP. 1

15–17

ANTON WEBERN (1883–1945)
**VARIATIONS FOR PIANO,
OP. 27**
1. Sehr mäßig
2. Sehr schnell
3. Ruhig fließend

18–26

GEORGE GERSHWIN
**GEORGE GERSHWIN'S
SONGBOOK**
18 The Man I Love
19 Clap Yo' Hands
20 Do Do Do
21 My One And Only
22 'S Wonderful
23 Strike Up The Band
24 Liza
25 Who Cares?
26 I Got Rhythm

27–32

ARNOLD SCHOENBERG
**SIX LITTLE PIANO PIECES,
OP. 19**
1. Leicht, zart
2. Langsam
3. Sehr langsame Viertel
4. Rasch, aber leicht
5. Etwas rasch
6. Sehr langsam

33–35

GEORGE GERSHWIN
THREE PRELUDES
1. Allegro ben ritmato
e deciso
2. Andante con moto
e poco rubato
3. Allegro ben ritmato
e deciso

36

ARNOLD SCHOENBERG
**TRIBUTE TO GEORGE
GERSHWIN (1937)**

TOTAL TIME: **69:16**
PIANO **LEVI HAMMER**

decurio