

Everett Helm

CHARLES IVES

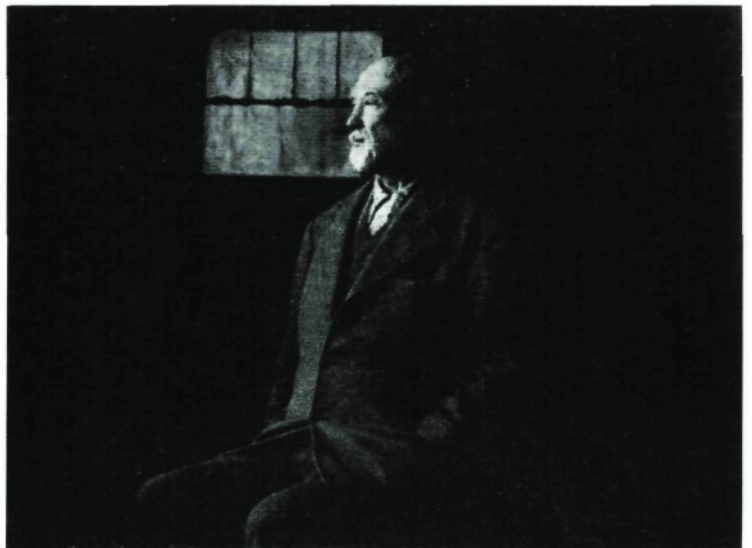
Die gänzliche Verkenning eines Genies kommt in der Musikgeschichte glücklicherweise sehr selten vor. Aber Charles Ives, der 1954 verstorbene amerikanische Komponist, stellt einen solchen Fall dar. Ives war schon 72 Jahre alt, als er seinen ersten Erfolg hatte; erst 1947 nämlich wurde ihm für seine 3. Sinfonie der Pulitzer-Preis zugesprochen. Für ihn war es aber zu spät — er freute sich nicht mehr darüber, sondern ließ den damit verbundenen Geldbetrag verteilen und bemerkte ironisch: „Preise sind die Auszeichnungen der Mittelmäßigkeit.“ Ives brauchte allerdings das Geld nicht, denn er war ein verhältnismäßig reicher Mann. Sein Vermögen aber hatte er nicht mit seiner Musik erworben, sondern als Geschäftsmann.

Verfolgen wir seine seltsame Geschichte von Anfang an. Charles Edward Ives wurde 1874 in dem damals kleinen amerikanischen Provinzstädtchen Danbury, im Staate Connecticut, geboren. Sein Vater, der in Danbury eine Blaskapelle leitete, war selbst kein

dämpften Klänge der schönen, ruhvollen Landschaft Neu-Englands.

In seinem späteren Leben hatte Ives offensichtlich viel Freude daran, die einfachen, volkstümlichen Geschehnisse seiner Jugend in Erinnerung zu rufen. Darunter gehören die sogenannten „Camp Meetings“ — d. h. religiöse Zusammenkünfte der Farmer aus der ganzen Gegend. Ives selber schreibt darüber:

„Zu den Gottesdiensten unter freiem Himmel kamen viele Farmer mit ihren Familien, Knechten und Mägden von meilenweit ringsum — entweder zu Fuß oder mit ihren Karren. Ich erinnere mich daran, wie die großen Wogen von Klängen durch die Bäume rollten, wie solche Kirchenlieder wie Woodworth, Nearer My Good to Thee, u. a. von tausenden fröhlicher Seelen gesungen wurden. Die meisten kannten nur ihre Version des Textes und der Musik auswendig und sangen sie dementsprechend. Wenn sie den Text oder die Musik ein bißchen ‚umgemodelt‘ haben, desto besser



schlechter Musiker und sehr fortschrittlich gesonnen. Schon zu jener Zeit interessierte sich Vater Ives für Vierteltonmusik und ähnliche Experimente, von denen sein musikalischer Sohn angeregt wurde. Gleichzeitig lernte der junge Charles das ganze klassische Musikrepertoire kennen, nicht zuletzt deshalb, weil im Elternhaus viel musiziert wurde.

Die Jugend von Charles Ives unterschied sich kaum von der eines durchschnittlichen amerikanischen Jungen. Er besuchte die lokalen Schulen, tummelte sich mit seinen Kameraden, nahm an mancherlei Streichen teil und spielte leidenschaftlich Baseball; auch lernte er verschiedene Instrumente spielen. Vor allem liebte er die Orgel, und schon mit 13 Jahren war er Organist an einer protestantischen Kirche in Danbury. Unbemerkt — und sicherlich auch unbewußt — sammelte Ives in dieser höchst normalen Jugend den Stoff, den er später in seinen Kompositionen so eigenartig verwerten wird — die Klänge der verstimmten Dorforgel, die schlichten, fast simplen Kirchengesänge, die Tanzweisen des Dorfgeigers, die Märsche der Blaskapelle, das Läuten der Kirchenglocken und die ge-

für den Text und die Musik. In dieser Masse von menschlichen Klängen steckt viel Kraft und Erhebung.“

Solche Erinnerungen haben Ives durch sein ganzes Leben begleitet. Eines seiner letzten Werke, 1915 geschrieben, war zum Beispiel die vierte Sonate für Violine und Klavier mit dem Untertitel: „Kindertag beim Camp Meeting“. Es ist ein einfaches, menschliches Werk, frei von jeglicher Problematik. In einer eigenartigen, sprunghaften Weise verarbeitet Ives hier eine Reihe schlichter Kirchenlieder, die bei den Camp Meetings populär waren. Der kurze erste Satz basiert auf zwei dieser Lieder. In dem innigen, langsamen Satz sind die Lied-Zitate mehr verborgen, die Harmonien weniger einfach. Der letzte Satz ist wieder heftiger und enthält andere Zitate sowie einige höchst überraschende und witzige harmonische Wendungen.

Diese 4. Violinsonate ist typisch für eine Seite des Ives'schen Schaffens, die wir die „volkstümliche“ nennen dürfen. Aber wichtig ist: Hier handelt es sich keinesfalls um einen nachempfundenen Folklorismus, sondern um die Wiedergabe von Erlebtem in persönlicher Form. Solche Werke sind weder eine

Romantisierung noch eine Ausschmückung des Volksliedes, sondern ein echtes Stück aus dem Leben des Komponisten.

Der junge Ives erhielt von seinem Vater seinen ersten musikalischen Unterricht. Zunächst mußte er eine gesunde Grundlage erwerben und wurde streng nach den akademischen Regeln in Kontrapunkt und Harmonielehre unterwiesen. Aber dann durfte er unter den Augen seines Vaters experimentieren. „Du kannst das ruhig machen, wenn Du wirklich weißt, was Du machst“, pflegte Vater Ives in solchen Fällen zu sagen.

So geschah es, daß Charles schon sehr früh anfang, mit Klängen zu experimentieren — mit Dissonanzen und Akkordbildungen, die erst viele Jahre später in den Werken anderer Komponisten auftauchten.

1894 tritt Ives in die nahegelegene Yale-Universität ein, wo er neben einer vierjährigen humanistischen Ausbildung auch Kompositionsunterricht erhält. Seine Lehrer sind zwei der akademischsten Komponisten der damaligen Zeit: Horatio Parker, dessen romantische Kantaten und Oratorien einen Teil des Standard-Repertoires bildeten, und Dudley Buck, Schöpfer banaler Kirchen- und Orgel-Musik. Heute kann man es kaum fassen, daß ein so originelles Talent wie Ives unversehrt durch diese akademische Mühle gegangen ist. Was müssen seine Lehrer gesagt haben, als er ihnen eine vierstimmige Fuge vorlegte, bei der jede Stimme in einer anderen Tonart geschrieben war! Und dieses Stück entstand zu einer Zeit, als der Begriff „Polytonalität“ noch nicht existierte — Jahre bevor Strawinsky mit ähnlichen Prozeduren Skandale und Handgemenge hervorrief. Auch während seiner Studienzeit schrieb Ives ein Orgelstück, das mit einem D-dur-Akkord über einem C-dur-Akkord anfang. Es ist kein Wunder, wenn die Musiker der Jahrhundertwende solche Musik für puren Wahnsinn hielten. Sie machten ihre Meinungen dem jungen Ives so klar, daß er bald einsah: Mit solcher Musik war nichts zu gewinnen.

Als Ives die Universität verließ, stand er vor einer schwierigen Wahl. Entweder mußte er seine Ideen über die Musik völlig ändern — d. h. klein begeben und „hübsche“ Werke schreiben — oder aber seinen Lebensunterhalt auf andere Weise verdienen, um nicht auf den Erfolg seiner musikalischen Tätigkeit angewiesen zu sein. Er entschied sich für die zweite Alternative.

So nahm er zuerst eine unbedeutende Stelle bei einer Versicherungsgesellschaft in New York an. Daß er gerade diese Branche wählte, war kein Zufall, denn für ihn war sie mit Idealismus verbunden. Er glaubte an den kleinen Mann und interessierte sich für jeden, mit dem er in geschäftlichen Kontakt kam. Um eine lange Geschichte kurz zu erzählen: Ives war in der Versicherungsbranche außerordentlich erfolgreich. Bald gründete er, zusammen mit einem Freund, seine eigene Agentur, die florierende und zu einer großen Generalvertretung wurde.

Bis 1930 blieb Ives in der Versicherungsbranche tätig — eine geachtete Persönlichkeit und Autorität auf diesem Gebiet. Schon früh (1909) hatte er die Tochter eines Pfarrers geheiratet, mit der er eine geradezu ideale Ehe führte. Ab 1930 lebte er als Halbinvalide in New York und Neu-England, völlig von der Welt zurückgezogen. Er starb 1954 im Alter von achtzig Jahren.

Schon lange hatte er keine Musik mehr geschrieben, höchstens seine alten Werke ab

und zu retuschiert und in Ordnung gebracht. Aber offenbar hat ihn das alles nicht sehr interessiert, denn sein Nachlaß besteht aus einem Wirrwarr von einzelnen Papierfetzen, Skizzen und Fragmenten, von Stücken ohne Titel und von Blättern, die so oft korrigiert und überschrieben wurden, mit Bleistift, Farbstift und Tinte, daß man sie kaum mehr entziffern kann. All dies fand man nach seinem Tode in einer alten Scheune unweit seines Geburtshauses. Der ganze Nachlaß ging an die Yale-Universität, wo man jetzt mühsam versucht, die zueinandergehörenden Zettel und Notenblätter zusammenzutragen und Ordnung in das Chaos zu bringen. Es gelang schon, einige Werke zu rekonstruieren und herauszugeben — Werke, die erneut bezeugen, daß dieser „Yankee“ unter die originellsten und kühnsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gehört.

Ives' wesentliche schöpferische Tätigkeit fällt also in die Zeit um 1900—1915. Schon vor 1908 entstand das merkwürdige Tonbild „Die unbeantwortete Frage“, mit dem Untertitel „Eine kosmische Landschaft“. Diese Komposition offenbart viele Eigenschaften seines Stiles. Zunächst ist die Grundidee typisch für Ives: Die Musik folgt einem gewissen, vom Komponisten konzipierten Programm, ist aber als Musik davon unabhängig — d. h. die Musik ist dem Programm keineswegs unterworfen, sondern sie hat in sich selbst absolute Gültigkeit.

„Die unbeantwortete Frage“ ist für eine Gruppe von Streichern hinter der Bühne und eine Gruppe von Blasinstrumenten auf der Bühne komponiert. Die Streicher spielen durchwegs einfache, konsonante Harmonien, die einen kirchlichen Charakter haben. Gegen diese sich langsam bewegend Harmonien blasen die anderen Instrumente kurze Fragmente, bei denen die Dissonanz immer mehr zunimmt. Hier verwendet Ives eine ganz eigenartige Polymetrik. Die beiden Gruppen sind im 4/4-Takt notiert, die Bläser spielen aber in einem schnelleren Tempo als die Streicher. Typisch für Ives ist seine Bemerkung, daß der genaue Zusammenhang der zwei Gruppen nicht sehr wichtig ist. In vielen Werken überläßt er dem oder den Interpreten die Details der Realisation. Dieses Verfahren wird heute von den jüngsten zeitgenössischen Komponisten Europas angewandt. Typisch ist auch die „mystische“ Atmosphäre, die von diesem Werk ausgeht und die Ives mit den Transzendentalisten verbindet. Und in erster Linie ist die Unbefangenheit des Denkens, die zu dieser frühen Zeit ein solches Klangbild zustande kommen ließ, für das musikalische Temperament von Ives bezeichnend. Wenn „Die unbeantwortete Frage“ ein durchaus ernstes, transzendentes Werk ist, so verraten manche Kompositionen von Ives einen köstlichen Witz und Humor. Das noch vor dem ersten Weltkrieg komponierte zweite Streichquartett ist besonders bemerkenswert wegen seiner ersten zwei Sätze, in denen das sonderbare Programm getragen wird von einem für das Jahr 1907 außerordentlich fortschrittlichen Stil. Betitelt ist der erste Satz „Diskussionen“. Vier Männer sind in eine Unterhaltung vertieft, wobei jede „Stimme“ von einem Instrument repräsentiert wird. In dem Maße, in dem sich die Konversation erhitzt, werden die Dissonanzen schärfer. Einige Passagen sind schon ganz atonal.

Der kurze, heftige zweite Satz heißt „Argumente“. Erstaunlich sind die Dissonanzen,

die rhythmische Energie und die schöpferische Phantasie — man glaubt beinahe, ein Werk von Bartok zu hören. Die kleinen Kadenzkurzen kurz nach Beginn des Satzes wirken witzig, wie auch die Stelle am Ende, wo der zweite Geiger so tut, als ob er sein Instrument stimme. Die verschiedenen kurzen Zitate (darunter aus der VI. Sinfonie von Tschaikowsky und aus verschiedenen Liedern des amerikanischen Bürgerkrieges) mögen vielleicht auf die Themen hindeuten, über die die vier Männer streiten. Der ganze Satz ist mit kleinen Bemerkungen versehen. Rollo, der zweite Geiger, ist konservativ und schüchtern. Wenn er seine kleinen sentimentalen Kadenzkurzen spielt, bemerkt Ives: „Eine schöne Melodey, meine Damen.“

Ein großer Teil von Ives' Musik ist durch die plötzliche Gegenüberstellung von kontrastierenden Elementen charakterisiert. Nach komplizierten Harmonien und Akkorden kommen Stellen von größter Einfachheit; auf einen geraden, einfachen Rhythmus folgt einer, der schwierig und synkopiert ist; schlichte, beinahe banale Melodien gehen in äußerst verwickelte über; Tonarten lösen einander in rascher Folge ab. Gelegentlich ist die Inspiration ungleich, aber nach verhältnismäßig schwachen Stellen kommen Ideen, Rhythmen und Harmonien, die höchst einfallsreich sind.

Verblüffend zum Beispiel wirkt der kurze zweite Satz der dritten Sonate für Violine und Klavier, in dem Ives den Rag-time-Stil verwendet, übrigens lange vor den berühmten Rag-time-Kompositionen von Hindemith und Strawinsky. Und seine besten Werke — wie zum Beispiel die berühmte Zweite Klaviersonate („Concord“-Sonata), die Zweite und Dritte Sinfonie, die vier Violinsonaten, viele seiner Lieder und die eigenartigen Tongemälde „Three Places in New England“ und „Central Park in the Dark“ — stellen unantastbare Meisterwerke der Musik unseres Jahrhunderts dar.

Wie kann man das Phänomen Charles Ives erklären? Die Frage des „Einflusses“ schließt sich automatisch aus. Er konnte nicht beeinflusst sein von Schönberg, Strawinsky oder irgendeinem anderen der „progressiven“ Komponisten zu einer Zeit (nämlich vor 1915), in der er bestimmt keine Note von ihnen kennengelernt hatte. Denn er hatte ja mit seinen Experimenten schon vor 1900 angefangen, also früher als seine jüngeren Zeitgenossen. Seine Schöpfungen scheinen einfach aus jener völligen Ungehemmtheit und Unbefangenheit entstanden zu sein, mit der er komponierte. Für ihn war nichts unmöglich, wenn er in Tönen ausdrücken wollte, was er im Sinn hatte.

Der Nachlaß von Arnold Schönberg enthält folgende handgeschriebene Notiz: „In diesem Lande gibt es einen großen Menschen, einen Komponisten. Er hat das Problem gelöst, sich selbst treu zu bleiben und zu lernen. Der Vernachlässigung setzt er Verachtung entgegen und kümmert sich weder um Lob noch Tadel. Sein Name ist Ives.“

DISKOGRAFIE:

Three Places in New England für Orchester
Sinfonie Nr. 3
Eastman-Rochester Symphony Orchestra
Dirigent Howard Hanson
MMA 11010 (ASD) 24,— DM

Über diese einzige über den Handel erhältliche Schallplatte verzeichnet der amerikanische Schwann-Katalog Aufnahmen von mehreren Werken des Komponisten. Auf Wunsch geben wir darüber gern Auskunft.