

Charles Edward Ives (1874–1954) zählt zu den interessantesten Komponisten Amerikas; Pierre Boulez hielt ihn für einen »genialen Amateur«, Schönberg nannte ihn schlicht einen »großen Mann«.



Mehr als ein Vorläufer: Charles Ives

Eine Porträtskizze von Wolfgang Mohr

„Wir haben zu lange auf die richterlichen Musen Europas gehört“ – mit diesem Satz gab Ralph Waldo Emerson Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts der amerikanischen Literatur ihr Thema auf; programmatisch könnte diese Zeile auch über dem Gesamtwerk von Charles Ives stehen. Ives verstand die Botschaft wohl, verfocht sie sein ganzes Leben lang. Er polemisierte respektlos-respektvoll gegen europäische Musiktradition, gegen deren Träger, gegen Haydn und Mozart („Musik für Ladies – hübsche kleine Zuckerpflaumenklänge“), gegen Beethoven („Ein großer Mann, aber ein ‚Oh‘ für nur einen kräftigen und starken Akkord, der nicht an irgendeine Tonart gebunden ist“) und anlässlich eines Besuchs der „Götterdämmerung“ gegen Wagner: „Viel Lärm um nichts“. Die Argumente lieferte er in Form einer musikalischen Gegenthese gleich dazu.

Wie bot sich Ives denn der Zustand der amerikanischen Musik dar? Zwar konnte sich Mitte des letzten Jahrhunderts fast jede amerikanische Kleinstadt rühmen, einen deutschen oder österreichischen Musiklehrer in ihren Mauern zu beherbergen; wer jedoch als Komponist im eigenen Land etwas gelten wollte, hatte zumindest einige Monate lang die Konservatorienbänke Europas abzusitzen. Und so schwärmten sie denn aus. William Mason, Sohn des Komponisten und Lehrers Lowell Mason, der wohl ersten „musikalischen Stimme“ Amerikas, eröffnete 1849 den Exodus. Er ging ans Leipziger Konservatorium, studierte Klavier bei Moscheles und Komposition bei Moritz Hauptmann. 1857 folgte ihm John Knowles Paine, der bei Carl Haupt in Berlin Orgel und bei Joachim Raff in Frankfurt Komposition studierte. Ihm folgte Dudley Buck, der spätere Orgellehrer von Ives in Yale; ihn zog es ebenfalls zu Moscheles und Hauptmann. Nur kurzfristig durch den Civil War unterbrochen, geht es dann weiter: Henry Theophilus Finck geht nach München zu

Rheinberger. 1877 folgt ihm Edward MacDowell, nimmt Klavierunterricht bei Marmontel in Paris (Debussy ist ein Studienkollege), geht 1880 nach Frankfurt zu Raff. 1882 nimmt Horatio Parker, der spätere Lehrer von Ives in Yale zwischen 1894 und 1898, seine Studien bei Rheinberger auf. Dreizehn Jahre später scheitert Anton Dvořák am Unverständnis amerikanischer Musikfunktionäre gegenüber seiner Forderung nach einer eigenständigen „nationalen“ Musik. 1894 verläßt er das National Conservatory of Music in New York, das er seit 1891 geleitet hatte und kehrt Amerika enttäuscht den Rücken. Noch ein paar Jahrzehnte später hatte Europa nichts von seiner Anziehungskraft verloren: George Gershwin versucht sein Glück bei Ravel. Der winkt ab, im Gegensatz zu Nadia Boulanger, die eine regelrechte Wallfahrt zu ihrer Pariser Lehrstätte provoziert: Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thomson, Wallingford Riegger – die Liste ließe sich beliebig verlängern. Aber es gab auch eine Bewegung in umgekehrter Richtung: Edgar

Varèse etwa, der 1915 nach Amerika kam und 1921 die International Composers' Guild zusammen mit Carlos Salzedo ins Leben rief, die zahlreiche Uraufführungen unterstützte: Werke von Ruggles und Copland, aber auch von Berg und Webern. 1928 gründete Varèse die Pan American Association, mit deren Unterstützung 1931/32 die drei berühmten, ausschließlich amerikanischen Komponisten gewidmeten Konzerte in Paris und Berlin stattfanden. Charles Ives war im ersten der beiden Pariser Konzerte mit den „Three Places in New England“ vertreten, die anderen Komponisten waren Cowell, Ruggles, Varèse, Weiss, Roldan, Sanjuan, Chavez, Riegger und Cartula. Wetterte der angesehene Musikkritiker Philip Hale aus dem fernen Boston: „Die (in Paris) vorgestellten Komponisten gelten bei ihren Landsleuten nicht als führende Stimmen auf ihrem Gebiet, auch nicht bei den Dirigenten unserer großen Orchester. Hätte Mr. Slonimsky (der Dirigent der Konzerte) Kompositionen von Loeffler und Hill, eine der Suiten von Deems Taylor oder Foote ausgewählt, hätte er Geschmack gezeigt. Das Publikum in Paris würde einen besseren Eindruck von dem gewonnen haben, was Amerikaner auf dem Feld der Kunst leisten.“ Charles Ives schreibt dazu im August 1931: „Tante Philip Nathan Hale hat entweder für Musik kein Gespür oder Hale ist bewußt unfair; um es kurz zu machen: Er ist entweder dumm oder ein Schwindler.“ – Die Zeit gab Ives recht; Namen wie Loeffler oder Foote, Taylor und Hill sind heute an die musikalische Peripherie gedrängt.

»Ein genialer Amateur«

Pierre Boulez

Copland erinnert sich, daß seine Komponistengeneration in den 20er und 30er Jahren nach einer „Vaterfigur“ der amerikanischen Musik Ausschau gehalten hätte. Ives hätte es damals sein können, so wie er es heute ist. Nur: Als Ives 1954 starb, waren von seinen Orchesterwerken allein die „Three Places in New England“ gedruckt, die dritte Sinfonie – eine Nachschrift, Gustav Mahler, der wohl als einer der ersten die Bedeutung von Ives erkannte, nahm 1910 die Originalpartitur mit nach Europa, um sie dort aufzuführen; sie gilt als verloren – sowie eine völlig korrumpierte Fassung der zweiten Sinfonie, die mittlerweile vom Peer-Verlag revidiert wurde. Hinzu kommen noch die Concord-Sonate und die „Essays Before A Sonata“, die Sammlung der „114 Songs“ von 1921/22 und einige kleinere Werke – nahezu alles auf eigene Kosten gedruckt, und dies zu einer Zeit, als Ives schon nicht mehr komponierte. Kein geeigneter Ausgangspunkt für eine Verbreitung seines Werks mithin, zumal sich Ives darum nicht sonderlich scherte. Was er von öffentlichen Ehrungen hielt, faßt er anlässlich der Bekanntgabe des Pulitzer-Preises für die 3. Sinfonie, 1947, so zusammen:

„Preise sind die Abzeichen der Mittelmäßigkeit“. Er lehnt ab.

Charles Ives starb mit 79 Jahren als reicher Mann. Seit 1909 war er Kompanion eines Versicherungsbüros, das einer der drei größten Gesellschaften auf diesem Gebiet in New York angegliedert war; seine Komponiertätigkeit verlegte er auf die Abendstunden und Wochenenden. Zieht man den Radius, in dem praktisch alle größeren Werke entstanden, weit, so bleibt die Spanne zwischen 1894, dem Beginn des Studiums in Yale, und 1916, dem Abschluß der vierten Sinfonie – rund zwanzig Jahre. Was nach 1916 kam, bestand zur Hauptsache in der Sichtung und Ordnung des angesammelten Materials. Für die Ausgabe der „114 Songs“, wohl der bedeutendsten Liedsammlung Amerikas, wurden Klavierfassungen hergestellt – „Klavierreduktionen“ nannte sie Ives – und einige Lieder hinzukomponiert. Abgeschlossen wurde 1920 die Concord-Sonate mit den „Essays“, die, wie auch seine politischen Schriften, starke Impulse empfangen von den „praktischen Transzendentalisten“ des „Concord Club“, insbesondere von Emerson und den sozialrevolutionären Schriften Thoreaus. Darüber hinaus ließ Ives in späteren Jahren noch zuweilen seine alten Zinnsoldaten aufmarschieren, Projekte, mit denen er sich über Jahrzehnte hinweg auseinander setzte: so etwa 1932 seine gigantische „Universe Symphony“, deren Vorarbeiten bis auf das Jahr 1902 zurückgehen und die wohl eines der gewaltigsten Experimente „räumlicher“ Musik hätte werden sollen (spatial music heißt es später bei John Cage, der sich bei Kompositionen wie „HPSCHD“ ausdrücklich auf die „Universe Symphony“ bezieht.) Ives zu seinem Freiluft-Spektakel: „In der Universe Symphony sollten sechs bis zehn verschiedene Orchester auf Bergspitzen postiert werden, die, alle unabhängig voneinander, einen eigenen zeitlichen (und musikalischen) Ablauf verfolgen. Ein gemeinsames Treffen ist nur dann gegeben, wenn die einzelnen Kreise zusammenfallen.“ Zu dieser Zeit, etwa zu Beginn der dreißiger Jahre, war an eine Ausführung dieses kühnen Experiments aufgrund der angegriffenen Gesundheit des Komponisten nicht mehr zu denken.

»In einigen Jahren der am meisten überschätzte Komponist«

Igor Strawinsky

Zwischen 1896 und 1916 schrieb Ives seine vier Sinfonien, die vier Violinsonaten, seine beiden Klaviersonaten, eine Reihe von größeren Orchesterwerken (unter ihnen als bedeutendste das einander ergänzende Paar „The Unanswered Question“ und „Central Park in the Dark“, die „Robert Browning“ – Ouvertüre, die „Holidays-Sinfonie“, „Three Places in New England“ und der zweite „Orchestral Set“ – der dritte

blieb unvollendet –), zwei Streichquartette und weitere Kammermusikwerke, zahlreiche Lieder (insgesamt wurden es am Schluß rund 150). Nahezu alle Werke unterlagen langjährigen Metamorphosen. Themenkomplexe, ganze Sätze wurden ausgetauscht, uminstrumentiert, neu gruppiert, von früheren in spätere Werke transplantiert. In seinen Kompositionen hat Ives eine Art Prinzip des „musikalischen Recycling“ verfolgt, das, auf langen Assoziationsketten aufbauend, sich durch sein ganzes Werk hindurchzieht. Und hier ist es insbesondere das Material, das ihm seine unmittelbare geographische wie musikalische Umwelt an die Hand gab. Ives stand mit beiden Beinen fest in Neu-England. Er war seit Kindertagen mit den Melodien der Camp Meetings, den Märschen und Liedern des Civil War und des Independence War vertraut, kannte Stephen Foster ebenso wie die Kirchenhymnen eines Mason oder des Revival-Gottesdienstes (Ives hatte nahezu 14 Jahre eine Stelle als Organist an verschiedenen Kirchen inne). So durchziehen denn „Columbia, the Gem of the Ocean“, der „Yankee Doodle“, „Marching through Georgia“, „Camptown Races“ und wie die „Ohrwürmer“ dieser Zeit auch alle heißen mögen, kreuz und quer sein Werk, bilden ein dichtes Netz von Querverweisen und Rückbezügen, markieren sozusagen den „roten Faden“. Das mag den Eindruck erwecken, als sei Ives eine Art musikalischer „Grandpa Moses“. Die nahezu durchweg dem Subkulturellen entstammenden Zitate stehen jedoch häufig in einem ganz bestimmten musikalischen Kontext, stehen nur selten unvermittelt und plakativ hervor, sondern werden zumeist rhythmisch gezerrt, harmonisch aufgeweicht, ironisiert – verfremdet, jedoch an keiner Stelle entfremdet. „Folklore“ äußert sich als historisches Bewußtsein. Deutlich ist dies in der zweiten Sinfonie zu beobachten, einer ansonsten nicht sonderlich aufregenden, aber handwerklich sehr talentierten Komposition.

Das Werk ist ebenso eine Abrechnung mit dem akademischen Lehrbetrieb in Yale wie mit europäischer Musiktradition: Brahms, Dvořák- und Beethoven-Zitate, aber auch langtaktige kontrapunktische Arbeit werden mit Liedern und Märschen von Ives' Neu-England-Heimat konterkarikiert. Die Sinfonie endet mit einer kräftigen Dissonanz; Ives hat sich für Amerika entschieden, gegen den von Parker aus Europa importierten Klassizismus-Verschnitt. Mag dies noch für eine gewisse regionale, wenn man will, auch nationale Komponente seines Werks stehen – an keiner Stelle war Ives mehr Amerikaner als gerade innerhalb dieses Zitatverbunds –, so liegt doch seine eigentliche Bedeutung in dem, was man heute mit Cluster, Polyrhythmik und – Tonalität, serieller Musik, Aleatorik, Collage, kontrapunktischen Klangmassen, spatial music, Viertelton-Musik, nichtsynchronisierten Orchestergruppen und vielem anderen mehr bezeichnet. Manches hat

Ives theoretisch bereits wieder verworfen, ehe es überhaupt von anderen Komponisten entdeckt wurde (etwa die Komposition nach zwölf Tönen). Beispiele für Ives' musikalische Reise in die Zukunft sind in nahezu jedem Werk greifbar.

Ives blieb das Los eines Vorläufers erspart, eben nur „Vorläufer“ zu sein. Er hat keine Schule gegründet, er kannte nicht das „Sacre“-Jahr 1913 eines Strawinsky. Seine Musik blieb weitgehend unbekannt. Wenigen Repräsentanten eines offiziellen Musikbetriebs, denen er die ein oder andere Partiturseite zeigte, erklärten sich interpretatorisch wie musikalisch für inkompetent. Als dann die ersten, oftmals haarsträubend entstellten Partituren erschienen waren, sich bescheidene Aufführungen anschlossen, da sprang der musikalische Funke über: auf Komponisten wie Cowell, Carter, Copland, Harris, Cage...

Auch im Jahr seines 100. Geburtstags 1974 bereitete Ives dem Konzertbetrieb noch erhebliche Mühe. In die 33 Abonnementskonzerte der New York Philharmonic etwa wurde kein einziges seiner Werke aufgenommen; das umfangreichste Festival um Ives wurde gar nach Miami verlegt. Die Schallplatte hat die Zentnar-Chance besser genutzt. Mittlerweile liegt auch nahezu jede kleinere Komposition zum Teil in mehreren ausgezeichneten Aufnahmen vor. Nachdem Ives lange Zeit fast ausschließlich eine Angelegenheit der beiden Plattengiganten CBS und RCA gewesen war, riskieren jetzt auch kleinere Firmen ihren Einsatz auf den Komponisten: mit einigem Erfolg.

»Da hilft nur Beten«

Seiji Ozawa zum zweiten Satz der vierten Sinfonie Ives'

Zwei Editionen, die im Zusammenhang des Centennials in den USA erschienen und bei uns kaum beachtet wurden, verdienen besondere Hervorhebung: eine luxuriös ausgestattete Fünf-Platten-Kassette der CBS sowie eine fulminante

Aufnahme der vierten Sinfonie unter José Serebrier, dem einen der beiden Co-Direktoren der Ersteinpielung des Werks unter Stokowski im Jahr 1965. Neben einigen wenigen Wiederveröffentlichungen bringt die CBS-Kassette zahlreiche Katalogpremiere, unter anderem die Kantate „The Celestial Country“ von 1898/99. Einflüsse aus der Studienzeit bei Horatio Parker, insbesondere auch aus dessen Chorwerk „Hora Novissima“ (1893; Desto DST 6413), sind deutlich greifbar. Das Werk zeigt insgesamt noch einen recht konventionellen Zuschnitt und geht über den damaligen Stand viktorianischer Chor-/Orchesterwerke kaum hinaus. Immerhin ist der Aufbau Chor - Arie - Gesangsquartett - Streichquartett - Oktett - Arie - Chor recht reizvoll. Einige dissonante Orgeldurchgänge, die Ives während der Uraufführung am 18. April 1902 hinzu improvisierte und die „Ives-Papst“ John Kirkpatrick für die Einspielung ergänzte, veranlaßten den Kritiker des New Yorker Musical Courier, einzelne Harmonien als ungewöhnlich, die Rhythmen als komplex zu bezeichnen. Verständnisschwierigkeiten also bereits bei einem solch harmlosen Werk. Auf einer weiteren Platte begleitet Kirkpatrick die Sopranistin Helen Boatwright in fünfundzwanzig Liedern, von denen einige hier erstmals in ihrer Urfassung wiedergegeben werden. Ich finde die Stimme der Boatwright in einer Monoaufnahme der Ives-Lieder sicherer und frischer, ihre Interpretation spontaner. Aber auch die vorliegende Platte zeigt immer noch deutlich ihre jahrelange Beschäftigung mit dem Komponisten. Der eigentliche Clou der Kasette jedoch ist die vierte Platte: „Ives plays Ives“. Die Aufnahmen entstanden 1938 und 1943 in New York. Neben einigen Improvisationen (u. a. über Themen aus der zweiten Sinfonie), vier Klavierstudien, dem kompletten Alcott-Satz aus der Concord-Sonate und einem herrlich rauhehlig gesungenen „They are There“, der revidierten Textfassung von „He is There“ von 1917, sind insbesondere die Fragmente aus dem Emerson-Satz der Concord-Sonate von großer Bedeutung: Ives weicht stellenweise erheblich vom Text ab, schiebt Improvisationen ein: Er verstand seine Kompositionen stets als „Works in Progress“ und stellte häufig Aufführungshinweise in Anmerkungen zur freien Disposition der Interpreten (etwa: „Cadenza, To play or not to play“; Takt 80ff im Scherzo-Over the Pavements): Was damit gemeint sein konnte, demonstriert Ives hier am Klavier. Eine zusätzliche Bonus-Platte „Charles Ives Remembered“ bringt zum Teil recht interessante Hinweise aus Gesprächen mit Elliot Carter, Bernard Herrmann, Nicolas Slonimsky und vielen anderen.

An seiner vierten Sinfonie schrieb Ives von 1910 bis 1916. Ihr chronologischer Zusammenhang und ihre Genealogie ist äußerst verwickelt. Für die Uraufführung unter Stokowski, am 26. April

1965, wurde in aller Eile eine Partitur hergestellt, die nun als „Facsimile Edition“ kursiert. Auf ihr basieren bislang alle Plattenaufnahmen, obwohl es sicher ist, daß da nicht alles von Ives ist, was wie Ives klingt; die Partitur enthält zahlreiche Fehler. Zu allem Überfluß stellte Gunther Schuller noch eine Version für einen Dirigenten her anstelle der ursprünglich vorgesehenen drei, nach dem Motto: Bei Ives darf jeder mal... (Boulez auf meine Frage, ob er Retuschen an der Vierten vornähme: „Natürlich, das tun doch alle.“) Aufnahme-technisch ist die Vierte eine der Schallplattenhöhepunkte der letzten Jahre. Insbesondere die ungeheuer komplexen Klangmassen des zweiten und vierten Satzes werden in ihrer vielschichtigen Struktur aufgelichtet; in der Plastizität des Details und in ihrer weiten Staffelfung übertrifft sie die Konkurrenzsaufnahmen mit Stokowski und Faberman um Längen. „Texttreuer“ als Stokowski, der zahlreiche Retuschen und Tempoänderungen vornimmt, in der Anlage deutlicher die „modernen“ zukunftsweisenden Elemente herausstellend, sensibel auf die zahlreichen ausdrücklich notierten Tempowechsel eingehend, ist sie der Aufnahme mit Faberman recht ähnlich. Allerdings fehlt der Serebrier-Einspielung etwas von dem geradezu messianischen Pathos, das Stokowski in seine Erstaufnahme einbrachte, von dem „Geräuschhaften“, was dieser Musik insbesondere im zweiten Satz anhaftet - Ives stellte die Vertikale stets über die Horizontale, auch über die musikalische Form. Dennoch, eine ungeheuer spannende Vierte. Mit der zweiten Sinfonie hat Ormandy sein bislang überzeugendstes Votum für den Komponisten abgelegt. Die breiten Streicherpassagen des ersten Satzes, die Aufschwünge im dritten - das liegt ihm. Hinzu kommt: Keine Retuschen wie bei seiner Aufnahme der dritten Sinfonie, sieht man von der Flöte in Takt 131 des dritten Satzes ab. Fabermans Einspielung (aus seiner Gesamtaufnahme; Vanguard VCS 10032/34) hat frischere Tempi, wirkt insbesondere in Satz 1 und 3 nicht so schleppend wie die Ormandys.

»Es lebt ein großer Mann in diesem Land: Charles Ives«

Arnold Schönberg

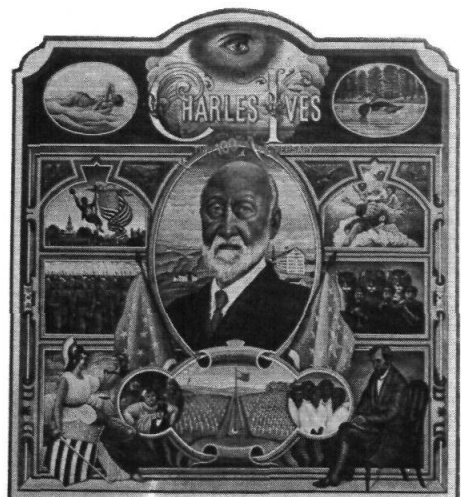
Bernsteins Interpretation der Zweiten ist völlig undiskutabel wegen des großen Schnitts im Finale (Takte 170 - 185; alle Taktangaben beziehen sich auf die im Peer-Verlag edierten Partituren). Die Platte, auf der Avon Stuart fünf Ives-Lieder singt, ist ein mittleres Ärgernis. Zugegeben, aus rund 150 Liedern läßt sich auf eine halbe Plattenseite kein repräsentativer Querschnitt pressen, aber eine Auswahl muß sich nicht ausschließlich auf frühe Lieder beschränken. Darüber hinaus ist der Pianist restlos überfordert (Vereinfachungen im „Housatonic“); überdies wollte Ives in diesem Lied seine Anmerkung

hinsichtlich der kleingedruckten Noten ernst genommen wissen: Das ist alles zu laut und unsensibel gespielt. Stuart macht eine respektable Figur, ist allerdings zu sehr mit den einzelnen Noten beschäftigt, als daß er Zwischenbereiche ansteuern könnte: Für Ives speisen Kunstlied und Gebrauchslied im selben Restaurant. Diese Ambivalenz hat Cleo Laine in ihren drei Liedern überwältigend getroffen. Vital und ausdrucksreich steht sie Ives' eigener Version von „They are There“ gar nicht fern. Das Hauptwerk der Platte bildet die englischsprachige Fassung von Schönbergs „Pierrot Lunaire“. Eine interessante Kopplung: Jahre zuvor hatte Ives bereits in „Like a Sick Eagle“ mit „Sprechgesang“ experimentiert.

An seinem Trio für Violine, Violoncello und Klavier schrieb Ives zwischen 1904 und 1911. Aufgrund seiner rhythmischen und harmonischen Komplexität stellt es an die Interpreten hohe Anforderungen. Der zweite Satz, überschrieben „TSIAJ“ (= „This Scherzo is a Joke“) geht auf Ives' Abschlußjahr in Yale zurück, die Ecksätze wurden mehrmals revidiert. Das Werk ist aggressiv sperrig, insbesondere in den beiden letzten Sätzen. Das Scherzo ist durchsetzt von rhythmisch und harmonisch aufgesprengten Zitaten, zeigt Zähne gen Europa, indem es gegen Ende eine

nichtssagende, hohle und virtuos klingende Klavierkadenz einschiebt, ähnlich wie im Allegrosatz des zweiten Streichquartetts die zweite Violine musikalische Tradition und Schönklang gegen die anderen drei, heftig „gestikulierenden“ Quartettmitglieder durchzusetzen versucht (siehe Heft 1/75). Die Einspielung des Beaux-Arts-Trio zeigt keinerlei technische Schwierigkeiten mit der Partitur, übersteht ohne Spannungseinbruch den ausgedehnten Schlußsatz mit der ungewöhnlichen Wiederholung des ersten Teils. Es ist eine sehr virtuose Interpretation, in der das Klavier stellenweise zu recht dominiert und die beiden anderen Partner am Zügel hält. Die Balance zwischen spröder Transparenz und sinfonischer Dichte (ab Takt 180) ist im ersten Satz hervorragend getroffen, das Scherzo wird bissig attackiert („Yankee jaws, in Mr. Yales Schule für nette böse Jungen“, heißt es dazu in einer Skizze). Die Aufnahme ist der mit dem Geiger Paul Zukofsky und dem Pianisten Gilbert Kalish (im Verein mit Robert Sylvester) zumindest ebenbürtig (CBS-USA M 30230), die Kopplung mit Schostakowitschs nahezu 40 Jahre später entstandenem e-moll-Trio höchst aufschlußreich. Mit der Einspielung der beiden Streichquartette durch das Concord-Quartett haben die Juilliards Konkurrenz bekommen (zum Hintergrund der Quartette siehe Heft 4/75). Für ihre

Aufnahme haben die Concorde die Originalmanuskripte in Yale herangezogen; daher erklären sich wohl eine Reihe von Abweichungen gegenüber den gedruckten Partituren. Insbesondere im zweiten Streichquartett - eine der individuellsten Kompositionen von Ives und in dessen „Memos“, eine Art Werk- und Tagebuch, von ihm selbst als eines seiner besten Werke bezeichnet -, deckt die Neuaufnahme stärker als die Juilliards die außermusikalischen Bezüge auf („Discussions“, „Arguments“ und „The Call of The Mountains“ sind die Überschriften der einzelnen Sätze). Den zweiten Satz interpretieren die Concord-Leute kontrastreicher, hektischer und nervöser als die Juilliards, insgesamt überzeugender. Der Schlußsatz wird recht breit und entspannt angegangen: eine ausgezeichnete Interpretation, deren zuweilen recht freie Handhabung der Dynamik stimmig ist und überdies durch Äußerungen des Komponisten, „Leerstellen“ dem Interpreten zur individuellen Gestaltung zu überlassen, sanktioniert ist. Die vier Violinsonaten entstanden zwischen etwa 1900 und 1915. Sie zählen sicherlich nicht zu den Hauptwerken, sind aber nicht weniger interessant. Sie stellen End- und Durchgangspunkte dar, adaptieren gleichermaßen musikalisches Material früherer Kompositionen, insbesondere einer sogenannten



IVES, The 100th Anniversary (The Fourth of July; Hymn; The Pond; General William Booth enters into Heaven; Variations on „America“; In Flanders Fields; The Circus Band; The Unanswered Question; The Celestial Country; Majority; An Election; Lincoln, The Great Commoner; 25 Lieder; „Ives plays Ives“; „Charles Ives Remembered“) - Diverse Solisten, Orchester und Dirigenten
CBS (USA) M4-32504 (3 S, 1 M 30 + 1 Bonusplatte)

Klangbild: zwischen historisch (Platte 4) und gut bis hervorragend - 48-96
Fertigung: einwandfrei - 100

IVES, Sinfonie Nr. 4 - The John Alldis Choir, London Philharmonic Orchestra, José Serebrier
RCA (Import) ARL1 - 0589 (1 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, weite Staffelfung und Räumlichkeit, breites Panorama - 97
Fertigung: einwandfrei - 100

IVES, Sinfonie Nr. 2 - Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy
RCA (Import) ARL1 - 0663 (1 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, präsent, breites Panorama - 95
Fertigung: Verwundung - 95

IVES, Lieder (Kären; The Housatonic at Stockbridge; Serenity; Wal-

king; The Side Show); HOLST, Vedie Hymns op. 24; SPIRITUALS -Avon Stuart, Bariton; Gregor Eichhorn, Klavier
Edition Rhodos ERS 1218 (1 S 30)

Klangbild: dynamisch geringfügig eng, präsent, etwas hallig - 92
Fertigung: gelegentliches Knistern - 97

IVES, The Greatest Man; At the River; The Circus Band; SCHÖNBERG, Pierrot Lunaire op. 21 - Cleo Laine; The Nash Ensemble, Elgar Howarth
RCA (Import) ARL1 - 5058 (1 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, gut konturiert, präsent - 95
Fertigung: einwandfrei - 100

IVES, Trio für Violine, Violoncello und Klavier; SCHOSTAKOWITSCH, Klaviertrio Nr. 2 e-moll op. 67 - Beaux-Arts-Trio
Philips 6500860 (1 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, transparent, präsent - 97
Fertigung: einwandfrei - 100

IVES, Violinsonaten Nr. 1 - 4; Largo - Paul Zukofsky, Violine; Gilbert Kalish, Klavier
Nonesuch HB - 73025 (2 S 30)

Klangbild: gute Balance, transparent, präsent - 96
Fertigung: gelegentliches Knacken - 95

IVES, Violinsonaten Nr. 1 - 4 - Já-

nos Négysesy, Violine; Cornelius Cardew, Klavier
Thorofon ATHK 136/37 (2 S 30)

Klangbild: stellenweise unausgeglich, präsent, nicht optimal transparent - 92
Fertigung: gelegentliches Knistern - 97

IVES, Calcium Light Night (Sets Nr. 1 und 3; From Set Nr. 2; Tone Roads Nr. 1 und 3; From the Steeples and the Mountains; The Rainbow; Ann Street; Scherzo: Over the Pavements; The Pond; All the Way Around and Back; Chromatimelodtune) - Orchestra, Gunther Schuller
CBS (USA) MS 7318 (1 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, transparent, dynamisch eine Spur eng - 94
Fertigung: gelegentliches Knistern - 97

IVES, Old Songs Deranged (Music for Theater Orchestra) - Yale Theater Orchestra, James Sinclair
CBS (USA) M 32969 (1 S 30)

Klangbild: transparent, klar gestaffelt, präsent - 96
Fertigung: einwandfrei - 100

IVES, Streichquartette Nr. 1 und 2 - Concord String Quartet
Nonesuch NON 32824 (1 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, transparent, dynamisch geringfügig eng - 94
Fertigung: einwandfrei - 100

„Pre-First-Sonate“, wie sie im selben Maß wiederum Vorlagen für spätere Werke abgeben. So wurde das Lied „Watchman“ 1913 dem dritten Satz der ersten Sonate entnommen und erneut im Eröffnungssatz der vierten Sinfonie aufgegriffen. Die Chronologie der Adaptionen, Umstellungen und Neufassungen ist kaum mehr rekonstruierbar. Stilistisch zeigen die Werke Ives auf dem Weg zu sich selbst. Wie eine Klammer halten zahlreiche Zitate von Kirchenhymnen die Sätze zusammen, unterbrochen in der zweiten und dritten Sonate von einem „Barn Dance“ und einem „Ragtime“ aus der Zeit kurz nach 1900, als Ives zahlreiche Rags für Theaterorchester und Klavier schrieb. Den musikalischen Durchgangsscharakter der Sonaten beschreibt Ives in seinem „Memos“ als „eine Mischung aus vergangener und neuer Art des Schreibens“.

Eine Gesamtaufnahme aller vier Sonaten haben Paul Zukofsky und Gilbert Kalish bei Nonesuch vorgelegt, die ihre ältere Einspielung bei Folkways (FM 3346/47) interpretatorisch wie klanglich übertrifft. Die Tempi tendieren zwar etwas zur langsameren Seite hin, schaffen aber klarere Textur. Gegen diese derzeitige Spitzenaufnahme hat es die Neuproduktion mit János Négvényi und Cornelius Cardew recht schwer, obgleich die mutige Initiative eines kleinen Labels alle Anerkennung verdient.

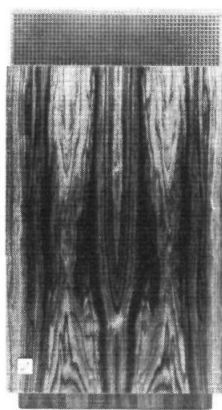
Die zum Teil recht hohen technischen Ansprüche fordern insbesondere in den schnelleren Sätzen ihren Tribut in zuweilen recht forciertem Ton und eingeschränkter Freiheit des Spiels. Die Interpretation wirkt stellenweise ziemlich robust, zeigt wenig Feeling etwa für das Quadrille-Thema im Mittelsatz der zweiten Sonate („In the Barn“) oder für den „Rag“ der dritten Sonate. Zukofsky/Kalish, seit Jahren gestandene Ives-Interpreten, verzeichnen doch ein erhebliches Plus hinsichtlich dynamisch abgestuften Spiel und genauer Phrasierung. Technisch stehen ihnen die größeren Reserven zur Verfügung, ihr Spiel ist insgesamt durchsichtiger, ohne spröde zu wirken. In der Thorofon-Aufnahme drängt sich das Klavier häufig doch recht laut und knallig in den Vordergrund (etwa im Mittelsatz von Nr. 3 oder im Allegro-Kopfsatz von Nr. 4; auch wenn hier dem Klavier in einzelnen Solopassagen die Dominanz eingeräumt wird). Es ist schade: Die Noten sind beinahe alle da, der leicht impressionistische Grundzug in den Ecksätzen der Dritten wird gut getroffen, außerdem ist die ganze Kassette gut ediert und vom Repertoire her im deutschen Katalog augenblicklich konkurrenzlos – die derzeit schlüssigste Interpretation der vier Sonaten ist jedoch bei Nonesuch erschienen.

Zwei Platten mit Werken für kleine Besetzung seien noch zum Abschluß er-

wähnt: „Calcium Light Night“, benannt nach dem fünften Stück aus „Set Nr. 1“, eine Erinnerung an die Yale-Tage, sowie eine Aufnahme mit „Old Songs Deranged“.

Die erste Platte enthält u. a. die wichtigen „Sets“ Nr. 1 und 3, die „Tone Roads“ Nr. 1 und 3 sowie „From the Steeples and the Mountains“ für Bläser und zwei Glockenpaare. Die Einspielungen wurden zum Teil von Gunther Schuller anhand der Manuskripte arrangiert. Die Platte gibt einen guten Überblick über das erste Jahrzehnt nach 1900, in dem Ives zahlreiche Werke für kleine Besetzungen schrieb. Die zweite Aufnahme macht sich den Umstand zunutze, daß Ives selbst sogleich nach der Edition seiner „114 Songs“ wieder an Uminstrumentierungen der Lieder dachte, die er dann aber nicht ausführte. Das haben für ihn andere Leute übernommen, unter ihnen wiederum der allgegenwärtige John Kirkpatrick. Die Arrangements sind im Stil der von Ives vollendeten Kammerorchesterverwerke gehalten. Die Aufnahme macht, trotz bedenklicher Manuskriptvorlage, rundherum Spaß; das Yale Theater Orchestra ist engagiert bei der Sache. Beide Platten enthalten das kurze Stück „Chromatimelödtune“. Ein Vergleich beider Fassungen zeigt ein schon bekanntes Problem: Bei Ives darf jeder einmal arrangieren und retuschieren – „Old Ives Deranged“.

Wir nennen sie die größten „Kopfhörer“ der Welt. Unsere Lautsprecher.



Unsere Lautsprecher erlösen Sie vom Zwang der Symmetrie und geben Ihnen das Gefühl durch die Natürlichkeit des Klangbildes in einem Konzertsaal zu sitzen. Wollen Sie mehr von der Technik und Qualität wissen, dann schicken Sie uns den Coupon. Dankeschön!

COUPON BITTE EINSENDEN

Name _____

Straße _____

Ort _____

Unsere Anschrift: PÖHLER-SOUND,
6055 Hausen/Offenbach, Postfach 168,
Telefon (06104) 71484, Telex 410183 ps d



... man darf sagen, Strauss war der erste König, der Amerika beherrschte.“
Ernst Decsey¹⁾

A KING FOR AMERICA

Johann Strauss in Boston und New York

von Joachim Viedebantt

Johann Strauss der Ältere hatte nur den Kanal überquert, um in England vor der Queen Victoria zu konzertieren – der Sohn brachte es auch in dieser Hinsicht weiter als der Vater: am 1. Juni 1872 begann für ihn das amerikanische Abenteuer in Bremerhaven mit der Einschiffung auf dem Dampfschiff „Bremen“.

Anlaß für diese von Strauss recht widerwillig unternommene Reise war eine Einladung nach Boston, überbracht von dem Kapellmeister und Konzertveranstalter Patrick Sarsfield Gilmore. Die Stadtverwaltung von Boston war der Ansicht, daß ihre Stadt nicht bis zum Jahre 1876 zu warten brauche, um die hundertste Wiederkehr des Tages der Unabhängigkeitserklärung durch die dreizehn nordamerikanischen Staaten zu feiern. Mit der Begründung, Boston als Hauptstadt des Staates Massachusetts habe bereits im Jahre 1772 die Losung von England in die Wege geleitet, entschloß man sich zu einer „Vorfeier“ in Form eines mammuthaften „Worlds Peace Jubilee and International Musical Festival“. Mit der Durchführung wurde Gilmore betraut, „an expert showman and an adroit promoter“²⁾.

Von staatlicher Subventionierung eines internationalen Kulturaustausches konnte im vorigen Jahrhundert noch keine Rede sein: entweder mußte der Veranstalter kostendeckende Eintrittspreise verlangen – oder er mußte private Mäzene ausfindig machen, wenn er attraktive Eintrittspreise ansetzen wollte. In jedem Falle war es schon damals erforderlich, dem Publikum interessante und bekannte Namen zu offerieren. Das war im Jahr 1872 nicht so einfach wie heute: Europäische Künstler mußten in Amerika ohne die heute selbstverständliche Hilfestellung der Massenmedien populär sein. Verdi kannte man in den Staaten, von Johann Strauss wußte man nur, daß er Walzer

und neuerdings auch Operetten („The Bat“) komponierte. Daß er auch ein ausgezeichnete Dirigent und Geiger war, erfuhren die Amerikaner erst, als sie Strauss persönlich kennen lernten. Gilmore mußte also erst einmal darangehen, die erforderlichen Mittel aufzutreiben, was in zäher Kleinarbeit schließlich gelang. Sodann ging es darum, dem Festival einen repräsentativen Rahmen und einen festlichen Inhalt zu geben. Als Schirmherrn konnte er Präsident Grant gewinnen, als Festredner für die Eröffnung das Kongreßmitglied Banks. Mit diesen beiden Namen auf den Plakaten erhielt das Ganze einen zumindest offiziösen Anstrich.

Neben Strauss lud Gilmore auch Verdi und den in Amerika ebenfalls bekannten Liederkomponisten Franz Abt ein. Verdi lehnte ab, Abt trat die Reise auf demselben Schiff wie Strauss an. Bevor es soweit war, mußte Frau Henriette „Jetty“ Strauss allerdings noch einige Hindernisse aus dem Wege räumen. Strauss war bekanntlich sehr ängstlich, so legte er sich bei Eisenbahnfahrten, wenn der Zug durch einen Tunnel oder über eine Brücke fuhr, flach auf den Boden des Waggons, nachdem zuvor die Fenstervorhänge zugezogen worden waren. Es gehörte schon allerlei dazu, diesem Neurastheniker die – damals noch siebzehn Tage dauernde – Seereise über den großen Teich mundgerecht zu machen. Als Gilmore Strauss in Wien das erste Vertragsangebot unterbreitete, äußerte dieser die Befürchtung, die Indianer könnten ihn in Amerika massakrieren. Das für damalige Verhältnisse geradezu sensationelle Angebot gab den Ausschlag: neben freier Überfahrt und Station für das Ehepaar und die Dienerschaft wurde bei der Anglo-Bank in Wien eine Summe von 100 000 Dollar in Gold hinterlegt. Nie zuvor hatte ein Künstler in Amerika eine ähnlich hohe Gage erhalten. Jetty kam ohnehin zugute, daß sie vor ihrer Heirat mit Strauss Sängerin gewesen war, das „Geschäft“ also kannte. Strauss vertraute Jetty in allen Vertragsangelegenheiten blindlings: nach der Heirat „hat die Gattin Jetty alsbald das Management des Objektes namens Johann Strauss an sich gerissen, und das Objekt ist glücklich darüber, endlich Objekt sein zu können“, wie Hans Weigel³⁾ es ausdrückt. Strauss machte vor dieser Reise ins Un gewisse sein Testament⁴⁾.

„19ter Mai 72 vor dem Antritt der Reise nach Amerika. Mein letzter Wille! Im Zustand voller Besonnenheit, mit Überlegung und Ernst, frei von Zwang, verfüge ich Nachstehendes als meinen letzten Willen...“.

Nach Bestimmungen über die Einsetzung Jetty als Universalerbin und der Verpflichtung zur Zahlung von Vermächtnissen an die Geschwister und deren Abkömmlinge folgte für den Fall des Todes beider Ehegatten eine für den Menschen Johann Strauss charakteristische Bestimmung:

„... haben wir in beiderseitigem Einverständnis bestimmt, daß unser ganzes Vermögen, beweglich und unbeweglich, jedoch unter Beibehaltung der Bestimmungen für die oben ausgesetzten Jahresrenten und Legate, zur Erbauung eines Stiftungshauses für arme kranke Künstler unter der Bezeichnung „Johann und Jetty Strauss Stiftungshaus“ verwendet werde“.

Am 16. Juni 1872 kam die „Bremen“ mit Johann und Jetty in New York an. Trotz seiner Berühmtheit nahm man von dem Wiener Walzerkönig kaum Notiz: die New Yorker waren noch über das vorgezogene Bostoner Privatjubiläum verärgert... So reiste Strauss mit seinem Gefolge sofort weiter nach Boston, wo der Empfang umso glanzvoller war. Die Fahrt zum Hotel glich einem Triumphzug: riesige Menschenmassen standen Spalier, auf den Plätzen und an den Straßenecken, an der Fassade der Boston Music Hall und an den Häuserfronten in der Washington- und Boylston-Street waren riesige Transparente und Plakate angebracht, die Strauss als einen auf einer Weltkugel thronenden König zeigten, als Szepter einen Taktstock über dem Universum schwingend. Das Eröffnungskonzert des „Bostoner Festival der Superlative“ (Marcel Prawy⁵⁾) fand am 17. Juni 1872 im Coliseum statt, einer riesigen Holzhalle – 165 Meter lang, 105 Meter breit und 32 Meter hoch –, deren Fassungsvermögen angeblich 50 000 Personen betrug (der Prospekt sprach sogar von 100 000 Personen).

Eindrucksvoll schildert Marcel Prawy den Verlauf des Monsterkonzertes, wobei er sich auf die in Amerika durchgeführten persönlichen Studien und Forschungen berufen kann:

„Als Programmnummer zehn gab es den „Amboßchor“ aus dem „Troubadour“. Eine Batterie von sechzehn Kanonen, eine Riesenorgel, Kirchenglocken, zwanzigtausend Chorsänger und tausend Mitglieder von Militärkapellen versuchten verzweifelt, mit den hundert aus Birmingham herangeschafften Ambossen Takt zu halten, die von rot uniformierten Feuerwehrmännern geschlagen wurden. Dazu spielte ein Orchester von tausend Mann“.

Vorher hatte Strauss „An der schönen blauen Donau“ dirigiert und das Wunder einer bejubelten künstlerischen Leistung vollbracht.