
Beiträge

«The ever flowing, changing, growing ways of mind & imagination» Charles Ives, Henry Brant und *A Concord Symphony*

von Wolfgang Rathert

Henry Brant (1913–2008) ist unter den nordamerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts immer noch ein großer Unbekannter oder unbekannter Großer, wenngleich er 2002 für seine Komposition *Ice Field* den Pulitzer-Preis erhielt. Auch in Europa ist sein Werk bislang kaum rezipiert worden. Umso dankbarer muss man Dennis Russell Davies und dem Royal Concertgebouw Amsterdam sein, dass sie ein Hauptwerk Brants, die als *Concord Symphony* betitelte Transkription der *Concord Sonata* von Charles Ives, am 15. September 2000 in Amsterdam anlässlich des 87. Geburtstags des Komponisten in seiner Anwesenheit aufführten, sowie Michael Tilson Thomas, der das Werk mit dem San Francisco Symphony Orchestra aufführte und den dritten Satz «The Alcotts» auf das Programm der Europa-Tournee des Orchesters im Jahr 2014 setzte.¹

Brant war von Anfang an von den Möglichkeiten des musikalischen Raums fasziniert: Sein Opus primum war das Orchesterwerk *Antiphony I* für fünf im Raum platzierte Orchester. Das Stück ging Stockhausens berühmter Raumkomposition *Gruppen* von 1956 um drei Jahre voraus, wurde aber erst am 31. März 1960 durch Leonard Bernstein (sowie vier Kodirigenten) mit den New Yorker Philharmonikern aufgeführt. Anders als Stockhausens streng abstrakte Raumbewegung ist Brants Organisation des musikalischen Raums an der chaotischen Fülle der Alltagswahrnehmung orientiert, wie seine aus den 1950er Jahren überlieferte Bemerkung verrät, eine “single-style music [...] could no longer evoke the new stresses, layered insanities, and multi-directional assaults of contemporary life on the spirit”.² Dies ist eine unverkennbare Reaktion auf Charles Ives’ Konzept der Überlagerung räumlich voneinander getrennter und stilistisch separater

1 Die Aufführung Russell Davies’ mit dem RCO von 1987 erschien als siebte Folge der *Henry Brant Collection* auf dem Label des American Composer Forum (St. Paul, MN: Innova 2007; Innova 414), ein Konzertmitschnitt aus dem Jahr 2010 mit Tilson Thomas und dem SFO auf dem eigenen Label des Orchesters (San Francisco, CA: San Francisco Symphony 2011; SFS 0038).

2 Zit. nach dem Booklet Innova 414 (siehe Anm. 1), [S. 5].

Schichten, die ab *The Unanswered Question* von 1906 eine zentrale Rolle in seinen Werken spielt. Am weitesten war Ives in der 1927 in New York aufgeführten «Comedy» der 4. Symphonie gegangen, für deren metrisch und auch temporal selbständige Partien zwei Hilfsdirigenten benötigt werden. Über die ästhetischen und philosophischen Implikationen seiner Raumkonzeption hatte sich Ives in der «Conductor's Note» ausgelassen, die dem 1929 in Henry Cowells *New Music Edition* erschienenen Erstdruck der «Comedy» beigegeben war. Der Text fand 1933 unter dem Titel «Music and its Future» in Cowells Sammelband *American Composers on American Music* Eingang, hing aber seinerseits eng mit einem weiteren Hauptwerk Ives' zusammen, der zweiten Klaviersonate *Concord, Mass. 1840–1860*, aus deren zweitem Satz «Hawthorne» große Teile der «Comedy» programmatisch und musikalisch gespeist sind. Die *Concord Sonata*, an der Ives von ca. 1910 bis 1947 arbeitete, war ein «work in progress», in dem er nicht nur seiner Verehrung der Transzendentalisten des 19. Jahrhunderts (Emerson, Thoreau, das Ehepaar Alcott) und – als Antipoden – des Schriftstellers Nathaniel Hawthorne Ausdruck verlieh, sondern auch seinen geistigen und musikalischen Kosmos kompositorisch kartographierte.

Für Henry Brant wurde die *Concord Sonata* zu einem Schlüsselwerk, in dem er nicht nur das Ideal einer Koexistenz verschiedener Musiksprachen in einem gemeinsamen Raum-Zeit-Kontinuum verwirklicht sah, sondern auch den Fall einer «potentiellen», bezüglich ihrer instrumentalen Konkretisierung offenen Form.³ Brant setzte sich mit der Sonate in einer ähnlich intensiven Weise auseinander wie Ives selbst, so dass er die 1958/59 begonnene Transkription der zweiten Fassung für Orchester erst 1994 abschloss. Der Quellenbestand zu dieser Transkription in der Sammlung Brant ist entsprechend beeindruckend: Es handelt sich um insgesamt sieben Mappen, die Entwürfe zu den ersten beiden Sätzen, zwei von Brant durchgearbeitete Exemplare der AMP-Ausgabe von 1947 sowie eine Reinschrift der gesamten Partitur und separate Partiturreinschriften zu jedem der vier Sätze enthalten. Der Titel *A Concord Symphony* deutet an, dass es sich bei der Transkription um weit mehr als eine bloße Orchestrierung handelt, vielmehr um eine Neudeutung der *Concord Sonata*, die in gewisser Weise den Autor Ives mit dem Autor Brant verschmilzt.

Die Transformation der *Concord Sonata* in (s)eine *Concord Symphony* vollzog Brant in einem dialektisch vermittelten Prozess, dessen Problemstellungen und Konsequenzen kurz angedeutet seien. Brant sah sich mit dem Umstand konfrontiert, dass Ives die Sonate ungeachtet ihrer langen, verwickelten Entstehungsgeschichte und der Dichte ihrer theoretischen

3 Vgl. dazu Wolfgang Rathert, «The Idea of Potentiality in the Music of Charles Ives», in: *Ives Studies*, hrsg. von Philip Lambert, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 105–32.

Voraussetzungen (über die Ives sich selbst relativ ausführlich äußerte⁴) primär als eine notierte Improvisation verstand.⁵ So schrieb er ausdrücklich zum Hawthorne-Satz, es sei dort wichtiger, „to get the ‘gist and swat’ [etwa: das Große und Ganze] agoing than to slow up to get the written notes.“⁶ Die ästhetische Bevorzugung des Umrisses vor einer exakten Ausführung der notierten Res facta bedingt den teilweisen bzw. überwiegenden Verzicht auf Taktstriche bzw. Taktarten sowie Ives’ unorthodoxen Gebrauch der Orthographie mit der fiktiven Aufkündigung der gleichstufigen Temperatur und der bewusst «falschen» Notation von Tondauern, um die Vorstellungskraft des Pianisten anzuregen.⁷ An die Stelle eines metronomisch präzisierten Tempos treten zahlreiche verbale Tempoanweisungen, um einem Geschehen gerecht zu werden, das sich zwischen akustischen und stilistischen Extremen bewegt. Zwar geben die Fragmente eines *Emerson Concerto* und die «Comedy» der 4. Symphonie Hinweise, wie Ives selbst eine Instrumentierung der Sonate hätte realisieren können, an denen sich Brant auch teilweise orientierte, aber die Vorlage bewahrt ihre ästhetische Widerständigkeit: Denn trotz (und vielleicht sogar gerade wegen) der potentiellen Unspielbarkeit vieler Passagen versteht Ives das Klavier offensichtlich als ein Universalinstrument, welches gegenüber dem Orchester eine viel höhere Beweglichkeit von Charakteren, Gesten und mitunter abrupt wechselnden Stimmungen ermöglicht. Bereits die generelle Festlegung von Tempoangaben und die Einfügung von Taktstrichen, die Brant aus rein praktischen Gründen für die Einrichtung einer Dirigierpartitur vornehmen musste, erweisen sich in dieser Hinsicht als problematisch, da sie den improvisatorischen Gestus in Frage stellen. Die damit verbundene Entscheidung für Taktarten führt zur Festlegung von Taktgruppen und Phrasierungseinheiten. Diese mögen in vielen Fällen einleuchtend oder zwingend sein und können sich an Ives’ eigenen Phrasierungen in einzelnen Abschnitten orientieren, in anderen aber setzen sie an die Stelle der gewollten Ambiguität von Ives’ Tonsatz eine definitive Lesart. Brant sah sich zudem auch veranlasst, Ives’ Notation im Hinblick auf die durch sie ausgedrückten Temporelationen nicht zu folgen, teils um ein größeres Spektrum an Orchesterfarben zu gewinnen, teils um der in den Instrumenten ganz unterschiedlichen Intensität der Ausbreitung eines Tons gerecht zu werden. Gleich der

4 Vgl. Charles Ives, *Memos*, hrsg. von John Kirkpatrick, New York: Norton, und London: Calder & Boyars 1973, S. 185–97 («Memos About the *Concord Sonata* [1913–29]»).

5 Vgl. ebd., S. 195: «For the most part, the Sonata was decided and sensed to a great extent by the ear and mind (to say nothing of the left side of the breast) before much went down on paper.»

6 Ebd., S. 191.

7 So hat die Setzung von Vorzeichen eine andere Bedeutung: Eine mit einem Kreuz erhöhte Note ist tendenziell höher als ihr enharmonisches Pendant, der durch ein B erniedrigte nächste Ganzton. Rhythmisch notiert Ives immer wieder Töne bzw. im Emerson-Satz auch eine ganze Passage mit einem mehrfach verlängerten Wert anstelle des korrekten, um ein imaginäres Durch- und Weiterklingen anzudeuten.

Anfang des Emerson-Satzes ist hierfür bezeichnend: Während Ives als Tempoangabe zu dessen Beginn lediglich «slowly» schreibt und nur am Ende der Akkolade eine Art Taktstrich setzt, finden sich bei Brant die Angabe Halbe = 56, die Ausdrucksbezeichnung «Maestoso und Marcato» und ein für drei Takte geltender 3/2-Takt. Ives stattet die von der Oktave *h/H* ausgehende Scherenbewegung – mit einer realen Ganztonleiter nach oben und einer durch den Ton *as* (statt *g*) verzerrten nach unten – mit dem Grundschatz einer halben Note aus, während Brant ihn zur ganzen Note verdoppelt, um den damit betrauten Trompeten und Posaunen genügend Raum zur Tonentfaltung zu geben. Zusätzlich tritt noch das Horn mit einer bei Ives nicht vorhandenen dritten Stimme hinzu, die im zweiten «Takt» zunächst den zweiten Ton der oberen Ganztonleiter *Ais* (bei Brant *B*) intoniert und hält, während die Trompeten schon den Aufgang (*C–D–E* etc.) fortsetzen. Aus der bei Ives relativ einfachen Sachlage entsteht damit schon ein komplexes Gebilde, dessen Verfahrensgrundlage an die Aufspannung eines Tonnetzes wie in Brants frühen *Variations* erinnert, die Henry Cowells Aufmerksamkeit auf sich zogen. Dies gilt auch für die Instrumentation der nun folgenden Akkordgruppen, die nach Erreichen der Grenztöne *d''* und *Gis* die Bewegung beschleunigen und chromatisch angereichert in den – mit dem Hauptthema des Kopfsatzes von Beethovens Fünfter Symphonie und der Melodie der Hymne *Missionary Chant* identischen – Mittelteil der «Human Faith»-Melodie überführen: Hier lässt Brant die Instrumente von den Mittel- in die Oberstimmen springen und mischt neue Klangfarben, etwa durch den Einsatz von Mallet-Instrumenten, hinzu. Er verändert also Ives' Klaviersatz in einer paradoxen Weise, nämlich einerseits durch strukturelle Normierungen des Zeitgefüges, andererseits aber durch die Auflösung von Akkorden und Stimmverläufen mittels einer prismatischen Instrumentation.

Die Prinzipien seiner Instrumentationskunst legte Brant in dem 2009 posthum erschienenen Werk *Textures and Timbres. An Orchestrator's Handbook* systematisch dar. Er ordnete die Instrumentenfamilien hinsichtlich ihrer klangfarblichen Verwandtschaft, um sie dann unter dem Aspekt einer optimalen «harmonischen Balance» zu analysieren, die sich im Zusammenspiel von Lautstärke, Klangfarbe und der «dicken» («thick») oder «dünnen» («thin») Präsenz der einzelnen Note im jeweiligen Klang einstellt.⁸ Anders als in etablierten Instrumentationslehren (Berlioz, Rimsky-Korsakow, Piston), die von den klanglichen Charakteren der einzelnen Instrumente ausgehen und deren möglichst idiomatischen Einsatz beschreiben, ist für Brant der Verschmelzungs- bzw. Distinktionsgrad instrumentaler Kombinationen entscheidend, stets aber in Abhängigkeit von den Satzstrukturen, so dass sich individuelle Lösungen ergeben. Dies zeigt exemplarisch seine

8 Henry Brant, *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*, New York: Carl Fischer 2009, Kap. 3, S. 5–8.

II. "Hawthorne"

Abbildung 1: Charles Ives, Klaviersonate Nr. 2: *Concord, Mass., 1840–1860* (ca. 1910–19, rev. vor 1947), Druckausgabe der revidierten Fassung (New York: AMP 1947; AMP 1581) mit hss. Eintragungen von Henry Brant, S. 21, Ausschnitt (Sammlung Henry Brant, PSS).

Sicht auf den Beginn des Hawthorne-Satzes: Er setzt mit schattenhaften Akkordzerlegungen und einem angedeuteten, synkopisch gefassten Motivkern ($g'-f''-es''-c''$) ein, dem virtuose Varianten folgen, aus denen sich der Anfang der «Human-Faith»-Melodie herauschält. Die erhaltenen Skizzen zeigen Brants Vorgehen:

1) Er fügt in die AMP-Ausgabe der Sonate Taktstriche und weitere Vortragsbezeichnungen ein und verteilt die Noten (samt Fingersätzen!) auf die beiden Hände; letzteres verweist darauf, dass Brant, der ein hervorragender Pianist war, die Sonate zunächst praktisch durchdrang (Abbildung 1).

2) Diese Struktur wird zum Ausgangspunkt einer eigenen Skizze, die eine Änderung bzw. Festlegung der metrisch-rhythmischen Gestalt vorsieht: Aus den gleichförmigen Sechzehnteln wird eine Gruppe aus Achtel-

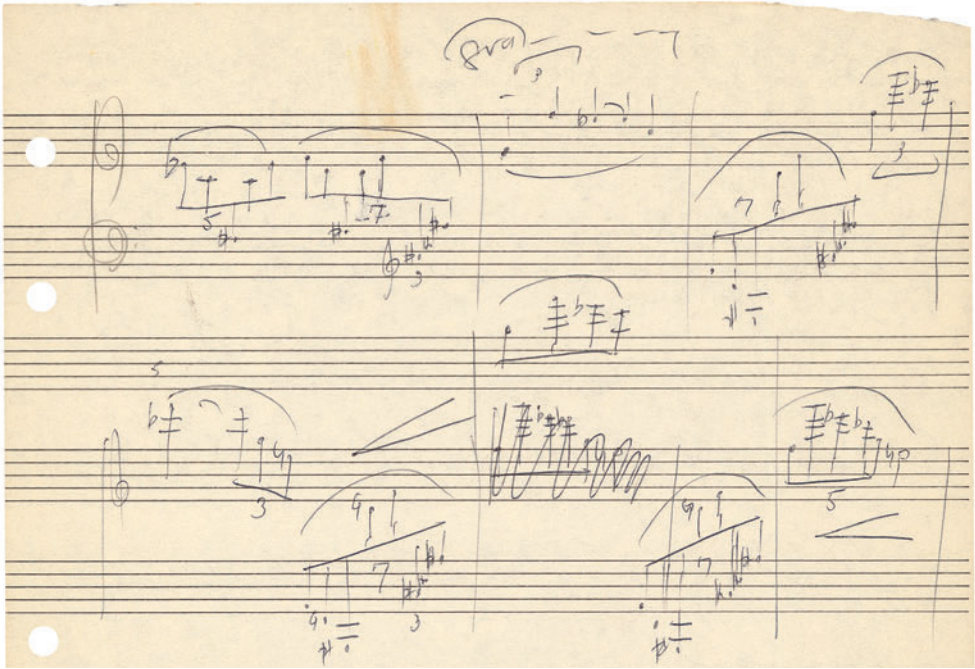


Abbildung 2: Henry Brant, *A Concord Symphony* (1994–95), Skizze (Sammlung Henry Brant, PSS).

Quintolen und -Septolen, die den ersten Takt bilden, während die rhythmische Gestalt des viertönigen Motivs $g'-f''-es''-c''$ unter Negierung der Synkopierung des Originals zu drei triolischen und zwei duolischen Vierteln mutiert, die den zweiten Takt bilden; durch die Überbindung des Tons es'' bleibt es bei vier Tönen (Abbildung 2). (In den Takten 3 und 4 wiederholt sich die Struktur variiert.)

3) Das neue Modell überträgt Brant in ein Particell, das bereits die Zuweisungen der Instrumente enthält, in diesem Fall Harfen und Violinen für die Ausführung der aufsteigenden Figur und Celesta für das viertönige Motiv. (Die Celesta wird hier ikonisch eingesetzt, weil Ives sich auf Hawthornes Erzählung *The Celestial Railroad* bezieht.) Die Satzstruktur verändert sich aber nun nochmals, da aus den Akkordzerlegungen gebildete Akkorde in den Klarinetten und Flöten hinzukommen; rhythmisch komplementär miteinander verschränkt, gehen sie als ostinater «Schatten» der ursprünglichen Figur voran. Das viertönige Motiv wird dagegen zu einem dreitönigen verkürzt; der erste Ton (g') ist noch der Begleitschicht Harfe zugeschlagen (Abbildung 3).

Hört man den Anfang des Hawthorne-Satzes, so wirkt er gegenüber dem Original durch die metrische Einfassung fast starr, doch ist zugleich der Eindruck des Fantastischen und die Aura des Unheimlich-Grotesken enorm

gesteigert. Es ist müßig, sich die Frage zu stellen, ob dieser intensivierte Eindruck nur das explizit macht, was in «Hawthorne» (und damit in der gesamten *Concord Sonata*) ohnehin schon angelegt ist, oder ob es sich hier um ein eigenständiges Stück handelt. Die Transkription ist zugleich weniger und mehr als das, was Ives als *Concord Sonata* komponierte und in dem Momentbild der Ausgabe von 1947 festhielt, die keinesfalls als Fassung letzter Hand missverstanden werden darf. So fügt sich Brants Transkription in das Bild der «ever flowing, changing, growing ways of mind & imagination» ein,⁹ mit dem Ives zwar den Dichter Robert Browning charakterisierte, aber doch sein eigenes visionäres Denken meinte. Henry Brant ist ihm auf diesem Weg gefolgt.

⁹ Zitiert nach James B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*, New Haven und London: Yale University Press 1999, S. 94.